

**FERNANDA VIEIRA FERNANDES**

**O PERSONAGEM NEGRO NA LITERATURA DRAMÁTICA  
FRANCESA DO SÉCULO XX: *LA PUTAIN RESPECTUEUSE*, DE  
JEAN-PAUL SARTRE, E *COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS*, DE  
BERNARD-MARIE KOLTÈS**

**Porto Alegre  
Julho 2014**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURAS ESTRANGEIRAS MODERNAS  
ÊNFASE: LITERATURAS FRANCESA E FRANCÓFONAS  
Linha de Pesquisa: Literatura, imaginário e história

**O PERSONAGEM NEGRO NA LITERATURA DRAMÁTICA  
FRANCESA DO SÉCULO XX: *LA PUTAIN RESPECTUEUSE*, DE  
JEAN-PAUL SARTRE, E *COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS*, DE  
BERNARD-MARIE KOLTÈS**

Doutoranda: **Fernanda Vieira Fernandes**

Orientador: **Prof. Dr. Robert Ponge**

Tese de Doutorado em Estudos de Literatura (Literaturas Estrangeiras Modernas, Literaturas Francesa e Francófonas), apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**Porto Alegre**

**Julho 2014**

**“E nossa estória não estará pelo avesso  
Assim, sem final feliz.  
Teremos coisas bonitas pra contar.  
E até lá, vamos viver  
Temos muito ainda por fazer.  
Não olhe pra trás –  
Apenas começamos.  
O mundo começa agora –  
Apenas começamos.”**  
*Metal contra as nuvens (Legião Urbana, V)*

## AGRADECIMENTOS

Ao encerrar com esta tese mais um ato da peça teatral que é a vida, gostaria de agradecer:

ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da UFRGS, em especial à secretaria e ao Canísio Scher;

ao Departamento de Arte Dramática da UFRGS, onde, academicamente, tudo começou;  
ao Institut d'Études théâtrales da Universidade Paris 3 (Sorbonne Nouvelle) e ao laboratório "Scènes francophones et écritures d'altérité" (SeFea), pela acolhida durante os quatro meses de meu doutorado-sanduíche;

ao CNPq, pela bolsa concedida no Brasil, e à CAPES, pela bolsa de doutorado-sanduíche no exterior;

à professora orientadora do meu doutorado-sanduíche em Paris, Sylvie Chalaye;

aos professores da banca examinadora, Flávio Mainieri, Mirna Spritzer e Maristela Machado, pela leitura atenta e carinho em diferentes momentos da minha jornada;

ao generoso François Koltès, pela entrevista concedida, por compartilhar comigo relíquias, mistérios e preciosidades de seu irmão e pelas agradáveis tardes parisienses com seu delicioso café;

às novas amigas que estiveram comigo nos momentos cruciais, Camila Moreira César e Vanessa Schmitt, pois com elas descobri que estar longe significa aproximar-se de pessoas especiais;

aos amigos e amigas que torceram e vibraram com cada conquista;

à Flor, mais uma vez, pelo seu companheirismo ilimitado;

ao meu pai, Ronaldo Vieira, que, do seu jeito, sei que sente orgulho de sua primogênita;

à minha mãe, Cláudia Lima, por ter feito de mim quem eu sou, por ter me ensinado a valorizar os meus estudos e por estar comigo sempre, independente de minhas escolhas;

ao amor que habita em mim e que sigo sem saber ao certo para onde vai;

e, por fim, a ele, Robert Ponge, que apareceu na minha vida por acaso, aceitando gentilmente me acompanhar no início das aventuras da pesquisa acadêmica e vem segurando a minha mão desde 2006, ao melhor professor-orientador que eu poderia encontrar no meu caminho, pelas lições (em especial as de vida), pelo afeto, pela compreensão, pela confiança, pelas correções maravilhosas e por me ensinar que devemos fazer o possível, pois o impossível ninguém consegue fazer – ainda que ele, por vezes, o faça!

## SUMÁRIO

RESUMO.....	09
RÉSUMÉ.....	10
INTRODUÇÃO.....	11
PARTE I: ELEMENTOS HISTÓRICOS E DE CONTEXTUALIZAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NA LITERATURA DRAMÁTICA FRANCESA.....	15
Capítulo I: O personagem negro no teatro francês do século XX.....	16
“LES PARADOXES DE L’ÈRE COLONIALE (1878-1945)”.....	17
“Mises en scène coloniales et images d’Épinal”.....	17
“Un regard nouveau: du corps noir à l’âme nègre”.....	24
“L’ APRÈS-GUERRE: VERS L’ÉCLATEMENT DE LA CHRYSALIDE (1945-1960)”.....	31
Capítulo II: <i>Les Nègres</i> , de Jean Genet.....	34
INFORMAÇÕES INICIAIS SOBRE A PEÇA.....	34
OS DOIS GRUPOS DE PERSONAGENS.....	36
BREVES INFORMAÇÕES SOBRE A CRIAÇÃO E RECEPÇÃO DA PEÇA.....	38
<i>LES NÈGRES</i> E A REVOLUÇÃO DO PERSONAGEM NEGRO NO TEATRO FRANCÊS.....	39
PARTE II: <i>LA PUTAIN RESPECTUEUSE</i> , DE JEAN-PAUL SARTRE.....	42
Capítulo III: Jean-Paul Sartre: a vida, o engajamento e o teatro.....	43
BREVE TRAJETÓRIA DO AUTOR.....	43
A LITERATURA E O ENGAJAMENTO.....	44
SARTRE E O TEATRO.....	45
Capítulo IV: Gênese de <i>La Putain respectueuse</i> .....	50
AS VIAGENS DE SARTRE AOS ESTADOS UNIDOS EM 1945 E 1946.....	50
AS POLÊMICAS GERADAS POR <i>LA PUTAIN RESPECTUEUSE</i> .....	52
OUTRAS MONTAGENS.....	54
Capítulo V: Análise dramatológica de <i>La Putain respectueuse</i> .....	56
1. INTRIGA E ORGANIZAÇÃO DA AÇÃO.....	56

2. TEMPO E ESPAÇO.....	62
TEMPO.....	62
Época.....	62
Duração da ação dramática.....	64
Turnos.....	64
Passagens de tempo.....	65
ESPAÇO.....	66
Localização geográfica.....	66
Localização das cenas.....	67
3. PERSONAGENS.....	69
Lizzie.....	70
Informações iniciais de apresentação da personagem.....	70
Valores.....	71
Traços comportamentais e psicológicos.....	73
As oscilações de humor.....	75
<i>Le nègre</i> (o negro).....	78
Informações iniciais de apresentação do personagem.....	78
Características gerais.....	79
Traços comportamentais e psicológicos.....	80
A família Clarke.....	81
Fred.....	85
Informações iniciais de apresentação do personagem.....	85
O racismo em Fred.....	85
Caracterizações comportamentais: o objetivo de Fred.....	86
O impasse entre o desejo e o puritanismo, a paixão e a violência.....	87
<i>Le sénateur</i> (o senador).....	90
Características gerais e comportamentais.....	90
O racismo no senador Clarke.....	91
O senador Clarke e seu poder de persuasão.....	92
John e James.....	93
<i>Plusieurs hommes</i> : primeiro e segundo homem.....	95
As relações de Lizzie com os demais personagens principais da peça.....	96
Lizzie e o negro.....	96
Lizzie e Fred.....	97
Lizzie e o senador Clarke.....	99
O sistema de personagens de <i>La Putain respectueuse</i> .....	100
A questão dos nomes próprios e formas de tratamento.....	102
Capítulo VI: O personagem negro em <i>La Putain respectueuse</i> .....	104
A APROXIMAÇÃO DE SARTRE COM O PROBLEMA DO NEGRO..	104
A CRÍTICA AO RACISMO A PARTIR DO PERSONAGEM NEGRO...	106
A CONSTRUÇÃO E REPRESENTAÇÃO DO NEGRO EM <i>LA PUTAIN RESPECTUEUSE</i> .....	108
Capítulo VII: Questões de interpretação:	
<i>La Putain respectueuse</i> .....	111
A IMPOSSIBILIDADE DE ESCOLHA DE LIZZIE E DO NEGRO.....	112

LIZZIE, O NEGRO E O TEATRO DE SITUAÇÕES DE JEAN-PAUL SARTRE.....	114
PARTE III: <i>COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS</i> , DE BERNARD-MARIE KOLTÈS.....	120
Capítulo VIII: Percurso de Bernard-Marie Koltès.....	121
INFÂNCIA E JUVENTUDE.....	121
A PRIMEIRA GRANDE VIAGEM.....	122
A DESCOBERTA DO TEATRO: PRIMEIRAS PEÇAS.....	123
ESCRITA PESSOAL: <i>LA NUIT JUSTE AVANT LES FORÊTS</i> .....	125
A CRIAÇÃO DE <i>COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS</i> .....	126
<i>QUAI OUEST, TABATABA E</i> <i>DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON</i> .....	127
OS ÚLTIMOS ANOS DE VIDA: <i>LE RETOUR AU DÉSERT E ROBERTO ZUCCO</i> .....	127
O SUCESSO APÓS A SUA MORTE.....	128
Capítulo IX: Gênese de <i>Combat de nègre et de chiens</i> .....	130
A DESCOBERTA DO CONTINENTE AFRICANO.....	130
A ESCRITA DE <i>COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS</i> .....	131
A ESTREIA DA PEÇA: O INÍCIO DA PARCERIA COM PATRICE CHÉREAU.....	133
Capítulo X: Análise dramatológica de <i>Combat de nègre et de chiens</i> .....	135
1. INTRIGA E ORGANIZAÇÃO DA AÇÃO.....	135
2. TEMPO E ESPAÇO.....	143
TEMPO.....	143
Época.....	143
Duração da ação dramática.....	144
Turnos e passagens de tempo.....	144
ESPAÇO.....	147
Localização geográfica.....	147
Localização e ambientação das cenas.....	148
3. PERSONAGENS.....	155
Horn.....	156
Informações iniciais de apresentação do personagem.....	156
Alguns fatos do passado de Horn:	
a primeira obra, o boxe e o acidente.....	160
Horn segundo os demais personagens.....	161
A relação de Horn com Cal.....	162
A solidão de Horn e a presença de Léone como solução.....	163
A relação de Horn com a África e os negros.....	164
A resolução de conflitos: os meios de negociação de Horn.....	167
Cal.....	169

Informações iniciais de apresentação do personagem.....	169
O envolvimento de Cal na morte de Nouofia.....	171
Traços comportamentais.....	172
Cal segundo os demais personagens.....	174
O desejo por Léone.....	174
A relação de Cal com Toubab.....	176
A relação de Cal com a África e os negros.....	178
Léone.....	181
Informações iniciais de apresentação da personagem.....	181
Traços comportamentais e psicológicos.....	183
Léone segundo os demais personagens e as relações estabelecidas entre eles.....	184
A súbita paixão de Léone pela África e por Alboury.....	187
Alboury.....	190
Informações iniciais de apresentação do personagem.....	190
Traços comportamentais.....	192
O objetivo de Alboury.....	194
Alboury segundo os demais personagens.....	195
O olhar de Alboury para os brancos.....	197
O sistema de personagens de <i>Combat de nègre et de chiens</i> .....	199
Capítulo XI: O personagem negro em <i>Combat de nègre et de chiens</i> .....	202
A IMPORTÂNCIA DO NEGRO NA DRAMATURGIA KOLTESIANA.....	202
A CONSTRUÇÃO E REPRESENTAÇÃO DO NEGRO EM <i>COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS</i> .....	204
Capítulo XII: Questões de interpretação: <i>Combat de nègre et de chiens</i> .....	211
A APROXIMAÇÃO DE <i>COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS</i> COM OS MODELOS DE DRAMATURGIA CLÁSSICOS.....	211
ALBOURY E ANTÍGONA: SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS NAS TRAJETÓRIAS E OBJETIVOS.....	214
<i>COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS</i> : PEÇA DE TEMÁTICA POLÍTICA?.....	216
A FORÇA DAS PALAVRAS E A DIFICULDADE DE COMUNICAÇÃO ENTRE OS PERSONAGENS.....	219
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	221
<i>LA PUTAIN RESPECTUEUSE</i> E <i>COMBAT DE NÈGRE ET DE     CHIENS</i> : ALGUNS PONTOS DE APROXIMAÇÃO.....	224
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	230



## RESUMO

O objeto de estudo desta tese de doutorado é a verificação de aspectos da presença e construção do personagem negro na literatura dramática francesa do século XX, com base em duas peças teatrais: *La Putain respectueuse* (1946), de Jean-Paul Sartre, e *Combat de nègre et de chiens* (1979), de Bernard-Marie Koltès.

O trabalho divide-se em três partes, subdivididas em capítulos. A primeira parte versa sobre elementos de contextualização da representação do negro no teatro francês, segmentada em dois capítulos: no primeiro, um rápido panorama histórico a partir do estudo apresentado por Sylvie Chalaye em *Du Noir au Nègre: l'image du Noir au théâtre, de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)* (1998). O segundo contém informações sobre *Les Nègres* (1959), de Jean Genet, bem como uma breve reflexão sobre a importância dessa obra no processo de transformação da representação teatral do negro entre a década de 1940 e 1970.

A segunda e terceira partes tratam, respectivamente, de *La Putain respectueuse* e *Combat de nègre et de chiens*. Ambas possuem exatamente a mesma estrutura, iniciando pelos percursos dos autores, e, na sequência, a gênese das peças, as análises dramatológicas dos textos (divididas em três seções: intriga e organização da ação; tempo e espaço; e personagens) e encerrando com reflexões mais temáticas: uma relativa ao personagem negro em cada um dos textos e outra acerca das questões de interpretação, num diálogo direto com alguns estudiosos e críticos e suas diferentes propostas de olhares.

No fechamento da tese, à guisa de conclusão, são apresentadas as considerações finais, retomando o conjunto abordado na pesquisa e estabelecendo alguns pontos de aproximação entre as peças de Sartre e Koltès, principalmente no que diz respeito à imagem do personagem negro.

**PALAVRAS-CHAVE:** teatro francês; literatura dramática francesa; SARTRE Jean-Paul; KOLTÈS Bernard-Marie; *La Putain respectueuse*; *A prostituta respeitosa*; *Combat de nègre et de chiens*; *Combate de negro e de cães*; personagem negro.

## RÉSUMÉ

Cette thèse a pour but d'étudier certains aspects de la présence et de la construction du personnage du Noir dans la littérature dramatique française du XX<sup>ème</sup> siècle et, plus spécifiquement, deux pièces de théâtre: *La Putain respectueuse* (1946) de Jean-Paul Sartre et *Combat de nègre et de chiens* (1979) de Bernard-Marie Koltès.

Ce travail est divisé en trois grandes parties, subdivisées en chapitres. La première partie offre des éléments pour la mise en contexte de la représentation du Noir dans le théâtre français. Elle est divisée en deux chapitres: dans le premier, il s'agit d'un bref panorama du personnage du Noir dans le théâtre français du XX<sup>ème</sup> siècle, élaboré à partir de *Du Noir au Nègre: l'image du Noir au théâtre, de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)* (1998), étude de Sylvie Chalaye. Le deuxième chapitre présente des informations sur *Les Nègres* (1959) de Jean Genet, ainsi qu'une courte réflexion sur l'importance de cette œuvre dans le processus de transformation de la représentation du Noir dans le théâtre français de 1940 à 1970.

Dans la deuxième et la troisième parties, sont traitées, respectivement, *La Putain respectueuse* et *Combat de nègre et de chiens*. L'étude des deux obéit à une même organisation: initialement, un chapitre sur le parcours de chaque auteur, puis sur la genèse de chaque pièce. Ensuite, un chapitre pour l'analyse dramatologique de chaque texte (divisé en trois sous-parties: l'intrigue et l'organisation de l'action, l'analyse du temps et de l'espace, l'étude des personnages). Finalement, deux chapitres plus thématiques: l'un relatif au personnage du Noir dans chaque pièce, l'autre consacré à quelques questions d'interprétation, ce qui permet de dialoguer avec certaines études critiques qui se sont penchées sur le sujet.

En guise de conclusion, les considérations finales s'efforcent d'offrir une vue d'ensemble de la thèse et cherchent à mettre en évidence quelques points en commun entre la pièce de Sartre et celle de Koltès, surtout en ce qui regarde l'image du personnage du Noir.

**MOTS-CLÉS:** théâtre français; littérature dramatique française; SARTRE Jean-Paul; KOLTÈS Bernard-Marie; *La Putain respectueuse*; *Combat de nègre et de chiens*; personnage du Noir.

## INTRODUÇÃO

A presente tese de doutorado visa à análise de aspectos da presença e construção do personagem negro na literatura dramática francesa do século XX, baseando-se em duas peças teatrais do período: *La Putain respectueuse* (1946), de Jean-Paul Sartre, e *Combat de nègre et de chiens* (1979), de Bernard-Marie Koltès. Este estudo tem como objetivo contribuir ao debate cada dia mais crescente sobre o tema da representação do povo negro nas diversas áreas, tais como literatura, cinema, artes visuais e artes cênicas.

A proposta de realizar esta pesquisa surgiu como resultado do Mestrado em Literaturas Francesa e Francófonas na UFRGS, finalizado em 2009, no qual me debrucei sobre o texto *Roberto Zucco* (1988), também de autoria de Bernard-Marie Koltès. No período de início de minhas pesquisas sobre o dramaturgo, meu interesse era preencher lacunas que o teatro produzido por este autor tão importante à literatura dramática francesa do século XX tinha em suas publicações em língua portuguesa. Ou seja, haviam inúmeros artigos e pesquisas em outros idiomas, especialmente o francês, contudo o acesso ficava limitado para aqueles que desejassem saber mais sobre o universo de Koltès sem dominar o idioma estrangeiro.

O mergulho em *Roberto Zucco* trouxe um conhecimento maior sobre a poética do autor, suas temáticas, sua trajetória e pontos de convergência e divergência com outros escritores teatrais. A marginalidade do protagonista epônimo da peça do corpus de minha dissertação mostrava-se mais uma entre as várias que Koltès lançou mão para sua criação artística. Outros personagens construídos por ele carregavam a mesma imagem, entre eles, o negro. Além disso, o escritor francês tinha um encantamento confesso pelos negros americanos e africanos e isso está muito presente em todo seu percurso de vida.

Outro ponto fundamental nos caminhos que me trouxeram até o desenvolvimento do presente estudo foi a descoberta de aproximações entre Koltès e Jean Genet. Muitos são os críticos e pesquisadores que estabelecem comparações entre os autores e passou a ser do meu interesse examinar o que realmente poderia conjugar de comum entre eles. Refletindo sobre hipóteses de novos olhares para a dramaturgia koltesiana, percebi que tanto ela quanto a de Genet tinham como ponto crucial o olhar para os estrangeiros, os marginais e os negros.

Nascia assim uma proposta de pesquisa e a escolha do corpus privilegiou em Koltès a primeira peça na qual ele insere um personagem negro, *Combat de nègre et de chiens*. Com relação ao outro escritor, optou-se por *Les Nègres* (1959). Em conjunto com a orientação, decidimos incluir um terceiro nome como precursor da representação do negro na literatura dramática francesa do século XX: Jean-Paul Sartre, com *La Putain respectueuse*. A tríade estava formada.

Todavia, em nosso percurso, descobrimos que as peças de Sartre e Koltès muito tinham em comum e que valeria mais a pena esmiuçar estas semelhanças, decidindo, então, concentrarmo-nos sobre as duas. Outro fator determinante foi a surpresa em saber que pouco se publicou sobre a peça de Sartre. Em comparação com outros títulos dramáticos do escritor, são mínimos os estudos sobre *La Putain respectueuse*, tanto em língua francesa, quanto em língua portuguesa. Trazer à tona o universo sartriano a partir desta peça mostrou-se de extrema importância para preencher um vazio que existe nos estudos do autor.

A obra de Genet com isso não foi plenamente esquecida: ela permanece inserida como um ponto de transformação da imagem do negro no teatro do período. Sartre é o que vem antes, Koltès, o que vem depois. Algumas breves informações sobre *Les Nègres* e considerações da pesquisadora Sylvie Chalaye sobre o tema foram mantidas e constituem o segundo capítulo da tese.

É válido frisar que, assim como aconteceu no mestrado, o foco centrou-se sobre o texto dramático propriamente dito, sem apegar-se aos aspectos concernentes à encenação. O que consta são notícias sobre algumas montagens, a título de curiosidade. Lembrando que o trabalho de análise literária no teatro perdeu bastante espaço e, conforme destacou a professora doutora Mirna Spritzer durante a banca de qualificação da tese, é fundamental que se mantenha existente, que algumas pessoas sigam dedicando-se a observar detalhadamente como se dá a construção do texto, das palavras que serão levadas ao palco, das ações pensadas pelo escritor para contar a sua história.

A preciosidade da literatura dramática sem a verificação prévia dos efeitos produzidos na plateia não pode ser ignorada e guarda descobertas que enriquecem o olhar de futuros atores, diretores, estudiosos, entre outros. Sempre repito que, em minhas convicções, cabe ao palco o que é efêmero, e à literatura o que é eterno. Cada linguagem com sua peculiaridade que a torna especial: se o teatro o é porque ocorre apenas no instante em que dois sujeitos estão frente a frente, o que apresenta e o que

assiste; a literatura também o é justamente pelo contrário, por conservar por séculos as obras provenientes da escrita.

O processo de desenvolvimento da tese envolveu a pesquisa no Brasil e na França através do doutorado-sanduíche realizado entre os meses de setembro e dezembro de 2013 na universidade Paris 3 (Sorbonne Nouvelle), sob a orientação da professora Sylvie Chalaye, no Institut d'Études Théâtrales (IET) e no laboratório dirigido por ela, "Scènes francophones et écritures de l'altérité" (SeFea). A coorientadora destaca-se no âmbito da pesquisa acerca da representação do negro no teatro, dirigindo uma importante publicação sobre o tema, intitulada *Africultures*. Este período de permanência em Paris foi crucial para a coleta de bibliografia e complementação dos estudos que já vinham sendo desenvolvidos no Brasil, ampliando os olhares para as peças do corpus. Durante o referido período, também foi possível estabelecer contato direto com François Koltès, irmão do dramaturgo e detentor de seus direitos autorais, o qual nos forneceu livros, revistas, vídeos e acesso às escrituras originais de Bernard-Marie Koltès, além de nos conceder uma entrevista registrada em áudio e vídeo.

Expostas estas informações preliminares, segue a estrutura da tese de doutorado de acordo com o objetivo proposto, dividindo-se em três partes. A primeira delas, de caráter introdutório, foi segmentada em dois capítulos. O primeiro apresenta um panorama do personagem negro no teatro francês do século XX, tendo como base o rico e denso estudo de Chalaye, *Du Noir au Nègre: l'image du Noir au théâtre, de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)* (1998). Já o segundo, concentra as informações sobre *Les Nègres*, de Genet, escrita no final da década de 1950, entre as duas criações, tida pela autora como a peça que revoluciona a imagem do negro no período. Com isso, entender os caminhos que foram traçados até se chegar às obras de Sartre e Koltès, elencando fatos históricos e políticos que influenciaram as artes cênicas na época.

A segunda e terceira partes possuem esquemas idênticos, abordando, respectivamente, *La Putain respectueuse* e *Combat de nègre et de chiens*. É evidente que os níveis de pesquisa variam, sendo em alguns pontos superiores para a peça de Sartre, em outros para a de Koltès, este segundo com uma carga maior de conhecimento, pois já vem sendo pesquisado por mim há alguns anos. Optamos por iniciar com os percursos dos autores, compreendendo a evolução de seus pensamentos e aproximação com o universo teatral. Logo após, a gênese das peças, com algumas

notícias sobre o processo de criação e escrita das mesmas. O terceiro ponto, mais longo e central, diz respeito às análises dramatológicas dos textos, dividindo-se em três seções: intriga e organização da ação; tempo e espaço; e personagens. Já aí são estabelecidas algumas ideias que surgiram durante o processo de pesquisa, isso porque o ato de analisar prevê por si só um olhar parcial, que faz escolhas, estabelece prioridades e lança reflexões. Ainda dentro das partes relativas às obras, um quarto item se sobressai, tendo como mote o personagem negro em cada uma delas, buscando entender as aproximações dos dramaturgos com o tema e a forma como eles inserem estas figuras em suas peças. No encerramento de cada uma das partes, selecionamos algumas questões de interpretação, dialogando com outros autores e abrindo um leque de possibilidades de leitura para cada um dos textos.

Nas considerações finais, à guisa de conclusão, são brevemente retomadas as ideias apresentadas no decorrer do estudo e o conjunto da tese, visando, por fim, perceber como se dá a modificação da representação do negro no teatro francês entre a década de 1940 e 1970, tendo como marco revolucionário *Les Nègres*, e estabelecer pontos de aproximação entre as peças de Sartre e Koltès.

**PARTE I:**  
**ELEMENTOS HISTÓRICOS E DE**  
**CONTEXTUALIZAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO DO**  
**NEGRO NA LITERATURA DRAMÁTICA FRANCESA**

# CAPÍTULO I

## O PERSONAGEM NEGRO NO TEATRO FRANCÊS DO SÉCULO XX

Este capítulo, de caráter introdutório à tese, é dedicado a apresentar em linhas gerais como se dá a representação do personagem negro na literatura dramática francesa, debruçando-se principalmente no período em que se concentram as peças do corpus, ou seja, o século XX.

As informações presentes aqui são oriundas obra *Du Noir au Nègre: l'image du Noir au théâtre, de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)*, de Sylvie Chalaye, professora que orientou o estágio de doutorado-sanduiche implementado na universidade Paris-3 (Sorbonne nouvelle). Nesse livro, Chalaye percorre detalhadamente como se dá a evolução cronológica da aparição da figura do negro a partir da Idade Média, tanto nas obras dramáticas, quanto no palco, o que, segundo ela, é essencial para “comprendre la fabrication des clichés concernant l'idée du nègre et l'histoire des mentalités puisqu'il [o teatro] était, avant l'ère audiovisuelle, le moyen d'information le plus direct pour la grande partie de la population [...]”.<sup>1</sup> A pesquisadora sublinha que a aparição do negro no teatro francês está ligada à evolução política do país e que, por conta disso, a perspectiva apresentada levará em consideração elementos históricos e sociopolíticos.

É válido ressaltar que, durante a pesquisa por bibliografia sobre o tema desta parte, não foram encontrados outros títulos que pudessem colaborar para esta redação. A ausência de material é confirmada pela autora, que na introdução sinaliza não conhecer nenhum estudo sistemático até aquele momento sobre o assunto, salvo uma breve comunicação de Carminella Biondi sobre o teatro revolucionário, intitulada “Le Héros noir dans le théâtre révolutionnaire”.<sup>2</sup>

Devido às limitações de uma tese de doutorado, apenas os capítulos da obra dedicados ao final do século XIX e ao século XX são aqui abordados, fazendo relação direta com o período dramático do corpus. São eles: “Les Paradoxes de l'ère coloniale (1878-1945)”, dividido em duas partes (“Mises en scène coloniales et images d'Épinal”

---

<sup>1</sup> CHALAYE, Sylvie. *Du Noir au Nègre: l'image du Noir au théâtre, de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)*. Paris: L'Harmattan, 1998. p. 13

<sup>2</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 12.



e “Un regard nouveau: du corps noir à l’âme nègre”), e “L’Après-guerre: vers l’éclatement de la chrysalide (1945-1960)”.

Para a autora, o marco na transformação da imagem do negro no teatro francês é a criação de *Les Nègres*, de Jean Genet, em 1959, justamente por isso que a publicação estabelece seu estudo até o ano de 1960. As informações acerca da obra de Genet encontram-se no capítulo seguinte desta primeira parte da tese.

## “LES PARADOXES DE L’ÈRE COLONIALE (1878-1945)”

### “Mises en scène coloniales et images d’Épinal”

Sylvie Chalaye inicia seu estudo acerca do final do século XIX e início do XX destacando a expansão colonial francesa na África, vista como uma nova fonte de poder político e econômico, em especial após as eleições de 1880 com a vitória dos republicanos que encorajaram as conquistas além-mar, em particular do território negro africano.

O local até então permanecia como um horizonte mítico e inexplorado, e a literatura refletia isso, com romances que representavam o lugar como uma terra ameaçadora, infestada de animais ferozes e povos primitivos sanguinários.

Com o avanço da colonização, a França começou a receber imagens da África e a conhecer sua realidade, ainda de forma desfigurada, através de exposições, com cartazes, gravuras, esculturas, fotos e postais ilustrando a selva africana e seus habitantes. Tribos nativas e seus hábitos (como danças e outros rituais) eram apresentados ao público sedento pelo exotismo nas grandes *expositions universelles*, nos jardins zoológicos e nos hipódromos, que se vangloriavam por mostrar autênticos africanos.

Na virada do século XIX para o XX, floresceu uma literatura que exaltava as empreitadas civilizatórias da França no continente africano, explorando sensações inéditas para os europeus, com o imaginário das terras obscuras e populações primitivas, numa perspectiva que dividia-se em dois olhares:

“[...] tandis que toute une littérature coloniale continuera d’alimenter les préjugés dépréciatifs et caricaturaux à l’égard des Africains, réactualisant les clichés qui jalonnent l’histoire du nègre, une approche profondément nouvelle du monde noir se fait jour, à travers son art, sa musique, ses danses, son mode de vie... On voit alors l’image du nègre accéder à l’ambiguïté, et sortir du carcan monolithique où l’avait confinée la conscience collective. A côté des clichés que distille la propagande

coloniale et qui se figent peu à peu dans l'oeil de l'opinion publique, se développe un autre regard, un regard dissident, celui du poète, où le nègre apparaît comme une énigme qui séduit et nourrit l'inspiration artistique de la modernité.”<sup>3</sup>

Chalaye passa então à apresentação dos aspectos concernentes ao mundo do espetáculo que, segundo ela, logo refletiu essa nova exaltação do exotismo africano, fazendo eco à expansão colonial e valorizando as conquistas francesas em peças que reconstituíam as grandes vitórias do velho continente, citando como exemplo *Au Dahomey* (1892), de Oswald, Gugenheim e Lefaure, e *Cinq mois au Soudan* (1891), de Gugenheim e Lefaure. A autora destaca que até então a África jamais havia feito parte do universo dramático e não representava nada mais no teatro do que algumas lembranças de viagens de exploradores. Em 1865, por exemplo, *L'Africaine*, ópera de Giacomo Meyerbeer, fizera grande sucesso, sem todavia possuir nada de africano além do título.

Nas últimas décadas do século XIX, muitos espetáculos passaram a exibir grandes quadros selvagens da África em cenas de teatro e *music-halls*, alimentando os sonhos de conquista dos franceses e participando ativamente da propaganda colonialista, com uma imagem africana que servia aos interesses dos dominadores. Peças militares e históricas que tinham como enredo as batalhas e vitórias dos bravos guerreiros franceses contra os selvagens negros de além-mar, exaltando o nacionalismo republicano, em verdadeiras epopéias, que fizeram sucesso até a Segunda Guerra mundial.

Sylvie Chalaye caracteriza estas representações dramáticas como etnográficas e ressalta que o naturalismo, em voga no final do século XIX, ampliou o gosto pelas reconstituições autênticas em cena: “Grâce à la magie du théâtre, cette atmosphère, ces couleurs, cette végétation que donnaient à voir les illustrations dans la presse, ces bruits, ces chants, ces danses que décrivaient les explorateurs, voilà que toute cette ambiance africaine pouvait prendre corps en trois dimensions.”<sup>4</sup>

Uma das obras que demonstra o sucesso deste teatro etnográfico, prezando por valorizar o exótico, é *La Vénus noire*, adaptação teatral feita em 1879 para o romance de Adolphe Belot. O théâtre du Châtelet já tinha em sua programação há muitos anos grandes espetáculos exóticos de adaptações de romances de aventura de Jules Verne.

---

<sup>3</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 260.

<sup>4</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 264.

Com *La Vénus*, inaugurava o estilo colonial no teatro, colocando em uma realidade concreta os sonhos do exotismo, com cenários fiéis aos relatos dos exploradores.

A pesquisadora comenta que as intrigas das peças deste estilo obedeciam todas ao mesmo esquema: os brancos em território africano, dispostos a realizar uma missão humanitária e civilizadora, confrontados por povos locais, selvagens canibais, adeptos de sacrifícios humanos e da escravidão. Para dar mais veracidade ao naturalismo que era proposto em cena, começaram até mesmo a serem trazidos para Paris negros africanos e suas tribos. E isso não só para espetáculos, mas até exposições passavam a exibir os povos africanos para deleite dos franceses e de sua busca pelo exotismo.

Esse teatro que colocava em cena os mistérios africanos encontrava adeptos entre grandes nomes como de Gaston Baty, integrante do Cartel (formado por ele junto com Dullin, Jouvet e Pitoeff), movimento que durou até a Segunda Guerra mundial. Tal diretor, mais ligado a representações que buscavam captar a atmosfera do local, procurava através de efeitos plásticos demonstrar ao público o que se imaginava como sendo a África. Os recursos eram provenientes do cenário, iluminação, som, entre outros.

A montagem de *À l'ombre du mal*, de H.-R. Lenormand, em 1924, é um exemplo da busca de Baty por recriar toda a ambientação africana no palco do Studio des Champs-Élysées. Vale destacar também que o mesmo espetáculo foi remontado por ele em 1933 introduzindo desta vez atores negros, com o objetivo de ser o mais autêntico possível no que diz respeito à construção do ambiente africano em cena, satisfazendo a curiosidade dos espectadores:

“Baobab, pailotes et pankas pour le décor, lumière vive et jeu de pénombre, bruit de tam-tam dans le lointain, l’ambiance chaude de l’Afrique grise le public; il ne manque plus que quelques sauvages pour achever le tableau. La couleur locale, ce sont aussi des indigènes dont l’allure emplumée et le tempérament de feu ajoutent une dernière touche d’exotisme.”<sup>5</sup>

Todavia, a imagem dos africanos apresentada ao público não passava daquela que convinha à propaganda colonial para justificar as ações francesas. Chalaye coloca que os negros eram mostrados como cruéis e primitivos, que não conheciam nada do mundo civilizado, prontos a se inflamar e assassinar os brancos que corriam perigo ao tentar acabar com a barbárie do continente distante. Os africanos, cuja imagem nem mesmo se aproximava a de verdadeiros homens, mas sim de animais, deveriam ser

---

<sup>5</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 271.

salvos pelos colonizadores. Os povos locais vestiam plumas e peles de bichos, como verdadeiros selvagens.

Outra figura recorrente no teatro era a dos reis antropófagos aos quais se submetiam os selvagens mencionados acima. Esses líderes tirânicos estavam sempre prontos a matar e a torturar, tais como monstros instáveis e imprevisíveis. Esse estereótipo tem, segundo Chalaye, um dos primeiros modelos com Mounza, o déspota de *La Vénus noire*. Canibais e escravagistas, os reis negros nada mais eram do que tiranos, cujos generais brancos deveriam combater para libertar os povos africanos.

Havia ainda uma terceira imagem: a do feiticeiro que “en général, [...] fomenta la haine contre les Blancs et entretient la violence”.<sup>6</sup> A bruxaria e o fetichismo habitavam a imaginação dos brancos que desejavam ver em cena os ritos satânicos e pitorescos. Os negros nas representações eram sempre devotos a ídolos maléficos, a religiões pagãs, sendo o monoteísmo, especialmente o cristão, trazido de fora pelos brancos, a salvação para os ditos pecadores.

Desta forma, o que se percebe é que o povo africano no teatro era mostrado através de clichês e caricaturas, diretamente oriundas do imaginário colonial, servindo tanto aos efeitos cômicos, quanto aos de terror junto aos espectadores franceses: “nègres abrutis sur lesquels règnent roitelets sanguinaires et féticheurs démoniaques, qui apparaissent comme une masse anarchique, soumise ou vindicative [...]”.<sup>7</sup>

Somado a estas características estava um outro lugar-comum: o fato de “se trémousser au son du tam-tam.”<sup>8</sup> Sendo assim, a música e a dança exerciam extrema influência nas peças com temática africana, incluindo sempre cenas de ballet negro, não importando o gênero teatral. Tais cenas eram, em geral, o ponto alto dos espetáculos. As danças tinham valor estritamente ornamental e serviam para agregar valor ao caráter etnográfico dos enredos, sem nenhum gosto estético, mas como expressão do exotismo do negro, demonstrando a selvageria e comportamento primitivo deste.

No âmbito musical, Sylvie Chalaye comenta que, a partir da década de 1920, ganha força na França o *jazz-band* em espetáculos como *Malikoko, roi nègre* (1919), de Mouëzy-Eon. Desde a vinda de soldados estadunidenses para combater ao lado dos franceses na guerra os novos ritmos negros vinham ganhando espaço.

---

<sup>6</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 277-278.

<sup>7</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 279-280.

<sup>8</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 280.

Os negros que se remexiam ao som dos ritmos africanos tinham sempre o ar simiesco, com respaldo da ciência que a cada dia fornecia novas provas do parentesco deles com os primatas. As descrições dos personagens negros nos romances e no teatro marcavam tais semelhanças, justificando a presença europeia na África, pois “ces bêtes sans foi ni loi avaient éminemment besoin de la parole sainte et de la justice que seuls missionnaires et colons pouvaient leur apporter.”<sup>9</sup> Era dever europeu lutar contra a barbárie primitiva através de todos os meios, até mesmo a guerra se necessário. A vinda de trezentos mil soldados negros para a França durante a Primeira Guerra mundial não modificou esta imagem de animalidade do negro e grandes nomes do teatro mantinham essa representação. Chalaye cita como exemplos *À l'ombre du mal* (1924), de H.-R. Lenormand, amigo e colaborador de Gaston Baty, e *Le Démon noir* (1922), de A.-P. Antoine, filho do grande *metteur en scène* André Antoine. Como para os europeus o comportamento dos negros se assemelhava ao dos animais, o tratamento recebido por estes nas peças era o mesmo devido aos animais irracionais.

Os negros nativos eram sempre vistos como ameaças, pois a qualquer momento poderiam aproveitar o sono dos colonizadores franceses para atacá-los. O tema do ataque noturno era frequente nas peças teatrais do período colonial: nunca se devia confiar nos africanos, mesmo aqueles que parecessem submissos, logo, “face au nègre, le Blanc doit être vigilant.”<sup>10</sup> Os brancos não podiam jamais tratá-los como semelhantes e lhes render afeto. Os personagens que desejavam amar os negros eram sempre as primeiras vítimas destes.

Conforme Chalaye, o valor nos negros estava apenas em sua força e vigor físico, sem ter a sua vida o mesmo valor daquela de um branco. Isso não estava ligado apenas à imagem de selvageria dos africanos, mas a do negro em si, podendo ser este oriundo da América ou da África, ocidentalizado ou apegado às tradições, o negro continuava sendo aproximado dos animais.

“L’animalité et la sauvagerie que l’on prêtait à ces peuples cannibales justifiaient la conquête, mais servaient aussi de faire-valoir à l’armée française. Réduire l’intelligence du nègre à celle d’un animal et donner des peuples africains une image échevelée permettaient de minimiser aux yeux de l’opinion publique les difficultés que rencontraient en Afrique les troupes de la IIIe République, car, en réalité, elles se heurtaient à une résistance soudanaise ou dahoméenne bien organisée. Les soldats français

---

<sup>9</sup> HOLO, Yann. Citado por CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 285.

<sup>10</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 288.

au théâtre représentent donc droiture et honneur, valeur dont ces sauvages avachis n'ont même pas idée.”<sup>11</sup>

Os espetáculos seguiam uma fórmula maniqueísta, onde sempre a epopéia dos brancos era exaltada. Todavia, a propaganda colonial precisava de exemplos de que a intervenção francesa poderia transformar os selvagens. Com isso, passaram a surgir os personagens que eram uma espécie de filhos adotivos da França: os negros antes cobertos de plumas e agitados por convulsões histéricas e simiescas tornavam-se homens de uniforme e arma na mão, dispostos a defender aqueles que trouxeram a cura colonial, como define Chalaye. Eles eram a prova viva de que muitos dos africanos não eram contrários à colonização e, justamente, se uniam aos franceses para lutar ao lado deles.

Nos anos de 1920, os soldados negros se tornaram um modelo do negro civilizado, tomados como mascotes do exército francês. A simpatia, sorriso e vontade de conquistar as enfermeiras brancas ficavam como símbolo destes guerreiros, retirando da guerra parte da carga de violência.

Após a Primeira Guerra, a imagem do mascote foi conservada e agregou-se a ela uma célebre frase comercial do chocolate em pó Banania que tinha como garoto propaganda o desenho de um negro sorridente e a frase “Y-a-bon!”. Ou seja, era o símbolo de que os africanos recebiam dos brancos o conceito de civilidade sem perder com isso sua alegria e inocência.

Sylvie Chalaye, ao final do capítulo, em uma parte intitulada “Entre rire et épouvante”, divide em duas as formas de representação do negro no período em estudo: de um lado, o imaginário que trazia a comicidade, de outro, que trazia o terror. Na primeira delas, o cômico exótico, o clownesco (que ganhou contribuição com a vinda de negros estadunidenses e suas figuras humorísticas), o estereótipo do negro que acreditava ser um homem do mundo, semelhante aos brancos, o canibal inofensivo que fazia rir até mesmo as crianças. Em especial os reis negros tinham este perfil e exemplo disso era o personagem epônimo da peça *Malikoko, roi nègre!*, de Mouëzy-Eron, que tinha a selvageria dos antropófagos, o sorriso simpático do “Y-a-bon!” e o ridículo clownesco do rei negro. A peça foi um grande sucesso no théâtre Châtelet entre as duas grandes guerras.

---

<sup>11</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 292.

No entanto, o protagonista não era o único personagem que tinha a comicidade no enredo. Os demais negros que o cercavam também estavam caracterizados assim (ministros, senadores, conselheiros, deputados, entre outros), numa representação caricatural da África e de seus conterrâneos. Outro aspecto do cômico explorado pelos autores era o fato de o rei ser um galanteador das mulheres brancas, exposto ao ridículo e ao fracasso em suas conquistas, em situação típica do teatro de vaudeville.

Por outro lado, a mesma África que provocava o riso nas peças de humor satírico, tinha um caráter assustador em especial no théâtre du Grand-Guignol, local em que eram representados espetáculos de horror. Não só de glórias era feita a trajetória dos colonos franceses, mas também de medo e ameaças do continente inóspito e seu povo. Os bravos homens brancos tinham que enfrentar situações de perigo e de doenças, a começar pelo clima sufocante do local. Um dos exemplos citados por Chalaye é *À l'ombre du mal*, de H.-R. Lenormand, encenada por Dullin no Grand-Guignol antes da Primeira Guerra, com o título de *Terres chaudes*. O autor nesta primeira versão desenvolveu um enredo de magia negra e bruxaria, com cenas de efeito sanguinolento. Em 1924, o dramaturgo suprimiu as passagens de violência e deu um argumento mais psicológico à peça, montada desta vez por Gaston Baty no Studio des Champs-Élysées. Em 1933, mais uma vez foi levada à cena, no théâtre Montparnasse. Nas duas últimas montagens, além do calor equatorial e dos ritos demoníacos que assustavam os brancos, havia a presença quase invisível de um negro que os cercava a todo momento, com o papel de feiticeiro, encarnação do mal, representado pelo ator Habib Beglia nas duas versões.<sup>12</sup>

Chalaye cita *Le Démon noir*, de A.-P. Antoine, encenada por Dullin no Grand-Guignol em 1922 como outro exemplo desta representação da África que provocava medo na plateia.

Assim como as peças patrióticas e militares, estas também serviam para fortalecer a importância da ação colonizadora da França na África e de políticas enérgicas junto às colônias. Segundo a pesquisadora, nos meios intelectuais dos anos de 1920 criticava-se a colonização, denunciando o mercantilismo e o crescimento do capitalismo, por isso, manter a imagem do negro como aquele que divertia ou assustava,

---

<sup>12</sup> Para maiores informações sobre o ator negro Habib Benglia, cuja relevância para o teatro francês ficará evidente neste capítulo, ver: CHALAYE. “Annexe 2: Habib Benglia, le premier grand acteur noir en France”. In: *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 399-400.

sempre caricatural, ajudava a sustentar a opinião pública favorável à ação exploratória e sufocava, em parte, o discurso que crescia contrário a essa.

### “Un regard nouveau: du corps noir à l’âme nègre”

Sylvie Chalaye inicia a segunda parte referente à era colonial informando que desde o final do século XIX chegavam à Europa as primeiras atrações de diversão vindas da América. A partir de 1875, os cabarés e *music-halls* parisienses haviam descoberto os *blackface minstrel’s show* e seus espetáculos negros. Rapidamente, segundo ela, os musicais negros cômicos tornaram-se febre entre o público de Paris. Neste estilo, atores brancos eram maquiados de negros e atores negros também tinham os rostos pintados de negro, mas com o contorno dos olhos e da boca em branco, com luvas e meias claras, contrastando a cor clara da escura. Diversos quadros cômicos de música e dança compunham o roteiro.

Considerando a moda deste gênero, o teatro buscou aí um caminho para seus espetáculos. O théâtre Cluny conseguiu triunfo em 1892 com *La Tournée Ernestin*, de M. Gandillot, um vaudeville que tinha como enredo as aventuras de atores franceses em turnê no outro lado do Atlântico.

Os brancos maquiados de negros passaram a dar lugar para autênticos negros e os locais abriam as portas para boxeadores e espetáculos de luta, dançarinas negras em cabarés, trapezistas e até mesmo verdadeiros clowns negros. Tais atrações, consideradas pela autora como de feira, valorizavam ou a força ou a sensualidade dos negros, esta última em especial no que se refere às mulheres negras:

“À une époque qui affiche son puritanisme bourgeois, tandis que sous le manteau circulent en cartes postales les premières photographies érotiques, le nègre montre sa nudité voyante et provocatrice [...]. De plus, non content d’étaler sa nudité, et de faire rougir les dames de la bonne société, le nègre se trémousse en gesticulations obscènes, livre ses reins aux contorsions les plus indécentes. La vieille Europe guindée et drapée jusqu’au cou dans ses principes moraux, regarde le nègre comme une incarnation satanique de la lubricité. Pour la bourgeoisie rangée, le spectacle du nègre s’agrémente des plaisirs de la transgression et la bamboula devient synonyme de débauche, de luxure.”<sup>13</sup>

O negro na Belle Époque era, desta forma, associado aos lugares de perdição e prazer, com mulheres fáceis e música empolgante.

---

<sup>13</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 328-329.



Nos anos de 1900, os negros vindos dos Estados Unidos, longe da segregação racial que enfrentavam em seu país natal, encontravam em Paris acesso livre a todos os lugares da moda. Sua presença espetacular, quase como de vedetes, suscitava a curiosidade e contribuía para a reputação dos estabelecimentos, que desejavam ter na presença deles uma certa originalidade, exibindo sua imagem em cartazes de divulgação.

No teatro, o erotismo deles também era explorado, em geral através de danças lascivas. Exemplo disso pode ser verificado na peça *Aphrodite*, encenada em 1914, a partir da adaptação do romance de Pierre Louÿs. A sexualidade que irradia a personagem negra central nesta história é, ao mesmo tempo, desejável e monstruosa, com uma perversidade sádica.

Ao lado da mulher negra que encanta os homens, o homem negro também tinha sua imagem sexualizada, provocando o desejo das mulheres. É o que aparece na peça *Haya*, de H. Grégoire, que Gaston Baty monta com a trupe da Chimère em 1922. Na história, a perversa Thérèse, que durante todo o tempo excita o desejo dos homens brancos, se entrega ao primeiro negro que encontra.

Chalaye passa então a outro ponto de seu capítulo, afirmando que a descoberta e exploração do corpo do negro e de seus movimentos de dança como objeto de desejo começaram a atrair artistas e poetas para outro aspecto: a arte negra como revelação de uma alma primitiva, alma de um artista sempre em sintonia com a natureza. Nomes como Picasso, Max Jacob, Apollinaire, André Salmon, Blaise Cendrars, Henri Matisse, André Derain e Maurice de Vlaminck encontravam fonte de inspiração na alma dos negros, nessas máscaras e fetiches que introduziam no Ocidente uma concepção de arte que rompia com todas as tradições e convenções.

O artista negro não se apegava em reproduzir o que via, mas aquilo que sabia, conforme Sylvie Chalaye. A descoberta desta arte que emanava do interior, que surgia da espiritualidade, era para os artistas europeus como uma lição de independência e de liberdade. A arte negra fertilizava e permitia reconstruir a partir das cinzas de um mundo antigo na Europa, com valores caducos, uma nova arte com perspectivas inesperadas e desconcertando o público. Sendo assim, a fascinação pelo corpo dos negros trouxe o interesse pela sua alma primitiva que exalava das danças, músicas e esculturas. Uma alma que, afirma a autora, era capaz de repercutir as emoções da natureza.

Ao final da Primeira Guerra mundial somou-se à fascinação pela arte dos negros o desejo de alguns artistas franceses por descobrir o mundo negro. Seja qual fosse a imagem, de boxeador, de soldado americano, de cantor de jazz, entre outros, a necessidade era de melhor conhecer o negro, aproximar-se de seu pensamento, compreender sua arte. Logo após a poesia e a pintura, o teatro, à sua maneira, buscou se abrir ao que a pesquisadora denomina *africanité*.

As primeiras experiências cênicas desse novo olhar para a África vieram através de coreografias, como o ballet *La Création du monde*, que combinava danças e esculturas negras, em 1923, no théâtre des Champs Elysées, dirigido por Rolf de Maré. A autora enfatiza, através das palavras de Paul Guillaume, que “le ballet tentait de recréer par l’émotion esthétique de la danse, cet ‘acte hiératique sexuel’ qui anime le primitif dans sa création en osmose avec les éléments naturels et les forces vitales de la forêt.”<sup>14</sup>

Todavia, foram os encenadores mais inovadores como Gémier e Baty, apaixonados pelo exotismo africano e ambientes tropicais, que tentaram levar ao palco a alma do povo negro de fato. Segundo Chalaye, convencidos de que ela era indissociável do corpo, fazia-se necessário ter em cena autênticos africanos, com isso, eles foram os primeiros a fazer os negros atuarem em espetáculos teatrais na França:

“C’est le corps même du danseur, sa négrité et sa gestuelle, qui recréerait l’émotion vivante de l’esthétique nègre. Pour eux, seule la beauté plastique du corps noir pouvait incarner l’âme nègre comme les fétiches incarnaient l’esprit de la forêt, seules les étranges et splendides contorsions de la danse nègre pouvaient rendre les vibrations telluriques d’une âme toujours en phase avec les forces cosmiques.”<sup>15</sup>

Para esses encenadores, a prova disso estava nos recitais de danças negras apresentados em 1923 pelo ator Habib Benglia. Ou seja, para eles, o corpo do negro era um ícone e deveria ser colocado em cena como uma obra de arte.

Sylvie Chalaye observa que já antes da Primeira Guerra mundial o teatro havia tentado integrar os negros nas representações. Porém, se, no *music-hall*, no circo e no cabaré, eles eram aceitos pelo público, o mesmo não ocorria no teatro. Os espectadores não admitiam os negros em tal arte cênica. Em 1911, por exemplo, o *metteur en scène*

---

<sup>14</sup> GUILLAUME, Paul. Citado por: CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 336.

<sup>15</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 337.

Gémier havia recrutado Chocolat<sup>16</sup> para compor o elenco de *Moïse*, de Edmond Guiraud, mas a peça foi um fracasso, com duras críticas por parte da imprensa, alegando que a arte teatral era muito difícil para as capacidades de um negro, e logo saiu de cartaz.

Outras experiências de inserção do negro no teatro ocorreram com o ator Habib Benglia. Antes da Primeira Grande Guerra ele já havia feito algumas figurações em peças. Após, o diretor Gémier o incluiu no elenco de *Œdipe, Roi de Thèbes*, de Saint-Georges de Bouhélier, ainda na figuração. Depois, com o mesmo diretor, atuou no papel de um negro cantor ambulante no espetáculo *Simoun*, de Lenormand.

Quando tomou a direção do théâtre Odéon em 1922, Gémier afirmava sua preocupação com um realismo integral e, ao montar peças que tinham personagens negros, não poderia valer-se de outros atores que não estes. Colocar em cena um autêntico negro aparecia como uma verdadeira audácia que a crítica saudava tanto do ponto de vista do realismo, quanto do ponto de vista estético.

Diretores como ele, Bastide e Baty buscavam mais do que a fidelidade realista ao incluir Benglia nos elencos. Conforme a autora, não se tratava de ter a presença do ator como figurativa e exótica, quase como parte do cenário. Benglia executava papéis verdadeiros. No entanto, cumpre observar, suas aparições eram geralmente nu, pois Gémier e Baty desejavam utilizar em cena a beleza plástica de seu corpo e seu talento como bailarino: “il s’agissait surtout de mettre en scène le corps noir de Benglia comme une incarnation de l’âme primitive, âme toute sensitive et charnelle qui avait besoin d’un corps pour s’exprimer.”<sup>17</sup>

No período após a Primeira Guerra, a psicanálise avançou nos estudos das profundezas incompreensíveis da psicologia humana e o negro, esclarece Chalaye, parou de ser percebido apenas como o outro e tornou-se uma espécie de sombra obscura do branco, “l’incarnation de ses pulsions ataviques, de ses fantasmés enfouis, en somme une image tangible des profondeurs de l’inconscient, une figure allégorique du ça.”<sup>18</sup> Sendo assim, o negro passou a surgir em cena como figuração das pulsões instintivas do homem, tanto em montagens de Bastide quanto de Baty.

---

<sup>16</sup> Chocolat era o nome artístico de Raphaël de Leios, clown negro de origem sul-americana que se apresentava em circos e cabarés, eternizado em pinturas de Toulouse-Lautrec. Para maiores informações sobre ele, ver: CHALAYE. “Annexe 1: Le Clown Chocolat, un des premiers artistes noirs du music-hall français 1866-1917”. In: *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 397-398.

<sup>17</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 340.

<sup>18</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 340.

Sylvie Chalaye cita algumas encenações em que tal imagem do negro aparece nos papéis de Benglia. Em uma série de apresentações, o ator negro atuava em diversos personagens como um ser das sombras, dos instintos humanos. Uma delas é *Le Loup Gubbio*, de Boussac de Saint-Marc, em 1921, dirigida por Bastide, na qual ele representava o lobo, um ser bestial, feroz, que aterrorizava uma comunidade.

A expressão dessa alma primitiva tornou-se um motivo estético para os referidos diretores, somados a Gémier. Todavia, o teatro francês ainda não havia produzido repertório que colocasse em cena o negro de maneira diferente das caricaturas coloniais. Não havia herói negro e, para encontrar tal personagem, foi necessário recorrer ao teatro estadunidense. Em 1923, Baty fez uma experiência artística revolucionária ao encenar no Odéon a peça *L'Empereur Jones*, de Eugène O'Neill, com Benglia no protagonismo. A imprensa destacava que aquela era a primeira encenação de um texto negro, ou mais especificamente, que se passa entre negros e cujo papel principal é de um negro, sublinhando também que um ator negro executaria a atuação. Os críticos julgaram-na muito *negra* para a programação do Odéon, um lugar de alta cultura, segundo eles.

As mulheres negras também ganharam espaço nos elencos, mas enquanto o corpo dos homens era considerado obra de arte, exprimindo a alma primitiva, o das mulheres provocava tanto emoção sensual quanto estética. Na peça *Haya* (1922), de H. Grégoire, dirigida por Baty, a personagem feminina negra Nyota foi representada pela atriz Aïcha, com um figurino mínimo. A crítica não foi insensível a isso, salientando a beleza e sensualidade do corpo da mulher. Para Baty, não se tratava de mostrar a nudez dela como sinônimo de libertinagem, pois a mulher branca, Thérésa, era mais perversa e inclinada à devassidão do que a negra.

Chalaye constata, no entanto, que o que continuava fascinando os espectadores com a introdução de negros nos elencos era sua nudez e gestual. Ou seja, a distribuição de personagens para eles, no olhar do público, estava ligada à exibição física mais do que à simbologia do papel. A plateia francesa não esperava dos atores e atrizes negros que eles fizessem outro personagem além deles mesmos, o papel do outro, do estranho.

Quando os primeiros heróis e personagens negros foram surgindo, para a crítica e os espectadores, por estes não terem a mesma cor de pele que eles, não poderiam suscitar o menor fenômeno de projeção catártica, nenhuma identificação seria possível por se tratar de um negro, mesmo que este fosse o mais civilizado possível no olhar dos franceses, ele não tinha relação nenhuma com o branco e não permitia nenhuma emoção dramática no público:

“Le comédien nègre semble voué à travers le regard du spectateur à ne jamais être que le nègre du spectacle. Tout se passe comme si le spectateur oubliait la fiction théâtrale pour se laisser envahir par la fascination de l’autre. Difficile pour le nègre de jouer un autre rôle que le sien.”<sup>19</sup>

Habib Benglia atuou em diversos espetáculos e filmes e teve notoriedade considerável entre as duas grandes guerras, sendo o primeiro renomado ator negro francês, mas contra vários projetos pensados na época, não pôde encarnar o personagem Otelo, da peça epônima de Shakespeare. Sylvie Chalaye completa a informação afirmando que o negro, para os brancos, não possuía uma figura trágica, a superioridade moral, a dignidade e a nobreza necessárias para tal papel, pois sua imagem ainda era bastante bucólica e ligada ao primitivo.

Os poetas e artistas do início do século XX, contrários à sociedade europeia que julgavam esclerosada, buscavam na África e em seus conterrâneos a pureza, sem os artifícios da civilização, com uma figura mítica do negro. Em peças como *Haya*, Baty deixava transparecer que o negro ia além da figura de alteridade, escondendo o lado primitivo humano. Chalaye pontua que, através disso, o diretor exprimia que ao europeu era necessário encontrar o negro presente em si, suas pulsões, seu estado de infância e buscar o novo para o velho continente.

A burguesia, evidentemente, não via com bons olhos a imagem de que dentro de cada branco existia um negro adormecido. Essas ideias provocativas foram usadas pelo teatro dadaísta justamente por isso, dando ao negro nos enredos um lugar inesperado na hierarquia social e reclamando por uma estética negra. Por conta disso, eram tomados por perigosos anarquistas que queriam abolir a civilização, já que desejavam dar poder ao instinto. Chalaye completa: “c’est précisément cette image subversive du nègre que le mouvement Dada cherchait surtout à exploiter, celle de l’instinct s’insinuant dans l’ordre de la raison.”<sup>20</sup>

Ao final do capítulo, a autora retoma as ideias acerca da imagem do negro no teatro francês do período colonial, com uma espécie de reflexão final antes de seguir ao próximo, dedicado ao período posterior à Segunda Guerra mundial. Nesta reflexão de encerramento, Chalaye menciona que os sonhos de conquista colonial e a sedução que exercia o continente africano fizeram com que o negro ocupasse diversos espaços de espetáculos e atrações de entretenimento diversas:

---

<sup>19</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 354.

<sup>20</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 361.

“Dans l’arène de l’hippodrome, sur la piste du cirque, dans les rangs des revues militaires, derrière les barreaux du jardin zoologique, sur le stand de foire de l’exposition universelle, sur la scène du music-hall, dans le ring de boxe, sur les planches du bal Tabarin, au Grand-Guignol, au Châtelet, au Palais-Royal, au Studio des Champs-Élysées...”<sup>21</sup>

Com isso, satisfazia a curiosidade dos franceses, provocando por vezes medo, libido, angústia, risadas, revelando frustrações da burguesia e transportando os poetas para universos míticos e primitivos. Todavia, as figuras coloniais do negro não o elevavam ao status de personagem, mantendo-o como uma espécie de artifício cênico. Após, o negro deixou de ser apenas uma cor para ser um corpo, uma realidade carnal nas peças de alguns diretores, encantando artistas e escandalizando parte da sociedade. A introdução de atores negros nos elencos aproximou-os do teatro e saiu um pouco do lugar-comum que tinham até então. Encenadores como Baty, Gémier e Bastide, ao incluí-los em suas montagens, fizeram nascer uma comunidade de atores originários da África, América e Antilhas. Ao lado de Habib Benglia, estava Joséphine Baker, Al Bala, Alpha Sow, Alexino, Joe Alex, Aïcha, Helen Burney, entre outros.

Sylvie Chalaye traz então uma outra informação bastante importante no encerramento deste capítulo: a de que os muitos anos de colonização francesa na África, somada aos diversos intelectuais negros das Américas que se exilavam na França, acabaram criando uma *intelligentsia* negra, com nomes como René Maran, Claude Mac Kay, Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor. Tal efervescência intelectual e artística do mundo negro em Paris trouxe consequências ao universo teatral, porém as veleidades de engajamento dos atores negros se chocavam com a inércia da mentalidade da sociedade francesa da época.

Iniciativas teatrais influenciadas pelos intelectuais começavam a surgir através de Habib Benglia, por exemplo. Contudo, o sonho dele de fazer um teatro realmente do negro só ocorreria em 1959 com a trupe dos Griots (a mesma que executaria a estreia de *Les Nègres*, de Jean Genet, dirigida por Roger Blin, como será verificado no capítulo seguinte). No *music-hall*, por outro lado, em 1949, já nascia uma companhia de atores e bailarinos africanos fundada pelo jovem estudante senegalês Maurice Sonar Senghor.

---

<sup>21</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 363.

## “L’APRÈS-GUERRE: VERS L’ÉCLATEMENT DE LA CHRYSALIDE (1945-1960)”

Sylvie Chalaye abre o capítulo final de sua obra comentando sobre o processo de independência das colônias francesas na África. Segundo a autora, a queda da França em 1940, durante a Segunda Guerra mundial, e a posterior ocupação alemã, acabaram por corroer o prestígio de poderio colonial e desmistificar o amor paternalista que a nação francesa fazia crer existir em relação aos africanos. A metrópole perdia assim a invulnerabilidade que mantinha o respeito dos oprimidos e inibia desejos de independência. Além disso, foi de extrema importância para o exército francês a participação de suas colônias durante o combate.

Os intelectuais da África que já vinham pensando sobre a libertação das colônias, em especial Léopold Sédar Senghor e Houphouët Boigny, começaram a comparar a exploração francesa à ocupação nazista alemã. Sylvie lança a questão: “La France ne devait-elle pas rendre aux Africains ce que, grâce à eux, elle avait pu recouvrer: la liberté?”<sup>22</sup>

Entretanto, mesmo tendo tido como aliados os seus subjugados, lutando lado a lado como irmãos, a independência não parecia estar nos planos do governo francês, este argumentando que seria cedo para que pudesse ser concretizada tal promessa de libertação. A África não havia sido tão destruída quanto a Europa e a metrópole podia valer-se disso para reconstruir-se. Soma-se o fato de que, frente ao surgimento de duas potências mundiais, Estados Unidos e URSS, não era interessante para a França demonstrar fraqueza. Os territórios africanos, contudo, não tardaram a manifestar seu interesse por conquistar a independência.

No teatro, a imagem do negro tão presente antes da Segunda Grande Guerra perdeu forças. Mesmo a publicidade parou de valer-se da figura do africano em suas propagandas. A pesquisadora frisa que os estereótipos humorísticos antes utilizados largamente em espetáculos e comerciais passaram a não corresponder à imagem que os negros começaram a impor para eles mesmos. Grandes nomes negros surgiram nessa época: intelectuais, escritores, professores, artistas, políticos e músicos. Os clichês coloniais foram sendo minimizados. Outro ponto importante é a evolução das mídias nesse processo:

“Après la Seconde Guerre mondiale, l’évolution des médias, et en particulier le développement du cinéma, puis de la télévision,

---

<sup>22</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 367.

contribuent à démultiplier les figures du nègre, et à dénoncer même les clichés qui ont par le passé stratifié son image.”<sup>23</sup>

Os meios de comunicação colaboraram para novas construções imagéticas do negro. Artistas e intelectuais passaram a não mais aceitar a propagação e manutenção das velhas fórmulas estereotipadas de representação.

A efervescência dos anos de 1950 fez com que o teatro se engajasse nas denúncias contra o racismo, apontando a condição do negro, mas esse não é mais o africano ou o antilhano e sim o estadunidense, vítima de segregação racial e de linchamentos em seu país natal. O problema étnico nos Estados Unidos tornou-se familiar aos europeus e os movimentos de libertação dos negros na América davam a conhecer as falhas da democracia norte-americana. Algumas peças até pincelavam informações sobre o problema racista na sociedade francesa, como André Roussin com *La Petite Hutte* (1947) e Barillet e Grédy com *La Reine blanche* (1953), porém o teatro parecia preferir colocar em cena a sociedade estadunidense.

Chalaye observa ainda que “par ailleurs, même si le théâtre évoque la négrophobie et les préjugés qui ont cristallisé l’image du nègre, la figure du Noir reste souvent très diaphane dans les pièces de cette période.”<sup>24</sup> Alguns dramaturgos criaram personagens negros que quase não aparecem, como Boule de Neige em *Haute Surveillance* (1949), de Jean Genet, e Zofar em *La Reine blanche* (1953); outros, a partir de uma fisionomia que dava ao negro a mesma aparência do branco, como o herói de *J’irai cracher sur vos tombes* (1948), de Boris Vian, e a serva infanticida de *Requiem pour une nonne* (1956), adaptação de Albert Camus para o romance de Faulkner. Apenas Jean-Paul Sartre e Yves Jamiaque criaram verdadeiros personagens negros, mas refugiaram-se em representações que não se passam na sociedade francesa. Louis Sapin escreveu *Papa Bon Dieu* (1958) para atores negros, evitando, todavia, a problemática da cor.

Sylvie Chalaye conclui que havia uma reticência em levar ao palco a questão da cor da pele, uma posição vigilante dos autores frente à imagem do negro. O teatro, para ela, não colaborava para a construção de uma nova figura do negro. Quando as peças possuíam realmente personagens negros, elas evocavam os Estados Unidos, com adaptações de obras norte-americanas e inspiração em *faits divers* (que é o caso de *La*

---

<sup>23</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 370.

<sup>24</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 371.



*Putain respectueuse*, de Jean-Paul Sartre, peça do corpus da presente pesquisa). A sociedade francesa parecia se recusar a enxergar o seu próprio problema racial.

Vale frisar que, para a autora, a presença do negro em tais textos dramáticos, em geral, é secundária, pois a peça de Sartre, por exemplo, montada em 1946, tem no negro um personagem sem envergadura e sua tragédia propriamente dita não ocorre em cena, mas nos bastidores. As informações sobre tal obra levantadas por Chalaye não serão mencionadas aqui, já que compõem o estudo específico do texto em capítulo posterior da tese. No entanto, por conta da menção recorrente de Habib Benglia neste levantamento histórico, cumpre citar que foi ele quem deu vida ao personagem negro sartriano na estreia da obra.

Os personagens negros que apareciam nas peças deste período não seguiam o perfil dos clichês coloniais, entretanto todos pareciam integrar um mesmo esquema:

“Le nègre apparaît en effet systématiquement comme le criminel réel ou virtuel, le meurtrier ou le violeur du Blanc. Tout se passe comme si ce rôle lui était fatalement dévolu par le déterminisme de sa condition, comme si la mauvaise conscience du Blanc ne pouvait que voir en lui son immolateur [...]. En fait, le nègre tient un rôle quasi mystique auprès duquel le Blanc recherche une mortification rédemptrice, une mortification qui laverait l’histoire de ses péchés, et permettrait aux Noirs et aux Blancs de repartir sur des bases nouvelles.”<sup>25</sup>

A grande reviravolta da imagem do negro no teatro francês, segundo Chalaye, veio com *Les Nègres* (1959), de Jean Genet, primeira peça francesa escrita por um branco na qual realmente se reconheciam os negros, valendo-se dos próprios estereótipos criados ao longo da história para quebrá-los, e influenciando toda a dramaturgia posterior, inclusive a de Bernard-Marie Koltès.

Com isso, no fim dos anos cinquenta, o negro no teatro descobria sua qualidade humana e passava a encarnar personagens que não eram racialmente definidos e mesmo aqueles cuja consciência coletiva antes atribuía aos brancos. O ator negro Georges Aminel, por exemplo, em 1967, torna-se o primeiro negro recrutado pela Comédie Française e executará papéis clássicos como o de Édipo, na encenação de Jean-Paul Roussillon.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 382-383.

<sup>26</sup> Para maiores informações sobre ele, ver: CHALAYE. “Annexe 3: Georges Aminel, le premier acteur noir à entrer à la Comédie-Française”. In: *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 401.

## CAPÍTULO II

### *LES NÈGRES, DE JEAN GENET*

Como já mencionado anteriormente, a peça teatral *Les Nègres* (1959), de Jean Genet (1910-1986), compunha o corpus da presente pesquisa num primeiro momento. Assim como as obras de Sartre e Koltès, ela teria seus elementos verificados detalhadamente. Entretanto, pelos motivos também já expostos, optou-se por incluir apenas um capítulo sobre ela, trazendo informações breves sobre sua estrutura, sua criação, sua recepção e sobre o fato de ser considerada um marco revolucionário da transformação da imagem do negro no teatro francês do século XX, em especial na visão de Sylvie Chalaye em *Du Noir au Nègre: l'image du Noir au théâtre, de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)*.

A inclusão deste capítulo junto à parte I da tese justifica-se por trazer informações introdutórias à compreensão da mudança do personagem negro sartriano, anterior à peça de Genet, para aquele da trama koltésiana.

#### **INFORMAÇÕES INICIAIS SOBRE A PEÇA**

*Les Nègres* possui em sua estrutura uma dupla construção, pois pode-se dizer que há nela uma peça dentro da peça. Num primeiro plano, treze personagens negros aguardam o julgamento de um ex-líder, traidor na luta contra os brancos colonizadores, bem como a eleição de nova liderança, fato que ocorre fora de cena e cujas informações são trazidas ao palco conforme o andamento do julgamento. Visando entreter a plateia enquanto o processo é realizado fora de cena, os negros contam a história de um crime e seus desdobramentos: a eles cabe manter o público de brancos distraído.

No palco, um catafalco coberto de flores simboliza a presença de uma mulher branca assassinada por um negro. Os atores reconstituirão os fatos para que possam ser avaliados. Os negros dividem-se em dois grupos: oito deles representarão a história da execução da branca, assumindo o papel de negros de fato, e os demais, mascarados de brancos, a corte europeia, que agirá como júri. Este último grupo permanece em uma espécie de plataforma que simbolicamente é a Europa, enquanto os demais, que estão embaixo, estariam na África.

O jogo entre ir de um espaço a outro é possível, visto que, em um dado momento, vários dos atores sobem na parte elevada e simulam serem brancos também

usando máscaras. É seguidamente esclarecido ao espectador que toda a ação vista no palco não passa de ficção, que houveram ensaios, que há um texto a ser seguido e que estão no teatro.

A obra de Genet é bastante minuciosa nas descrições de cenários, iluminação, figurinos, trilha sonora e ações dos personagens, conforme didascálias de abertura e demais rubricas ao longo da história. A edição de referência traz também antes da peça um texto de Genet intitulado “Pour jouer *Les Nègres*”, no qual o dramaturgo fornece informações precisas de como deve ser realizada a execução do texto, enfatizando aspectos da atuação e entonação dos atores ao proferirem suas falas (imitando atores trágicos franceses), da maquiagem, do cenário, da iluminação, e, também, exige que nenhuma publicação seja feita sem fotos que mostrem a encenação realizada por Roger Blin na estreia da peça (1959), para que o estilo grotesco que deve ter a representação seja respeitado. Por fim, apresenta o desfecho que o diretor usou em sua versão para *Les Nègres* – Genet sinaliza que prefere o final do encenador ao seu final propriamente dito.<sup>27</sup>

Há ainda na edição de referência, uma dedicatória feita pelo autor (“Pour Abdallah”) e dois textos breves ocupando o espaço de epígrafe. O primeiro deles diz respeito ao pedido que Genet recebeu certa vez para que escrevesse uma peça a ser representada por negros, perguntando-se: “Mais, qu’est-ce que c’est donc un noir? Et d’abord, c’est de quelle couleur?”<sup>28</sup> Este questionamento é bastante emblemático e muito citado por estudiosos e pesquisadores, sendo, inclusive, mencionado duas vezes por Sylvie Chalaye, na introdução e conclusão de sua obra *Du Noir au Nègre: l’image du Noir au théâtre, de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)*.<sup>29</sup> Isso porque coloca em xeque justamente a questão da cor do negro e de quem exatamente está se falando quando se faz referência ao negro. Como visto no capítulo anterior da tese, o papel e espaço do negro na sociedade e no teatro franceses ainda engatinhava após a Segunda Guerra mundial e buscava firmar-se, fugindo de estereótipos. Jean Genet vai ao extremo desta representação, com caricaturas grosseiras na peça para quebrar os clichês até então recorrentes no palco.

---

<sup>27</sup> A edição de referência é: GENET, Jean. *Les Nègres*. Paris: Gallimard, coll. “Folio”, 2005. É curioso observar que esta edição não possui as fotos, como recomendava Jean Genet.

<sup>28</sup> GENET. *Le Nègres*. Op. cit. p. 15.

<sup>29</sup> CHALAYE, Sylvie. *Du Noir au Nègre: l’image du Noir au théâtre, de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)*. Paris: L’Harmattan, 1998. p. 16 e 396.

No segundo texto, o autor explica que *Les Nègres* deve ser encenada para uma plateia de brancos e que faz-se necessário que haja a presença ou representação de pelo menos um espectador branco:

“Cette pièce, je le répète, écrite par un Blanc, est destinée à un public de Blancs. Mais si, par improbable, elle était jouée un soir devant un public de Noirs, il faudrait qu’à chaque représentation un Blanc fût invité – mâle ou femelle. [...]. On jouera pour lui. Sur ce Blanc symbolique un projecteur sera dirigé durant tout le spectacle. Et si aucun Blanc n’acceptait cette représentation? Qu’on distribue au public noir à l’entrée de la salle des masques de Blancs. Et si les Noirs refusent les masques qu’on utilise un mannequin.”<sup>30</sup>

Desta forma, para o escritor, o público da peça é essencial à execução da encenação. Os atores rompem por várias vezes a quarta parede que divide simbolicamente o palco e a plateia e dialogam diretamente com os espectadores. O jogo do entrar e sair da representação é constante, com quebras da convenção e da ilusão teatral.

*Les Nègres* é definido pelo próprio Jean Genet como *clownerie*, gênero não encontrado nos dicionários de teatro, porém que destaca o viés de comicidade que o texto tem, ainda que se esconda atrás disso a crítica do dramaturgo aos processos de colonização. Os atores negros representarão como clowns para uma plateia de brancos, entretendo-os com suas danças, jogos e conflitos – o que, como visto no capítulo I, era bem recorrente, já que o público francês esperava exatamente isso da presença de negros no palco: a diversão, sem preocupar-se com os problemas que estavam por trás dos processos de exploração da África no além-mar.

## OS DOIS GRUPOS DE PERSONAGENS

Como mencionado acima, *Les Nègres* tem no elenco treze personagens que são, na verdade, atores negros que representam para uma plateia de brancos. Destes, cinco estão mascarados, representando a corte branca europeia: a rainha, o governador, o juiz, o missionário e o criado. Um dos negros sem máscara, Diouf, posteriormente, também fará papel de uma branca, mascarado de Marie (na representação do assassinato desta mulher).

Na ficha de personagens que Genet apresenta no início da obra, aqueles que não representarão a corte são listados apenas por seus nomes principais, contudo, quando

---

<sup>30</sup> GENET. *Le Nègres*. Op. cit. p. 15.

Archibald apresenta-os, revela seus nomes completos.<sup>31</sup> São eles, na mesma ordem em que estão na edição de referência:

NOME	NOME COMPLETO
Ville de Saint-Nazaire	Edgar-Hélas Ville de Saint-Nazaire
Village	Dieudonné Village
Archibald	Archibald Absalon Wellington
Diouf	Samba Graham Diouf
Vertu	Étiennette-Vertu-Rose-Secrète Diop
Bobo	Adélaïde Bobo
Félicité	Félicité Gueuse-Pardon
Neige	Augusta Neige

É interessante observar que Jean Genet trata como personagens propriamente ditos apenas os membros da corte, pois a descrição destes encontra-se separada da dos demais e vem antecipada pelo título “Les personnages”, como se os outros negros fossem realmente atores e não personagens da trama.

Os negros que não estão mascarados têm seu figurino descrito juntamente com o detalhamento do cenário, evidenciando o mau gosto que os europeus acreditavam que os negros naquele período tinham:

“Quand le rideau est tiré, quatre Nègres en frac – non, l’un de ces Nègres, Ville de Saint-Nazaire, sera pieds nus et en chandail de laine – et quatre Nègresses en robe du soir dansent [...]. Le frac – et cravate blanche des messieurs – est accompagné de chaussures jaunes. Les toilettes des dames – robes du soir très pailletées – évoquent de fausses élégances, le plus grand mauvais goût.”<sup>32</sup>

Na sequência, a didascália informa também que eles possuem flores nos corpetes e fraques, que serão arrancadas e colocadas no catafalco.

Neste grupo não mascarado destaca-se o personagem Archibald, que atua como uma espécie de regente, dando as coordenadas, mantendo a ordem, organizando os atores e indicando-lhes a maneira mais correta de atuar em alguns momentos. Ele, de certa forma, é o personagem principal e central de *Les Nègres*, já que é aquele que apresenta os demais e que conduz a ação.

A corte com os cinco mascarados é assim descrita: “La cour: chaque acteur en sera un Noir masqué dont le masque est un visage de Blanc posé de telle façon qu’on voie une large bande noire autour, et même les cheveux crépus.”<sup>33</sup> As reações da corte

<sup>31</sup> GENET. *Le Nègres*. Op. cit. p. 23-24.

<sup>32</sup> GENET. *Le Nègres*. Op. cit. p. 19-20.

<sup>33</sup> GENET. *Le Nègres*. Op. cit. p. 20.

são relatadas nas rubricas e beiram o exagero, muitas vezes executadas por todos eles (como se fossem realmente ensaiadas, orquestradas).

Seguindo a instrução de Genet, o rosto dos negros deve aparecer por baixo das máscaras brancas, evidenciando o jogo cênico que se estabelece. As informações sobre cada um dos membros, seus figurinos e algumas posições são trazidas ao leitor no início da obra, conforme segue no quadro abaixo:

PERSONAGEM	DESCRIÇÃO
La reine (a rainha)	“Masque blanc et triste. Bouche aux coins tombants. Couronne royale sur la tête. Sceptre en main. Hermine au manteau à traîne. Robe superbe. À sa droite...”
Son valet (seu criado)	“Gringalet maniéré, gilet rayé des valets de chambre. Serviette sur le bras, dont il joue comme d’un foulard, mais avec lequel il essuiera les yeux de Sa Majesté”
Le gouverneur (o governador)	“Uniforme sublime. Tient une paire de jumelles, ou une longue-vue de marine”
Le juge (o juiz)	“Robe noire et rouge. À gauche de la Reine”
Le missionnaire (o missionário)	“Robe blanche. Bagues. Croix pectorale. À gauche du juge”

### BREVES INFORMAÇÕES SOBRE A CRIAÇÃO E RECEPÇÃO DA PEÇA

Jean Genet escreveu a peça a pedido de Raymond Rouleau, que costumava utilizar atores negros em suas encenações e, certa vez, solicitou ao dramaturgo que escrevesse um texto que colocasse negros em cena. Todavia, após criada a obra, Rouleau recusou-se a montá-la. Genet publicou-a e Sarah Maldoror a descobriu, convencendo Roger Blin, que era seu professor na École de la rue Blanche, a dirigi-la. A atuação ficou por conta da trupe dos Griots, da qual Maldoror fazia parte como uma das fundadoras. A estreia em Paris ocorreu em outubro de 1959, no théâtre de Lutèce.

O espetáculo gerou indignação na imprensa tida como de direita, com alguns jornais questionando os motivos de a mesma não ter sido proibida pelo governo. O público, contudo, acolheu bem a representação, sendo um verdadeiro evento para a comunidade negra de Paris. Sylvie Chalaye observa que o ano de 1959 ficou marcado por filmes audaciosos que tinham como temática o negro e sua cultura e que a peça prolongou a reflexão proposta pelos cineastas.

*Les Nègres* foi apresentada em Nova Iorque em 1961, porém não teve tanto sucesso: “les Noirs reprochaient à Genet de réduire le conflit racial aux antagonismes artificiels d’un jeu de société.”<sup>34</sup>

<sup>34</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 385. As informações sobre a criação e recepção da peça foram retiradas da referida obra de Chalaye.

## **LES NÈGRES E A REVOLUÇÃO DO PERSONAGEM NEGRO NO TEATRO FRANCÊS**

No livro *Du Noir au Nègre: l'image du Noir au théâtre, de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)*, Sylvie Chalaye encerra seu estudo com a peça de Jean Genet, segundo ela um marco na representação do negro no teatro francês, tendo como herdeiros dramaturgos como Bernard-Marie Koltès.

A autora inicia seus pontos de reflexão sobre o tema com a seguinte constatação: “Le mérite de la pièce tient surtout au fait que Genet ne se contente pas de dénoncer les clichés qui ont forgé l’image du nègre, il entreprend de désintégrer cette image dans les consciences par les moyens mêmes qui ont contribué à la stratifier.”<sup>35</sup> Ou seja, se o teatro foi usado para criar a caricatura, é através dele que esta será desfeita, colocando-a em evidência de maneira grotesca.

O crime ontológico do negro que habita o inconsciente do branco e justifica a repressão ao negro, fazendo deste um eterno culpado, é tão real, segundo a autora, quanto um crime teatral como o que se vê na peça de Genet, participando de um ritual e simulacro nefasto que alimenta o racismo. O rito que os atores do texto apresentam aos brancos nada mais é do que uma reconstituição metafórica dos mecanismos racistas e esquemas aos quais estes obedecem.

O negro que até então era fabricado a partir do olhar do branco na cena, visando, como já mencionado, o riso ou o medo, era intrinsecamente um ator, pois portava a máscara que lhe era dada. Com a obra, o jogo se inverte: o branco passa a ser representado pelo negro. Se, até um determinado momento da história do teatro, os atores brancos faziam papéis de negros usando máscaras ou maquiagem, aqui isto modifica-se e os negros passam a portar as máscaras e jogar o papel do branco. A tomada de poder com esta mudança era artificial, já que cênica, porém ela preparou uma virada de valores e deu voz aos negros, com uma verdadeira revolução que não estava presente somente nos palcos, mas também fora deles.

Chalaye vê o teatro como a melhor forma encontrada por Genet para fazer explodir as imagens que se tinha do negro até então, isso porque a arte dramática detém o privilégio de trabalhar com estereótipos. A linguagem dramática aparece em definitivo como o único meio deixado aos negros para dissolver o verniz que dissimula sua existência. Em *Les Nègres*, cada personagem negro figura-se como uma faceta e,

---

<sup>35</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 385.

mesmo aqueles que não portam máscaras, têm a função de imagens pré-concebidas, reforçadas pelo nome que o autor dá a cada um deles. A regência da cena é feita por Archibald, que, no olhar de Chalaye, é o negro estadunidense, que orquestra a luta e, por isso, é o mestre de cerimônias. Sobre esta leitura, ela lança o questionamento: “Les mouvements de résistance noire ne sont-ils pas venus d’abord d’Amérique?”<sup>36</sup> Com isso, remete aos movimentos crescentes na América do Norte que reivindicavam o espaço do negro e cujas notícias chegavam na França.

Além disso, personagens tradicionais, como a rainha e seu criado, são levados ao palco de forma que beira o cômico. Os temas do teatro colonial também voltam à cena, com as excursões para a África e o medo que causavam nos europeus pelo imaginário de selvageria dos povos e do local em si, a angústia frente à feitiçaria dos negros e a fobia dos brancos em relação à selva africana. A peça

“[...] tourne en dérision, en les caricaturant, les ambiances cauchemardesques que créait le Grand-Guignol, l’angoisse qu’irradie autour de lui le nègre, violeur et assassin en puissance. Le simulacre du crime autour duquel se construit le rituel, et finalement le divertissement que les comédiens donnent aux spectateurs, autrement dit la comédie elle-même, nous renvoie à la situation essentielle qui met en scène le nègre [...]”<sup>37</sup>

Chalaye compara a história a um ritual de Páscoa feito pelos negros, com momentos de morte, ressurreição, sacrifício, traição e libertação do povo. Ela classifica esta missa como macabra e grotesca em alguns momentos, quebrando com clichês que até então pairavam em volta do negro e deixando vir à tona os verdadeiros homens que existiam atrás da definição simplista de cor da pele. Genet, com o texto, dava ao teatro um meio de se purificar por ele mesmo, ou seja, de tomar consciência dos estereótipos que as artes cênicas haviam fabricado ao longo dos séculos e, através disso, melhor caçá-los e liquidá-los. Após a peça dele, era impossível aos dramaturgos criarem um personagem negro sem considerar a revolução que o autor fez na representação do negro na literatura dramática francesa.

A estudiosa frisa que:

“*Les Nègres* de Genet amorce un virage essentiel dans cette histoire de l’image du nègre au théâtre, puisque c’est justement par les artifices du théâtre qui ont largement contribué à fabriquer la gangue du nègre que Genet tente de la briser, et de

---

<sup>36</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 387.

<sup>37</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 387.



faire sortir du même coup le nègre de cette théâtralité inhérente à la condition que le regard blanc lui avait dévolue. Avec Genet ‘le nègre se nègre’ comme la Méduse dans le miroir.’<sup>38</sup>

Em *Les Nègres*, percebe-se a maioria das caricaturas que foram apresentadas no capítulo I da tese. Os sentimentos dos brancos perante os negros, variando do cômico ao terror e, sobretudo, o olhar de superioridade, da necessidade de domesticar aqueles que consideravam selvagens, estão presentes. O teatro colonial, das grandes epopeias dos franceses em suas excursões para a África, serviram como mote para o enredo. A traição dos negros com o assassinato da branca, depois de sua violação (que não poderia ficar de fora, pois o lado sexual dos negros sempre fora explorado), da mesma forma, aparecem.

Jean Genet constrói a história a partir dos próprios estereótipos teatrais e a necessidade de ter uma plateia de brancos reforça a ideia de uma representação feita para a sociedade europeia branca, que era a consumidora ávida do exotismo africano. Os clowns negros, que tanto eram apreciados nas casas de shows, ganham espaço em uma peça que é designada justamente pela presença destes: *clownerie*. O imaginário do branco em relação ao negro, seu inconsciente coletivo, é transposto para cena de forma grotesca, exagerada, com o intuito de exorcizar aquilo que se construía até então como sendo a figura do negro. Sem contar, evidentemente, que era a primeira vez que uma peça na França era encenada integralmente por atores negros, o que, por si só, já seria uma grande transformação e uma audácia. O cenário para o aparecimento de um novo negro no teatro estava pronto. Bernard-Marie Koltès, como será visto, é herdeiro deste processo.

Apresentados os aspectos históricos e políticos que dizem respeito ao personagem negro e sua representação no século XX e, portanto, compreendendo melhor como evoluiu esta figura, culminando em *Les Nègres*, encaminha-se agora a análise das duas peças do corpus, segundo a estrutura prevista na introdução. Em ordem cronológica, primeiramente, *La Putain respectueuse*, aquela que vem antes do texto de Genet, e, logo após, *Combat de nègre et de chiens*, a que é posterior e reflexo dele.

---

<sup>38</sup> CHALAYE. *Du Noir au Nègre*. Op. cit. p. 390.

**PARTE II:**  
***LA PUTAIN RESPECTUEUSE, DE JEAN-PAUL SARTRE***

# CAPÍTULO III

## JEAN-PAUL SARTRE: A VIDA, O ENGAJAMENTO E O TEATRO

### BREVE TRAJETÓRIA DO AUTOR

J.-P. Sartre nasceu no dia 21 de junho de 1905, em Paris. Seu pai, Jean-Baptiste Sartre, um oficial da marinha, faleceu quando ele tinha pouco mais de um ano de idade em decorrência de uma doença contraída em uma das viagens de trabalho em alto mar.

Com a morte do pai, sua mãe Anne-Marie, buscou apoio na família para a educação e sustento do filho. Na formação do jovem Sartre, foi de extrema influência a participação do avô materno, Charles Schweitzer (professor aposentado e oitava geração de uma família de intelectuais e professores alsacianos renomados), que se dedicou à instrução do neto com paixão, devotamento e até mesmo exuberância, conforme Annie Cohen-Solal. A não ser por uma experiência curta, Sartre não recebeu formação escolar pública no primeiro período de vida, totalmente educado pelo avô em aulas particulares: “O avô transformou, pois, a formação do neto em problema *seu*; tratava-se de uma questão a ser resolvida entre homens e que encarou como tal. Impondo à pequena inteligência um preparo impecável, individualista, de elite.”<sup>39</sup>

A autora comenta que o avô desejava criar um menino-prodígio, através de uma educação rigorosa e que colocava-o em contato com grandes nomes da música e da literatura desde muito cedo. Na biblioteca pessoal de Schweitzer mais de mil volumes, com os quais Sartre aprendeu a conviver:

“Os livros do avô se transformaram no seu terreno de caça favorito, como outros descobrem no fundo de um quintal o limite fictício das brincadeiras infantis [...]. Uma biblioteca de adulto, a clássica biblioteca franco-alemã: ela significava tudo para o garoto [...]. Foi ali, nesse gabinete de leitura, que o menino tomou contato com os homens ilustres e de um modo muito especial, que continuará sendo o de Sartre pelo resto da vida [...].”<sup>40</sup>

Entre as leituras, grandes biografias, os maiores clássicos da literatura francesa, livros de história grega, entre outros.

---

<sup>39</sup> COHEN-SOLAL, Annie. *Sartre: uma biografia*. Tradução para a língua portuguesa de Milton Persson. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2008. p. 56-57.

<sup>40</sup> COHEN-SOLAL. *Sartre: uma biografia*. Op. cit.p. 59.

Apenas a partir dos dez anos é que ele passou a frequentar o lycée Henri IV em Paris, juntamente com os demais garotos de sua idade. Em 1917, quando a mãe casou-se pela segunda vez, mudou-se para La Rochelle, no sudoeste da França. Sartre, conseqüentemente, mudou de escola. Cohen-Solal observa que o escritor não guardava boas lembranças deste período de sua vida, pois viu-se cercado pelo “mundo real dos secundaristas violentos e cruéis que só sentiam repúdio desdenhoso pelo monstrinho gabola que vinha desafiá-los com suas leituras fora de moda, suas saídas espirituosas de quem não tem mais o que fazer, seu físico impossível, suas maneiras de parisiense.”<sup>41</sup>

Entre os anos de 1920 e 1921, após adoecer, retornou a Paris e à escola que frequentava lá anteriormente. Em 1924, ingressou na École normale supérieure, concluindo em 1929. Neste período, conheceu Simone de Beauvoir, que seria sua companheira durante toda a vida.

Sartre iniciou sua carreira acadêmica como professor de filosofia em Le Havre. Sua obra escrita é composta por trabalhos filosóficos, romances, novelas, roteiros para cinema, peças teatrais, ensaios e artigos para jornais e revistas.

O autor faleceu em Paris aos 15 de abril de 1980, vítima de um edema pulmonar.

## **A LITERATURA E O ENGAJAMENTO**

Um dos pontos mais relevantes da obra sartriana é a questão do engajamento. Robert Ponge explica que o escritor partira, a princípio, da seguinte ideia:

“[...] o homem é um ser livre; livre, porque, enquanto consciência, se encontra a todo momento diante da possibilidade de escolha de caminhos diferentes. Sendo livre, o homem deve escolher o que fazer com sua liberdade. Dizer que deve escolher significa que ele não pode deixar de escolher: Sartre afirmava que não escolher, se recusar a ou deixar de escolher já é uma escolha. O ser humano era, assim, por ele colocado, livre perante a sua responsabilidade: devia assumir a sua liberdade.”<sup>42</sup>

Ponge esclarece, contudo, que no decorrer da Segunda Guerra mundial, com os aprendizados que a mesma proporcionou, Sartre percebeu que qualquer sujeito é limitado e condicionado por condições históricas, sociais, familiares, entre outras. Existem coisas que não podem ser decididas pelo ser humano, como, por exemplo seu

---

<sup>41</sup> COHEN-SOLAL. *Sartre: uma biografia*. Op. cit.p. 70.

<sup>42</sup> PONGE, Robert. “Sartre: o escritor e o engajamento”. *Zero Hora*. Porto Alegre, 10 de novembro de 1990. Caderno cultural mensal “ZH Cultura”, p. 4.

próprio nascimento e sua primeira infância. Isso fez com que ele modificasse, em termos, a dita liberdade do homem que o definia, e passasse a considerar também a situação em que o sujeito encontrava-se. O homem precisava, para ser pleno, real e inteiro, conquistar esta liberdade, deixando de ser apenas uma situação, e isso se dava através do engajamento.

Por conta deste posicionamento, afirma Robert Ponge, Sartre acreditava que tanto quanto o homem, o escritor estava “em situação” na sua época e desprovido da liberdade de não escolher. Ele deveria, “enquanto cidadão que é também uma personalidade, [...] emprestar seu nome a certas causas, tomar partido sobre os principais acontecimentos de sua época [...]”<sup>43</sup>

O escritor deveria valer-se de seu ofício, com os meios que lhe são próprios, colocar-se a serviço de sua consciência política, se engajar na missão de conscientizar, mostrando ao homem o mundo que o cerca e negando a ele o direito de se dizer inocente frente ao que vê. A escrita deveria servir para o sujeito que a exercesse como modo de manifestação de sua presença, existência, intervindo conscientemente, ou seja, engajando-se. Ponge finaliza seu artigo esclarecendo que, com esta postura, Sartre acabava por tratar a literatura como ideologia pura, transformando-a, conseqüentemente, num dos terrenos do combate ideológico e de intervenção explícita da luta política.

## **SARTRE E O TEATRO**

O contato de Sartre com o teatro iniciou com a escrita de peças ainda na *École normale supérieure*, além de uma experiência como dramaturgo e ator num campo de prisioneiros, durante a Segunda Guerra.<sup>44</sup>

Posteriormente, foi o diretor teatral Charles Dullin, integrante do Cartel juntamente com Baty, Jouvet e Pitöeff, que o aproximou de fato das artes cênicas. Segundo Noëlle Guibert, Dullin, “[...] a fait son éducation théâtrale en l’aidant à trouver le ton du théâtre, en l’encourageant dans sa réflexion dramatique. Il lui confie dès 1941, pendant la guerre, un cours sur le théâtre antique à son école d’art dramatique, pour lui

---

<sup>43</sup> PONGE. “Sartre: o escritor e o engajamento”. *Zero Hora*. Op. cit. p. 4.

<sup>44</sup> Sartre serviu ao exército francês durante a Segunda Guerra mundial e foi preso pelos alemães em junho de 1940, permanecendo nessa situação até março de 1941. Sua liberdade foi conquistada graças a um atestado médico falso que declarava que ele fora vítima de cegueira parcial no olho direito, provocando problemas de orientação. Maiores informações sobre este período da vida do escritor podem ser encontradas em: “II: Uma metamorfose na guerra (1939-1945)”. In: COHEN-SOLAL. *Sartre: uma biografia*. Op. cit.p. 171-289.

permettre de survivre”<sup>45</sup> Ainda conforme Guibert, Sartre adquiriu com isso uma cultura teatral que o levou a pensar o teatro antigo como fonte de inspiração para algumas de suas peças mais marcantes.

É o caso de sua primeira produção escrita para o teatro em 1943, com *Les Mouches*, a partir da lenda grega de Orestes. O escritor valeu-se desse mito para criar uma metáfora da ocupação nazista na França durante a Segunda Guerra mundial. Foi Dullin também o primeiro a levar tal peça ao palco, no mesmo ano, no théâtre Sarah-Bernhardt. O encenador, além disso, juntamente com Pierre Bost, recomendou calorosamente os manuscritos de Sartre à editora Gallimard.

É importante frisar que o período entre-guerras e do imediato término da Segunda Guerra foi crucial para as artes cênicas na França. Jean-Pierre Ryngaert, em *Lire le théâtre contemporain*, afirma que o teatro não escapou aos debates dos intelectuais do pós-guerra, com peças que “[...] portent sur la scène des débats d’idées, mais dans des formes dramatiques qui n’innovent pas.”<sup>46</sup>

Influenciados pelos acontecimentos históricos, a preocupação dos dramaturgos parecia ser justificar sua atividade criadora – a significação social de suas obras e o papel do escritor no mundo moderno, o que vinha exatamente ao encontro do engajamento sartriano mencionado anteriormente. A literatura, segundo Maria Arminda de Sousa-Aguiar, deveria “[...] evitar a gratuidade e a evasão da realidade; [...] abordar problemas que digam respeito ao homem de nosso tempo; [...] convidar os leitores a encarar o projeto de um mundo transformado [...]”<sup>47</sup>

Na base da literatura dramática do autor estava o existencialismo sartriano em sua versão de 1945-1947, que, conforme Jean-Luc Dejean, prevê que a existência precede a essência, ou seja:

“[...] avant d’être, l’individu ne fait qu’exister dans un néant où son destin n’est pas inscrit. Il s’en dégage par un libre engagement consenti. Condamné à cette liberté, l’homme n’est dès lors que ce qu’il se fait. Sa vie sera une série de choix successifs, justifiables ou non.”<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> GUIBERT, Noëlle. “Sartre, faits et gestes”. In: BERNE, Mauricette (dir.). *Sartre*. Belgique: Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2005. p. 134.

<sup>46</sup> RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*. Paris: Nathan, coll. “Lettres sup.”, 2000. p. 33.

<sup>47</sup> SOUSA-AGUIAR, Maria Arminda. “Teatro ideológico: Sartre”. In: MORTARA, Marcella (org.). *Teatro francês do século XX*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1970. p. 102.

<sup>48</sup> DEJEAN, Jean-Luc. *Le Théâtre français depuis 1945*. Paris: Fernand Nathan, 1991. p. 17.

O teatro de Sartre, juntamente com o de Albert Camus (seu contemporâneo e com quem teve uma relação bastante próxima), recebe diversas denominações (algumas de cunho pejorativo), entre elas: teatro ideológico, teatro filosófico, teatro de tese e teatro engajado – esta última criada pelo próprio Sartre. Todavia, R.-M. Albères faz a ressalva de que o autor não se ligou a nenhum movimento político da época: “Il lui restait alors à agir par la littérature, à voir dans l’écrit un moyen de transformation du monde. Très tôt, il avait pris conscience de la fatalité qui, malgré sa nostalgie d’action, faisait de lui, non un militant, mais un ‘homme de lettres’ [...]”<sup>49</sup>

Paula Schild Mascarenhas alerta:

“O objetivo de Sartre nunca foi o de propor novas formas dramatúrgicas, nem uma renovação no espaço cênico. Para ele, o que contava antes de tudo era o texto. Isso não significa que não fosse apaixonado pelo teatro [...]. Sua carreira dramatúrgica se caracterizou sempre pela presença do autor nos ensaios, pela amizade que tinha com atores, atrizes e diretores, enfim, por sua proximidade com o mundo do espetáculo.”<sup>50</sup>

Guibert, da mesma forma, evidencia o uso das fórmulas tradicionais da dramaturgia por parte do escritor e sua fascinação e intimidade com atores, encontrando no teatro uma ilustração positiva para seu pensamento filosófico. Usando uma linguagem cotidiana e singularmente eficaz, sua literatura dramática serviu como tribuna para suas ideias.<sup>51</sup> Mascarenhas também vê no teatro um veículo eficaz encontrado por Sartre, definindo-o como uma espécie de expressão privilegiada para o engajamento do autor. A resposta que a autora encontra para escolha do gênero dramático como instrumento principal da literatura engajada está no fato de que uma peça representa uma unidade, submetida a leis um tanto quanto rígidas, enquanto o gênero narrativo, com menos exigências formais, permitia a Sartre desenvolver mais as ideias, tornando as obras extensas e, muitas vezes, abandonadas pelo próprio autor. Mascarenhas continua: “Ora, o teatro não dava tal liberdade, além disso, é talvez o gênero dramático mais apto a respeitar uma das exigências fundamentais da literatura engajada, a atualidade.”<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> ALBÉRES, R.-M. *Jean-Paul Sartre*. Paris: Éditions universitaires, coll. “Classiques du XXe siècle”, 1953. p. 135.

<sup>50</sup> MASCARENHAS, Paula Schild. “Arte e engajamento: a convivência possível. Uma análise da peça *O diabo e o bom Deus*, de Jean-Paul Sartre”. In: MASCARENHAS; QUINTILHANO, Deise. *Sartre em dois atos: As moscas e O diabo e o bom Deus*. Petrópolis: De Petrus et Alii, 2010. p. 97.

<sup>51</sup> GUIBERT. “Sartre, faits et gestes”. In: BERNE. *Sartre*. Op. cit. p. 135.

<sup>52</sup> MASCARENHAS. “Arte e engajamento: a convivência possível”. In: MASCARENHAS; QUINTILHANO. *Sartre em dois atos*. Op. cit. p. 141.

Além da primeira peça mencionada, *Les Mouches*, o repertório teatral de J.-P. Sartre conta com mais sete títulos: *Huis-Clos* (1944), *Morts sans sépulture*, *La Putain respectueuse* (ambos de 1946), *Les Mains sales* (1948), *Le Diable et le Bon Dieu* (1951), *Nekrassov* (1955) e *Les Séquestrés d'Altona* (1959). Sartre escreveu também as adaptações *Kean* (1954), da comédia *Kean ou désordre et génie*, de Alexandre Dumas pai, e *Les Troyennes* (1965), da peça de mesmo título de Eurípides.

As ideias de Sartre acerca do teatro foram reunidas em *Un Théâtre de situations* (1973). Michel Contat e Michel Rybalka, os organizadores dos textos compilados nesta obra, e também autores de *Les Écrits de Sartre* (1970), destacam as seguintes informações a respeito da publicação:

“Ce volume rassemble à peu près tout ce que Sartre a écrit ou dit sur le théâtre et sur ses propres pièces. C’est le seul de ses livres, publié de son vivant, qu’il n’ait pas conçu comme tel. En effet, à la différence des *Situations*, composés de textes, de conférences ou d’entretiens qui n’étaient pas non plus, à l’origine, destinés à être réunis, le livre que nous présentons ici n’est pas dû à l’initiative de Sartre.”<sup>53</sup>

Na verdade, a iniciativa partiu de Contat e Rybalka, que acreditavam que este livro, entre outras coisas, constituiria um instrumento de trabalho útil. A respeito da obra dramática sartriana, os autores destacam que as peças “[...] ont été conçues par leur auteur moins en vue d’expériences scéniques propres à renouveler le théâtre qu’en fonction d’un projet philosophique et politique [...]”<sup>54</sup>

No primeiro artigo de *Un Théâtre de situations*, intitulado “Pour un théâtre de situations”, Jean-Paul Sartre justifica a importância das situações em suas peças: “[...] l’aliment central d’une pièce, ce n’est pas le caractère qu’on exprime avec de savants ‘mots de théâtre’ et qui n’est rien d’autre que l’ensemble de nos serments [...], c’est la situation.”<sup>55</sup> O autor destaca também a liberdade de escolha dos homens frente a situações-limite, pois, para ele, o teatro deveria justamente mostrar isso: os homens postos em situações nas quais lhes cabe optar por um caminho.

Por fim, salienta ainda:

“Chaque époque saisit la condition humaine et les énigmes qui sont proposées à sa liberté à travers des situations particulières. [...]. Il me semble que la tâche du dramaturge est de choisir

<sup>53</sup> CONTAT, Michel; RYBALKA, Michel. “Introduction”. In: SARTRE, Jean-Paul. *Un Théâtre de situations*. Nouvelle éd. Paris: Gallimard, coll. “Folio/essais”, 2005. p. 9.

<sup>54</sup> CONTAT; RYBALKA. “Introduction”. In: SARTRE. *Un Théâtre de situations*. Op. cit. p. 10.

<sup>55</sup> SARTRE, Jean-Paul. “Pour un théâtre de situations”. In: Idem. *Un Théâtre de situations*. Op. cit. p. 19-20.



parmi ces situations-limites celle qui exprime le mieux ses soucis et de la présenter au public comme la question qui se pose à certaines libertés.”<sup>56</sup>

A citação acima e as demais informações apresentadas sobre o olhar de Sartre para a arte dramática esclarecem as escolhas dele para as temáticas de suas peças, tão próximas de sua contemporaneidade, tais como a Segunda Guerra mundial e o racismo nos Estados Unidos, apresentadas de maneira metafórica ou não.

---

<sup>56</sup> SARTRE. “Pour un théâtre de situations”. In: Idem. *Un Théâtre de situations*. Op. cit. p. 20-21.

## CAPÍTULO IV

### GÊNESE DE *LA PUTAIN RESPECTUEUSE*

*La Putain respectueuse* foi escrita em 1946, como complemento de *Morts sans sépulture*, que Sartre havia criado um tempo antes e naquele momento seria levada ao palco do théâtre Antoine. A solicitação para a escrita da peça veio de Simone Berriau, diretora do espaço onde se daria a estreia, que pediu a Sartre que escrevesse um pequeno texto que acompanhasse *Morts sans sépulture*, esta última muito curta, no entender dela, para estar sozinha em cartaz. Oito dias depois ele entregou o manuscrito de *La Putain*.

A estreia ocorreria no dia 8 de novembro do mesmo ano, com direção não assinada, mas sob a regência inédita do próprio dramaturgo e de Julien Bertheau, com assistência de Michel Vitold, cenário de André Masson e tendo no elenco principal Hélène Bossis, Habib Benglia, Yves Vincent e Robert Moor.

Simone de Beauvoir, em *La Force des choses I*, destaca que a inspiração para o enredo veio de uma história verídica relatada por Vladimir Pozner, em *Les États désunis*.<sup>57</sup> Michel Contat e Michel Rybalka, em *Les Écrits de Sartre*, apresentam maiores informações sobre o fato real: em 1931, no Alabama, nove negros foram acusados de estuprar duas prostitutas e condenados à cadeira elétrica. O caso ganhou repercussão internacional por conta dos depoimentos das mulheres que, cedendo a diferentes pressões, mudaram várias vezes seu testemunho.<sup>58</sup>

#### AS VIAGENS DE SARTRE AOS ESTADOS UNIDOS EM 1945 E 1946

Sartre viu de perto a questão racial dos Estados Unidos da época, numa imersão à cultura estadunidense, pois esteve lá de janeiro a maio de 1945 e de dezembro de 1945 a março de 1946. Foi após esta segunda viagem que ele escreveu a peça.

No final de novembro de 1944, o país norte-americano convidou jornalistas franceses para, no pós-guerra, relatar através de artigos em seus respectivos impressos o esforço bélico americano. Albert Camus ofereceu a Sartre a possibilidade de participar dessa missão representando o jornal *Combat*, proposta que, segundo Simone de

---

<sup>57</sup> BEAUVOIR, Simone. *La Force des choses I*. Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1992 (ano da 1ª edição: 1963). p. 159.

<sup>58</sup> CONTAT, Michel; RYBALKA, Michel. *Les Écrits de Sartre*. Paris: Gallimard, 1970. p. 136.

Beauvoir, ele recebeu bastante contente e entusiasmado, e que representava mais do que uma viagem de trabalho:

“Ça signifiait tant de choses, l’Amérique! Et d’abord, l’inaccessible; jazz cinéma, littérature, elle avait nourri notre jeunesse mais aussi elle avait été un grand mythe: un mythe ne se laisse pas toucher [...]. L’Amérique, c’était aussi la terre d’où nous était venue la délivrance; c’était l’avenir en marche; c’était l’abondance et l’infini des horizons; c’était un tohu-bohu d’images légendaires: à penser qu’on pouvait les voir de ses yeux, on avait la tête tournée.”<sup>59</sup>

Em janeiro de 1945, em um avião militar, Jean-Paul Sartre partiu para sua primeira viagem aérea e, também, para fora da Europa. Nos Estados Unidos, participou de uma série de atividades e eventos que o levaram a diferentes partes do país. Em seu retorno, relatou a Simone seu encantamento, o olhar para os bares, cidades, elementos culturais, e também sua crítica ao racismo, segregação, conformismo e falso otimismo dos estadunidenses.<sup>60</sup>

O objetivo da viagem era apresentar os esforços de guerra dos Estados Unidos, porém isso pouco interessava a Sartre, era a América que lhe chamava a atenção. Annie Cohen-Solal explica:

“Car, à son habitude, Sartre subvertit le projet dans lequel il est entraîné: le voyage officiel du gouvernement fédéral lui présente l’effort de guerre américain au cours d’un périple de quatre mois qui lui permet de visiter presque tous les États du pays? Il ne s’intéresse qu’à ses propres passions: le cinéma, le jazz, la littérature, l’architecture, ne se réfère qu’à ses thèmes favoris: le rapport de l’individu à la collectivité, la liberté.”<sup>61</sup>

Em sua biografia, também escrita por Cohen-Solal, há um capítulo que trata exclusivamente da referida viagem, intitulado (na tradução para a língua portuguesa) “De Buffalo Bill a presidente Roosevelt: primeira viagem à América”. Nesta publicação, a autora cita as reportagens, artigos, ensaios, conferências e a peça teatral *La Putain respectueuse*, como registros da indignação dele frente a tais vivências além-

---

<sup>59</sup> BEAUVOIR. *La Force des choses I*. Op. cit. p. 32.

<sup>60</sup> BEAUVOIR. *La Force des choses I*. Op. cit. p. 54.

<sup>61</sup> COHEN-SOLAL, Annie. “Sartre et les États-Unis: une série d’aventures en Amérique”. In: BERNE, Mauricette (dir.). *Sartre*. Belgique: Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2005. p. 104-105.

mar, principalmente no que concerne aos problemas raciais nos estados sulistas norte-americanos, enfatizando as visitas do escritor ao Texas e Novo México.<sup>62</sup>

Nascia ali, conforme ela, o primeiro apoio a uma causa puramente social, reforçado pela amizade com o escritor norte-americano negro Richard Wright. Mais diretamente, a impressão dele sobre o racismo, ligada ao enredo da peça teatral em estudo, é transcrita no capítulo citado, traduzida de um artigo original publicado em 16 de junho de 1945, no *Le Figaro littéraire*, com o título “Retour des États-Unis: ce que j’ai appris du problème noir”:

“Neste país, que se ufana, com toda a justiça, de suas instituições democráticas, em cada dez habitantes há um que está privado dos direitos políticos: nesta terra de igualdade e liberdade vivem treze milhões de proscritos... Servem às mesas, carregam nossas malas até o quarto ou o trem, mas não têm nada a ver conosco, nem nós com eles [...]. Chamam-se a si mesmos de ‘cidadãos de terceira classe’. São os Negros [...]. Sessenta e quatro por cento do total da população negra nos Estados Unidos estão empregados em trabalhos agrícolas ou domésticos... Em toda parte, no Sul, pratica-se a ‘segregação’: não há nenhum lugar público onde se possam ver brancos misturados com pretos [...]. São párias da sociedade, completamente privados de exercer seus direitos políticos.”<sup>63</sup>

### **AS POLÊMICAS GERADAS POR *LA PUTAIN RESPECTUEUSE***

Servir-se de temática tão próxima e polêmica teve consequências. O tema de *La Putain respectueuse* causou repúdio por parte de estadunidenses e de pró-americanos, com acusação ao possível antiamericanismo do dramaturgo. Maurice Cranston ao mencionar este fato, utiliza termos como “crítica vigorosa ao estilo de vida norte-americano”, “irrealidade”, “conceito cruamente propagandístico” e “reprovação aos Estados Unidos” – valendo-se desta última expressão para afirmar que este seria o mote da escrita da peça.<sup>64</sup>

No *Dictionnaire Sartre*, esta acusação é contestada com a afirmação de que condenar o escritor por antiamericanismo,

“c’est oublier tous ces textes qu’un Sartre tantôt bouleversé, tantôt fasciné, écrit pendant et après deux séjours effectués aux

---

<sup>62</sup> COHEN-SOLAL. “De Buffalo Bill a presidente Roosevelt: primeira viagem à América”. In: *Sartre: uma biografia*. Tradução para a língua portuguesa de Milton Persson. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2008. p. 266-289.

<sup>63</sup> SARTRE. “Ce que j’ai appris du problème noir”. *Le Figaro*, 16 de junho de 1945. Citado por: COHEN-SOLAL. *Sartre: uma biografia*. Op. cit. p. 286.

<sup>64</sup> CRANSTON, Maurice. *Sartre*. Tradução para a língua portuguesa de Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p. 138.

États-Unis en 1945 et 1946. Il y aborde le pays principalement par la grande ville et c'est depuis la perspective cosmopolite qu'il observe cette société au sein de laquelle l'individualisme le dispute avec le célèbre conformisme. Si, dans cet immédiat après-guerre, Sartre constate le racisme et l'écart entre riches et pauvres au pays du marché libre, son admiration pour le dynamisme des Américains, pour leur littérature et leur cinéma est assez forte pour balayer l'accusation d'anti-américanisme 'primaire'.<sup>65</sup>

Michel Contat e Michel Rybalka destacam a acusação de antiamericanismo de Sartre por parte de Thierry Maulnier na veiculação de *Spectateur* de 19 de novembro de 1946, além de carta de leitor estadunidense publicada no *New York Herald Tribune*, de 13 de novembro de 1946. Para esta última, Sartre formulou resposta:

“Je ne suis pas du tout anti-américain et je ne comprends pas ce que ‘anti-américain’ veut dire. [...] Il est vrai que, si je n'avais montré que les aspects contestables de votre civilisation, on aurait pu dire que je suis contre elle. Mais ce n'est pas le cas. Je viens de consacrer aux États-Unis deux numéros entiers de ma revue *Les Temps modernes* [...]. Le devoir d'un écrivain et sa mission spéciale envers le public est de dénoncer l'injustice partout où elle se trouve, et ceci d'autant plus lorsqu'il aime le pays qui laisse commettre cette injustice.”<sup>66</sup>

Estadunidenses brancos e negros defenderam a peça. Richard Wright, inclusive, fez a introdução à tradução do texto para a língua inglesa. Na ocasião desta publicação em 1948, Sartre mais uma vez rebateu a acusação de antiamericanismo em um breve prefácio, retomando a argumentação da carta enviada ao *New York Herald Tribune* e acrescentando, entre outras coisas, que se considerava anti-racista, pois isso sim ele sabia o que significava. Somando ainda que foi condenado por criticar um país vizinho sem enxergar o problema em sua própria nação, mas alegou que tinha conhecimento do problema francês com suas colônias e que, quando existia opressão, não importa se era em seu terreno ou no do outro, era preciso ser denunciada.<sup>67</sup>

Outras polêmicas ainda envolveriam *La Putain respectueuse*. Uma delas, a respeito do próprio título da peça, do qual foi suprimida a palavra “putain”, alterada por “p...”. A alteração surgiu porque o título foi considerado por algumas pessoas um ultraje aos bons costumes, suscitando a interpelação do vereador Frédéric Dupont junto à

---

<sup>65</sup> NOUDEMANN, François; PHILIPPE, Gilles (dir.). *Dictionnaire Sartre*. Paris: Éditions Champion, 2004. p. 34-35.

<sup>66</sup> CONTAT; RYBALKA. *Les Écrits de Sartre*. Op. cit. p. 137.

<sup>67</sup> O prefácio completo pode ser lido em: SARTRE *Un Théâtre de situations*. Nouvelle éd. Paris: Gallimard, coll. “Folio/essais”, 2005. p. 287-289.

polícia, solicitando a interdição do espetáculo: “Ce titre, déjà discutable, constitue une grossière diffamation à l’encontre de la grande démocratie américaine.”<sup>68</sup> Contat e Rybalka relatam que a partir disso a palavra “putain” foi censurada pelas autoridades locais, alterando o nome da peça para que a mesma fosse mantida em cartaz na capital francesa. Nas traduções estrangeiras, em muitos casos, foram adotadas denominações mais neutras, como “prostituta” nas versões inglesa e alemã, ou suprimida completamente como na soviética, intitulada *Lizzie MacKay*. No Brasil, também utilizou-se o termo “prostituta”, em tradução de Maria Lúcia Pereira.<sup>69</sup>

Apesar de tais polêmicas, a peça foi muito bem acolhida pelo público e pela imprensa, conforme o *Dictionnaire Sartre*.<sup>70</sup>

## OUTRAS MONTAGENS

*La putain respectueuse* recebeu diversas montagens francesas nos anos seguintes, com a direção assinada por nomes, como Jean Le Poulain (1961), Jean Danet (1965-1965), Tania Balachova (1967), Michel Vitold (1967), Pierre Barat (1967), Jacques Weber (1977) e Robert Cordier (1994).

Em Londres, a peça foi montada pela primeira vez no ano de 1947, com direção de um dos mais importantes encenadores do final do século XX, Peter Brook, encenada juntamente com *Morts sans sépulture*.

Em 1948, nos Estados Unidos, a encenação ficou a cargo da Respectful Company, em uma versão marcada pela mutilação à história escrita por Sartre, com a adaptação assinada por Eva Wolas. Simone de Beauvoir lamentou: “un désastre! On avait coupé la moitié des scènes entre Lizzie et le Noir; ils se parlaient sans se regarder et sans une intonation.”<sup>71</sup> No entanto, o espetáculo teve muito sucesso no país.

A cedência dos direitos à companhia teatral norte-americana trouxe problemas ao dramaturgo por conta de cláusulas do contrato que definiam que seria reservado a eles o direito de adaptação cinematográfica. Quando Sartre permitiu a seu amigo Marcel Pagliero rodar o filme na versão francesa, em 1952, a Respectful Company impetrou

---

<sup>68</sup> DUPONT, Frédéric. *Le Figaro*, 21 de novembro de 1946. Citado por: CONTAT; RYBALKA. *Les Écrits de Sartre*. Op. cit. p. 136.

<sup>69</sup> A tradução de referência é: SARTRE. *A prostituta respeitosa*. Tradução para a língua portuguesa de Maria Lúcia Pereira. 4ª ed. São Paulo: Papyrus, col. “Em cena”, 2008.

<sup>70</sup> NOUDELMMANN; PHILIPPE (dir.). *Dictionnaire Sartre*. Op. cit. p. 403.

<sup>71</sup> BEAUVOIR. *La Force des choses I*. Op. cit. p. 216.

processo que bloqueou seus direitos nos Estados Unidos e lhe obrigou a pagar a multa de 25.000 dólares.<sup>72</sup>

A versão cinematográfica de Pagliero foi apresentada no Festival de Veneza de 1952 e mais uma vez levantou polêmica em relação à crítica feita à sociedade estadunidense, pois pró-americanos acusaram a história de ser uma injúria a uma nação considerada amiga. O filme caracteriza-se como um drama realista, com algumas cenas rodadas nos Estados Unidos e uma direção de Pagliero que seguia as convenções do *thriller* americano.

A versão fílmica modificou o final da trama, porque Lizzie, uma personagem integralmente positiva, persevera em sua decisão de salvar o negro:

“Alors que dans la pièce elle n’échappe pas en définitive à la mystification des gens de bien et accepte l’humiliante proposition de Fred qui fera d’elle l’agrément de ses week-ends, le film, tout au contraire, se termine sur une image où se marque son entière solidarité avec le Noir pourchassé, qu’elle s’apprête à défendre revolver à la main.”<sup>73</sup>

O desfecho otimista foi aceito por Sartre por compreender que a esperança é um elemento de ação, de motivação para a luta, conforme será levantado posteriormente no estudo da peça. O mesmo desfecho também foi utilizado na versão encenada na URSS em 1954, sob o título de *Lizzie Mac Kay*. Para os comunistas, não havia sentido levar ao público a peça com personagens tão fracos e sem demonstrar possibilidade de modificação da situação negativa apresentada.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> CONTAT; RYBALKA. *Les Écrits de Sartre*. Op. cit. p. 137.

<sup>73</sup> CONTAT; RYBALKA. *Les Écrits de Sartre*. Op. cit. p. 489.

<sup>74</sup> BEAUVOIR. *La Force des choses I*. Op. cit. p. 161.

# CAPÍTULO V

## ANÁLISE DRAMATOLÓGICA DE *LA PUTAIN* *RESPECTUEUSE*

### 1. INTRIGA E ORGANIZAÇÃO DA AÇÃO

A estrutura do texto dramático é apresentada junto ao título na folha de rosto da edição de referência: “*pièce en un acte et deux tableaux*”, sendo o primeiro destes quadros composto por quatro cenas e o segundo, por cinco.<sup>75</sup>

No enredo de *La Putain respectueuse*, a história de uma prostituta, Lizzie, recém-chegada de Nova Iorque a uma cidade do sul dos Estados Unidos (não nomeada pelo autor), que se vê envolvida em um suposto crime de estupro por parte de um negro. A mulher é levada por brancos a cometer perjúrio e prejudicar o tal homem.

Os fatos que geram o conflito supracitado são anteriores ao começo da peça teatral, porém, são relatados ao leitor/espectador: durante a viagem de trem na qual a mulher chega à cidade sulista, é assediada por dois homens brancos, que também tentam empurrar dois negros que estavam ali. No embate, um dos brancos é agredido com um soco e atira em um dos negros, matando-o. O outro homem negro foge.

A posição de Lizzie passa a ser de testemunha, sendo de interesse do negro que a mesma confesse a verdade e o exima de punição, e, dos brancos, que a prostituta minta, alegando que os negros é que teriam tentado estuprá-la e que os brancos foram socorrê-la, acabando por atirar e matar um dos agressores.

Na abertura da peça teatral, dois dias já se passaram desde o episódio relatado acima: em cena, Lizzie passa aspirador em seu apartamento, quando a campainha toca. Nesse instante, recebe a visita do negro pedindo-lhe proteção. Após a partida deste, sai de seu esconderijo no banheiro, Fred, primo do branco que estivera envolvido no embate ocorrido no trem.

Fred procurou a mulher na madrugada anterior para tentar se aproximar e convencê-la a testemunhar a favor de seu familiar. Posteriormente, a polícia tenta fazer

---

<sup>75</sup> A edição de referência é: SARTRE. *La P... respectueuse*. (1946). In: Idem. *La P... respectueuse* suivi de *Morts sans sépulture*. Paris: Gallimard, coll. “Folio”, 2007. p. 7-82. Salvo indicação contrária, as citações de *La Putain respectueuse* são todas extraídas desta edição, sendo a referência da página indicada diretamente no texto, entre parênteses, nesta parte II da tese que trata exclusivamente da peça de Sartre.



com que ela assine um termo incriminando o negro. Ambas as tentativas fracassam. Apenas quando entra em cena o senador Clarke, pai de Fred, é que Lizzie assina o documento. Contudo, ela não fica plenamente convencida de que tomou a decisão correta. O negro novamente a procura, buscando asilo. Lizzie o esconde em seu apartamento, mas este é descoberto por Fred e foge. Na última cena, se escutam dois tiros que, segundo o personagem branco, não chegaram a acertar o negro, porém não é descartada a hipótese de que este tenha sido assassinado.

A passagem de uma cena para outra ocorre geralmente quando há a inserção de novo personagem no espaço (à exceção da cena cinco do segundo quadro, quando o negro invade a cena, fugindo), não existindo, dentro de um mesmo quadro, saltos temporais de uma cena a outra. A diferença entre o primeiro e o segundo quadro ocorre justamente para marcar uma passagem de tempo maior, de doze horas, conforme a didascália: “*même décor, douze heures plus tard*” (p. 59).

Na publicação indicada, o número total de páginas é de setenta e cinco (incluindo-se a folha de rosto e o quadro de personagens que as peças teatrais costumeiramente apresentam). O primeiro quadro começa na página onze, estendendo-se até a cinquenta e oito, totalizando quarenta e sete páginas. Já o segundo, começa na cinquenta e nove, encerrando na oitenta e dois, com um total de vinte e três páginas. Este levantamento demonstra que o segundo quadro tem praticamente a metade da extensão do primeiro. A peça, de leitura rápida, é marcada por diálogos ágeis, permeados apenas em breves momentos por tiradas mais longas de alguns personagens, em geral nos momentos de persuasão.

As cenas mais curtas são a terceira e a quarta do segundo quadro, com duas páginas. As de duração média variam entre cinco e oito páginas, sendo elas a primeira e terceira do primeiro quadro, e a primeira, segunda e quinta do segundo. Com um total de onze páginas, a quarta cena do primeiro quadro é uma das mais longas, ficando atrás apenas da segunda deste mesmo quadro, que totaliza vinte e seis páginas, ou seja, um terço da peça ocorre aí – nesta cena estão presentes Fred e Lizzie.

Abaixo, segue breve descrição das cenas:

Quadro I:

Cena I: Lizzie passa aspirador, quando a campainha toca. A prostituta vai até o banheiro e avisa alguém que está lá dentro para que não saia. Ao abrir a porta do apartamento, surge o negro. Lizzie o reconhece, pois o havia visto no trem dois dias antes – ela sabe que ele fora perseguido por brancos. O homem suplica que Lizzie

testemunhe a seu favor. Após insistência, ela promete que, se obrigada, irá contar a verdade sobre os fatos. O negro pede ainda que ela o esconda. Irritada, a mulher lhe bate a porta na cara. Ao final da cena, Fred sai do banheiro.

Cena II: conforme já assinalado, essa é a cena mais longa da peça, com diálogo entre Fred e Lizzie. Ele não deseja lembrar da noite anterior, que passara com ela no apartamento e na qual envolveram-se sexualmente, também não lhe confessa seu nome e não deseja que ela abra as janelas. Fred reage agressivamente às tentativas de sedução de Lizzie. A mulher se ofende com a vontade dele em pagar pelo serviço de prostituição, pois está na cidade há dois dias e, sendo ele seu primeiro cliente (p. 26), não gostaria de cobrar valor algum. Fred insiste no pagamento e ela deixa que ele decida quanto deve desembolsar. Ao ver que o mesmo lhe oferece dez dólares, a mulher nega veementemente o dinheiro. O homem ameaça prendê-la, alegando seu poder social, e afirmando ser filho do senador Clarke. Subitamente, Lizzie muda sua atitude, acalmando-se, deslumbrada. A personagem revela sua origem nova-iorquina e mostra a Fred uma pulseira de serpente que, segundo ela, lhe atrai má sorte. Fred pergunta se foi ela que o negro quis estuprar no trem e apresenta a versão dos brancos para o ocorrido. Lizzie nega o suposto crime e narra os fatos verídicos. Os dois discutem, ele tenta convencê-la a mentir, pois o homem que matou o negro é Thomas, seu primo, e lhe oferece suborno em dinheiro (quinhentos dólares) – ela não aceita. Fred confessa que a tentativa de persuasão da prostituta foi o motivo que o levou a aproximar-se dela na noite anterior. Lizzie atribui a culpa da situação à pulseira, uma espécie de maldição, e cai em desespero. A polícia bate à porta. Fred abre e entram em cena John e James.

Cena III: os policiais a interrogam, desejando saber se ela cometeu o crime de prostituição. Lizzie alega que não aceitou dinheiro do cliente, logo, não executou nenhum ato ilegal. Todavia, o filho do senador indica que as notas em cima da mesa são suas, bastando verificar os números de série para confirmar, e que serviram de pagamento pelo serviço dela. John e James informam que o juiz aceita libertar Thomas se a mulher assinar um testemunho falso. Ela opta por não mentir e prefere submeter-se à punição pelo crime de prostituição. Fred alega que ela já mentira a noite inteira ao dizer que ele estava lhe dando prazer. Lizzie afirma que, também neste caso, não estava mentindo. Mais uma vez, ela se nega a assinar e Fred reage com violência, culpando-a pelos maus momentos que o seu primo passará na prisão. O senador Clarke entra no apartamento.

Cena IV: Clarke ordena que Fred a solte. O filho diz ao pai que ela se recusa a assinar o falso testemunho. O senador, aparentemente, demonstra compreensão e desejo de que ela fale somente a verdade. Contudo, cita o sofrimento de sua irmã, Mary, mãe de Thomas, na tentativa de buscar a piedade de Lizzie. A prostituta se deixa levar pelo apelo de Clarke. O senador passa a novos argumentos para persuadi-la a aceitar a mentira, apresentando sua tese de que a nação americana precisa mais do homem branco do que do negro e de que o primeiro garantirá a proteção ao país, com sua família de tradição estadunidense. Convencida pelo velho senhor e empolgada com a reação de gratidão que Mary poderia ter, Lizzie cogita assinar o documento, ainda receosa. Clarke pega sua mão e a força a assinar. Os homens saem. A prostituta se arrepende e pede que o senador rasgue o papel, mas ele já partira. Ela percebe que foi enganada.

Quadro II: o negro pula a janela e entra no apartamento de Lizzie. A campainha toca e ele se esconde atrás de uma cortina. Ela sai do banheiro e abre a porta do apartamento.

Cena I: o senador volta para agradecer o testemunho de Lizzie. Ela o interroga sobre as reações da mãe do rapaz. Ouvem-se gritos no exterior do quarto. A prostituta está confusa e Clarke reitera que ela tomou a melhor decisão. Lizzie relata que há homens com tochas elétricas e cães nas ruas. O senador entrega à mulher um suposto envelope enviado por Mary. Ao abrir e ver uma nota de cem dólares, Lizzie fica decepcionada e confirma que foi trapaceada. Mais uma vez, o senador se aproxima dela na tentativa de acalmá-la. Clarke sai. Lizzie amassa o dinheiro e chora. Os gritos continuam no exterior e se ouvem também tiros. O negro sai do esconderijo.

Cena II: o negro pede asilo à Lizzie novamente. Ela confessa que o incriminou e ele busca saber o porquê, sem, no entanto, condená-la, demonstrando entender que ela foi persuadida a isso. A prostituta decide escondê-lo até o outro dia. Os guardas vasculham o prédio em busca do negro. Lizzie oferece a ele uma arma, mas este recusa. O negro se esconde no banheiro. A campainha toca e a mulher abre a porta para os homens armados.

Cena III: os homens perguntam pelo negro e ela, dissimulada, alega que ele não iria se esconder justamente na casa de sua vítima. Os homens saem.

Cena IV: o negro agradece e Lizzie se mostra confusa com a situação. A campainha toca e o homem mais uma vez se esconde no banheiro. Lizzie atende.

Cena V: entrada de Fred, que relata que um negro foi preso, só que não era o homem certo. Ele afirma que não parou de pensar em Lizzie. Fred escuta barulho no

banheiro e, ao ouvir dela que é um cliente, indigna-se e abre a porta. O negro sai e Fred lhe aponta uma arma, mas o primeiro consegue escapar. O branco corre em perseguição a ele. Lizzie grita que o negro é inocente. Ouvem-se dois tiros. A mulher esconde sua arma nas costas e a aponta para Fred quando este retorna. Ele a humilha, alegando sua superioridade frente a ela e a desarma. Fred informa que o negro fugiu sem ser baleado (o que não é confirmado na peça). Por fim, ele propõe instalar a prostituta numa casa na colina, com conforto, dinheiro e empregados negros, na condição de sua amante, perguntando-lhe mais uma vez se ele lhe proporcionou prazer durante a noite. Lizzie, cansada, confirma que sim. Ao escutar a resposta afirmativa, Fred lhe bate no rosto e, finalmente, confessa seu nome, informação que havia lhe negado na cena II do quadro I.

A peça encerra exatamente nesse momento, não informando mais nada sobre o destino dos personagens, por exemplo: a captura ou morte do negro e a relação de Lizzie e Fred – se persiste conforme os planos dele ou não. Por conta disso, pode-se afirmar que o texto dramático tem um final aberto, ou seja, passível de mais de uma leitura.

Uma das possibilidades é a de que, pelo menos naquele momento, o negro tivesse conseguido fugir. Outra, seria a de que Fred teria mentido e conseguido matá-lo, apesar de que ele não parece ser um personagem que teria pudor em confessar isso, demonstraria, pela lógica de suas atitudes, orgulho. Independente disso, provável é que Lizzie tenha passado à condição de amante dele, submissa. A opção de Sartre por este final aberto gerou críticas que serão apresentadas e discutidas posteriormente, bem como outros tópicos que foram apenas mencionados aqui a título de informação sobre o enredo.

A fim de sintetizar a apresentação da intriga e organização da ação, e facilitando a visualização dos fatos concernentes à trama, segue quadro geral com as principais informações:

<b>Quadro/Cena</b>	<b>Personagens</b>	<b>Ações</b>
<b>Quadro I</b>	Lizzie	Lizzie passa aspirador no apartamento
Cena I	Fred (no banheiro) Negro	O negro toca a campainha e suplica que Lizzie testemunhe a seu favor; ela concorda após insistência e o negro se retira Fred sai do banheiro
Cena II	Lizzie Fred Uma voz	Lizzie busca seduzir e agradar Fred, enquanto o mesmo a humilha e a trata com rispidez, negando-se a dizer seu nome e oferecendo-lhe dez dólares por seu serviço – Lizzie recusa o dinheiro, ofendida Fred ameaça denunciar a prostituta, lhe conta que é filho do senador Clarke e apresenta seus reais motivos para aproximar-se dela: defender seu primo Thomas

		Lizzie lhe conta os fatos verídicos, negando-se a mentir e atribuindo sua má sorte a uma pulseira
		Vozes de policiais, que batem à porta
Cena III	Lizzie Fred John James	Policiais interrogam Lizzie, ela nega o crime de prostituição, mas Fred lhes mostra o dinheiro que deixou em cima da mesa
		Os policiais informam que o juiz soltará Thomas se Lizzie assinar um falso testemunho; ela recusa, mesmo frente à agressividade de Fred
		O senador Clarke entra no apartamento
Cena IV	Lizzie Fred John James Senador Clarke	Clarke ordena que Fred solte Lizzie
		Ao saber que Lizzie se recusa a assinar, o senador finge compreendê-la, mas inicia sua persuasão
		Lizzie cogita assinar, o senador pega sua mão e a força a isso
		Os homens saem
		Lizzie se arrepende e pede, em vão, que eles rasguem o documento
<b>Quadro II</b>	Negro (escondido atrás das cortinas)	Na abertura do quadro, o negro pula a janela e esconde-se
Cena I	Lizzie Senador Clarke	Clarke retorna para agradecer Lizzie e entrega-lhe um envelope com dinheiro
		Lizzie se sente enganada e comenta que há homens com tochas nas ruas
		No exterior, se ouvem gritos e tiros
		O senador retira-se
		O negro sai do esconderijo
Cena II	Lizzie Negro	O negro pede asilo à mulher
		Ela confessa que o incriminou e ele entende que ela foi persuadida a isso
		Lizzie decide esconder o negro, lhe oferece uma arma e ele a rejeita
		Guardas vasculham o prédio
		O negro esconde-se no banheiro
		Lizzie abre a porta para os homens
Cena III	Lizzie Três homens	Os homens interrogam Lizzie a respeito do negro, ela nega saber de alguma informação e os mesmos retiram-se
Cena IV	Lizzie Negro	O negro agradece a atitude de Lizzie, que se mostra confusa
		A campainha toca e o negro se esconde no banheiro
Cena V	Lizzie Fred Negro (primeiramente, escondido no banheiro e, depois, em fuga)	Fred entra no apartamento e conta para Lizzie que um negro fora preso, mas que não era o homem correto
		Fred confessa que não conseguiu parar de pensar nela
		Fred escuta barulho no banheiro e, ao abrir a porta, o negro foge
		Fred parte em perseguição ao negro, enquanto Lizzie permanece no apartamento
		Som de tiros
		Quando Fred retorna, a mulher lhe aponta uma arma
		Fred a humilha e a desarma
		Fred propõe a Lizzie que seja sua amante; ela aceita, cansada; Fred lhe bate no rosto e confessa seu nome

## 2. TEMPO E ESPAÇO

### TEMPO

#### Época

J.-P. Sartre não apresenta de maneira direta a época em que situa sua peça teatral, pois não são mencionadas explicitamente datas nas rubricas ou falas dos personagens, que não citam o ano que localizaria temporalmente o texto. Entretanto, *La Putain respectueuse* não é atemporal, elementos presentes no enredo levam a leituras e interpretações acerca do período escolhido pelo autor para ambientação da história, justamente aquele que lhe é familiar, já que, conforme apresentado anteriormente, pouco tempo antes da escrita da obra ele esteve em visita aos Estados Unidos e seu olhar para o racismo está presente em outros textos, como o artigo “Retour des États-Unis: ce que j’ai appris du problème noir”, publicado no *Le Figaro littéraire*, em junho de 1945.

O primeiro elemento norteador é a própria localização geográfica da peça, visto que a rubrica de abertura indica uma “ville américaine du Sud” (p. 11), levando a ação para o sul dos Estados Unidos. A partir daí, outros aspectos surgem e ajudam a esclarecer e definir a época do texto dramático, tais como os que seguem abaixo.

Alguns indícios textuais que apontam para equipamentos ou invenções trazem à tona a marca dos séculos XIX e XX ao verificar-se a data de seu surgimento naquele país, tais como:

- a presença do trem e suas estações, local em que ocorreu o incidente entre Lizzie, Thomas e o negro (p. 12 e 13), considerando que a primeira linha de passageiros nos Estados Unidos é datada de 1839;

- o telégrafo, que Fred pretende utilizar para verificar o passado da prostituta em Nova Iorque (p. 45), cujo primeiro experimento com êxito nos Estados Unidos foi no ano de 1844;

- o telefone, mencionado pelo filho do senador como um equipamento presente em sua residência (p. 33), inventado e aprimorado entre os anos de 1871 e 1876;

- as lâmpadas elétricas acesas no apartamento de Lizzie no quadro II (p. 59), surgidas em 1879;

- a fotografia, que se popularizou a partir de 1888, mencionada em três momentos da peça: a da família de Fred, a de Thomas e aquela que Lizzie espera que a irmã do senador lhe envie como agradecimento (p. 29, 46 e 57);

- e, por fim, o aspirador de pó manuseado pela prostituta (p. 11 e 58), que, em sua versão elétrica, é datado de 1907.

Outros elementos salientam a contemporaneidade do texto com a do próprio autor. Por exemplo, a personagem Lizzie alega que gostaria de ter ganho de presente da mãe de Thomas “des bas Nylon” (p. 63), ou seja, meias de náilon, que só foram lançadas no mercado a partir do ano de 1940 e que, por serem novidade e talvez de pouco acesso naquele momento, poderiam ser consideradas presentes para esta mulher de baixa condição econômica.<sup>76</sup>

Dois outros elementos históricos do enredo contribuem para a definição da época em que Sartre situa o texto: o primeiro deles é a menção ao presidente estadunidense Franklin Roosevelt, que governou o país entre 1933 e 1945. O fato ocorre no quadro I, cena II, quando Lizzie, ao duvidar que Fred seja filho do senador Clarke, ironiza: “Et moi je suis la fille de Roosevelt” (p. 28).

O segundo, diz respeito ao comunismo, levantado tanto nas palavras do senador à Lizzie (“Vous êtes communiste?”, p. 54), quanto ao elogiar seu sobrinho Thomas (“[...] c’est un chef, un solide rempart contre le communisme [...]”, p. 55). Sabe-se que naquele período pós-guerra o mundo estava polarizado entre Estados Unidos e URSS, no período denominado Guerra Fria e, por conta disso, os estadunidenses temiam o comunismo.

Como visto anteriormente, *La Putain respectueuse* foi escrita em 1946, ano que coincide com a década supracitada através das referências implícitas na peça. Logo, fica comprovado que Sartre localizou temporalmente o enredo exatamente no período de sua criação, num olhar bastante direto a sua realidade, sem valer-se de metáforas ou distanciamento histórico para estabelecer uma crítica à sociedade estadunidense dos anos 1940, assim como o fizera em outros de seus textos publicados a partir da experiência da visita ao solo norte-americano, conforme gênese da peça.

---

<sup>76</sup> GARCIA, Cláudia. “Meias: conforto, sensualidade e tecnologia”. In: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/meias.htm#>>. Último acesso em 11 de julho de 2012.

## **Duração da ação dramática**

O primeiro aspecto a ser apresentado, mais a título de curiosidade e informação, é a duração do tempo de encenação de *La Putain respectueuse*. Tomando como referência a montagem recentemente dirigida no Brasil por Sílvio Guindane, em 2010, esta duração seria de cerca de oitenta minutos. Tal informação pode ser bastante variável, visto que depende das escolhas de cada encenador.

Já em relação ao tempo que se passa do início ao fim da peça propriamente dita, as ações apresentadas cobrem o tempo de um dia, entre a manhã e a noite, a partir da visita do negro ao apartamento de Lizzie, até a chegada de Fred ao local para propor que a mulher se torne sua amante. Este tempo decorrido da cena I do primeiro quadro à cena V do segundo é identificado pelas informações fornecidas nas rubricas e diálogos.

Para demonstrar que não há passagem de um dia a outro, ou seja, que o final da peça ocorre na noite daquele mesmo dia, há a seguinte indicação na didascália de abertura do quadro II: “Même décor, douze heures plus tard. Les lampes sont allumées, les fenêtres sont ouvertes sur la nuit” (p. 59). Ainda mais pontualmente, o horário é definido na resposta do senador Clarke quando a prostituta lhe pergunta as horas: “Onze heures” (p. 62). Esta informação torna possível a dedução de que o quadro I se inicia por volta de onze horas da manhã. A sequência final de cenas do quadro II ocorre em sucessão, encerrando provavelmente antes da virada para o próximo dia.

Contudo, a trama da peça inicia em momento anterior à manhã da cena I. A intriga começa dois dias antes, na chegada de Lizzie à cidade (ela mesma indica que está ali há dois dias: “[...] je suis ici depuis avant-hier [...]” – p. 26) , quando ocorre o atrito entre os brancos e os negros que se encontravam no mesmo vagão de trem que ela. Estas informações aparecem no diálogo entre a prostituta e Fred na cena II do quadro I, pois ele pergunta se foi ela quem chegou no trem das seis horas e que um negro quis estuprar (p. 32). Naquele instante, quarenta e oito horas antes da primeira cena, é estabelecido o conflito que desemboca na ação principal da peça; este fato anterior é narrado pelos personagens em diferentes momentos, não compondo a linha de ação dramática do texto – apenas no que concerne aos elementos que a desencadeiam.

## **Turnos**

A primeira referência de que o início da peça se dá pela manhã está na afirmação de Lizzie ao abrir a janela e as cortinas: “Voilà une journée qui commence” (p. 20). Em outros momentos também é definido o período do dia em que ocorre a ação, dos quais



destacam-se: na justificativa dada a Fred pela prostituta por estar passando aspirador naquele instante, ainda na presença do cliente (“Le lendemain matin, c’est plus fort que moi: il faut que je prenne un bain et que je passe l’aspirateur”, p. 17), no elogio que a mesma faz ao sol do dia (“Il fait un si beau soleil”, p. 21), na reclamação dela pela atitude agressiva dele naquela manhã, oposta a que apresentou durante a noite (“[...] et, ce matin, Monsieur s’est offert des mauvaises humeurs [...]”, p. 27) e, por fim, já no quadro II, quando Fred faz referência ao I e pergunta à Lizzie se naquela manhã ela falava a verdade sobre o prazer que sentira com ele (“C’est vrai ce que tu m’as dit, ce matin?”, p. 79). Na leitura, é possível verificar que todas as cenas ocorrem em sequência, passando-se, portanto, todas as do quadro I numa mesma manhã.

O quadro II, por sua vez, é na íntegra ambientado no turno da noite, exatamente “douze heures plus tard” (p. 59), indicação da rubrica inicial, complementada pela informação de que as janelas do ambiente estão abertas para a noite. Na análise da duração, tal informação já foi apresentada, assim como a questão do horário que é anunciado pelo senador, “onze heures” (p. 62), para o qual Lizzie responde: “Encore huit heures avant le jour” (p. 62). Posteriormente, a prostituta ressalta a luminosidade da lua, ao ouvir o negro dizer que fugirá pelos telhados (“Avec cette lune?”, p. 69). Outro fator relevante é que, já no quadro I, o senador anuncia que retornaria para conversar com Lizzie à noite: “[...] Je te reverrai dans la soirée: nous avons encore à parler” (p. 58). O caráter noturno do quadro também se revela por elementos tais como as tochas que os perseguidores dos negros carregam nas ruas e pelas lâmpadas do apartamento de Lizzie que estão acesas.

### **Passagens de tempo**

Considerando todas as observações feitas nos itens anteriores de estudo do tempo de *La Putain respectueuse*, verifica-se que não há passagem de um dia para outro entre os dois quadros da peça. Há uma elipse de doze horas (por volta de onze da manhã até onze horas da noite) que cobre o período da tarde daquele dia, visto que da manhã do quadro I, a ação salta diretamente para a noite do II.

Todavia, analisando a sequência de fatos gerais que envolvem o enredo da peça, incluindo-se aqueles que são anteriores, não estando presentes nas cenas e sendo apenas relatados pelos personagens, há passagens de tempo maiores. O primeiro episódio da linha de ações da intriga ocorre dois dias antes, na chegada de Lizzie no trem das seis horas, sucedida pelo assédio que sofrera por parte de homens brancos e seu testemunho

do conflito entre estes e os negros. Não é explicitado se a referência ao horário é no turno da manhã ou do fim da tarde.

Outro episódio importante, não apresentado nas cenas e apenas mencionado, é o encontro de Lizzie e Fred num *dancing* na noite anterior ao início do quadro I, provavelmente já em horário bastante avançado do período noturno. A relevância aqui se deve ao fato de começar na tal boate o plano do filho do senador para se aproximar da prostituta. É o personagem Webster (que não aparece durante o texto, é apenas citado) que indica a Fred quem é a mulher que estava no trem (p. 32). É a partir daí que ele irá tentar convencê-la a testemunhar a favor de seu primo.

Sucedem-se ao primeiro encontro, a madrugada que passam juntos no apartamento dela, várias vezes mencionada, principalmente por Fred: “Je veux que ta chambre reste comme elle était cette nuit” (p. 21), “Ce qu’on fait la nuit appartient à la nuit. Le jour, on n’en parle pas” (p. 24), “Je l’ai oubliée ta nuit [...]” (p. 25), “Pas mentir, roulure! Et qu’est-ce que tu as fait toute la nuit [...]?” (p. 46).

A conclusão a partir destes elementos é que o tempo total da intriga é de três dias, entre a chegada de Lizzie na cidade sulista que ambienta o enredo e a cena final do segundo quadro, mostrando na linha de ação dramática da peça apenas o dia final, com passagem de tempo de algumas horas.

## **ESPAÇO**

### **Localização geográfica**

Diferentemente da questão da época, a respeito da qual Sartre apenas dá indícios e que percebe-se pelo tema do texto, o racismo no pós-guerra, a localização geográfica da peça é anunciada desde a rubrica inicial: “une ville américaine du Sud” (p. 11). Cabe observar que, em uso corrente na língua francesa, a palavra *américain(e)*, tanto o substantivo quanto o adjetivo, remete aos Estados Unidos, e não ao continente americano como um todo.

Além disso, o senador Clarke usa por duas vezes a expressão “nation américaine” (p. 54 e 58), também utilizada, só que de forma irônica, por Lizzie nas p.58 e 70. A universidade de Harvard, em Cambridge, uma das mais tradicionais instituições de ensino superior dos Estados Unidos, na qual o personagem Thomas estudara, conforme Clarke (p. 55), é outra referência direta ao país.

Ao final do texto dramático, Sartre insere em longa tirada de Fred à Lizzie (p. 81), uma série de questões históricas pertinentes aos Estados Unidos, ressaltando

aspectos como a dominação dos povos indígenas durante a colonização, o processo de independência, o incêndio em São Francisco ocorrido em 1906, após um grande terremoto, e a construção do canal do rio Mississipi.

Conforme já mencionado nas informações acerca da intriga, o nome da cidade não é especificado, apenas sabe-se que pertence ao sul-estadunidense, marcando uma caracterização geral desta região, historicamente escravagista e, no período em que se passa a peça, extremamente racista, através de leis e práticas contra os negros. O próprio Sartre observa a segregação racial no sul no artigo “Retour des États-Unis: ce que j’ai appris du problème noir”, citado anteriormente.

### **Localização das cenas**

Os dois quadros de *La Putain respectueuse* se passam no apartamento de Lizzie, ou seja, espaço privado e fechado, em ambiente urbano. A primeira didascália da peça define o ambiente: “Une chambre dans une ville américaine du Sud. Murs blancs. Un divan. À droite, une fenêtre, à gauche, une porte (salle de bains). Au fond, une petite anti-chambre donnant sur la porte d’entrée” (p. 11). A rubrica de abertura do segundo quadro o retoma: “Même décor [...]. Les lampes sont allumées, les fenêtres sont ouvertes [...]” (p. 59).

A mulher caracteriza a localização e a vista de seu apartamento da seguinte maneira: “Viens voir ma rue; viens! J’ai une belle vue. Rien que des arbres, ça fait riche. Dis donc, j’ai eu du pot: du premier coup j’ai trouvé une chambre dans les beaux quartiers [...]” (p. 20). Outra informação fornecida por ela é o andar do apartamento, ao dizer para o negro que “[...] Ils ont deux étages à fouiller avant le nôtre [...]” (p.69), referindo-se aos homens que procuram por ele no prédio.

Outros elementos que irão compor o cenário aparecem em diferentes momentos do texto: o aspirador, a cama, uma mesa com gavetas rodeada por cadeiras, e em cima dela, um vaso, as cortinas na janela, o espelho, a poltrona e uma gaveta – não é definido se é a gaveta da mesa ou de outro móvel.

É válido ressaltar que Lizzie se mantém o tempo todo no espaço, intercalando-se os personagens que adentram nele para interagir com ela e entre si. Os homens brancos acessam o local pela porta, com a permissão de Lizzie. O homem negro na primeira cena não entra no apartamento, pois a prostituta não permite. No quadro II, quando consegue entrar, o faz pela janela, clandestinamente. Esta observação demonstra em parte o poder que os brancos exercem sobre ela, que não tem privacidade em seu

próprio espaço. Fred, a polícia e o senador Clarke adentram o local sem restrições, numa atitude permissiva da mulher. Seu local de moradia é considerado por eles, em sua suposta superioridade social, da mesma maneira como o seu corpo, de prostituta, acessível e à disposição para que façam uso como bem entenderem. Já frente ao negro, ela possui outra atitude e para que este possa esconder-se no apartamento, faz-se necessário que pule a janela. O negro respeita a decisão de Lizzie na primeira cena quando ela lhe proíbe a entrada e, se o faz sem permissão no quadro II, é em atitude de desespero e fuga, não de desrespeito para com o espaço privado da mulher. Mais informações sobre as atitudes do negro serão levantadas no estudo específico deste personagem.

Os dois outros fatos importantes do enredo que não são mostrados na linha de ação dramática da peça, aqueles anteriores ao início desta (o evento entre brancos, negros e Lizzie dois dias antes, e o encontro da prostituta e Fred na noite anterior), localizam-se respectivamente, no trem e estação, e numa boate tipo *dancing*. Sendo os primeiros, espaços públicos e abertos, e o segundo, privado, fechado – ainda que aberto a clientes e outros frequentadores. Todavia, sobre estes espaços não são fornecidos maiores detalhes. Há também as ruas da cidade, no entorno do prédio de Lizzie, que são citadas em alguns momentos, repletas de homens brancos à procura do negro, conforme descrito, entre outros momentos, na cena I do quadro I, e I e II do quadro II.

### 3. PERSONAGENS

Segundo a lista de personagens fornecida no início da obra, o texto conta com um total de oito personagens, descontando-se a indicação “plusieurs hommes” (p. 9). Destes oito, quatro possuem maior destaque e a outra metade tem papel secundário ou figurante. Os principais são: Lizzie, o negro, Fred e o senador Clarke. Já atuando como secundários, estão: os policiais John e James, 1º e 2º homem (presentes na cena III do quadro II, cuja rubrica inicial aponta também a presença de um terceiro homem).

A fim de lançar um breve olhar para as relações e intrigas que se estabelecem a partir e entre os personagens principais, entendendo a atuação de cada um deles no enredo, analisada na sequência com maior detalhamento, segue quadro com os principais objetivos dos mesmos, ou seja, o que motiva suas ações em diferentes momentos.

<b>Personagem</b>	<b>Objetivos</b>
<b>Lizzie</b>	1. Recém-chegada na cidade, busca estabelecer-se sem encontrar problemas; 2. Decidir sobre seu testemunho no caso entre brancos e negros da melhor maneira possível, sem conflitar-se com ninguém, nem cometer injustiças; 3. Após a certeza de que fora enganada pelos brancos, busca proteger o negro; 4. Ao final, deseja apenas não ter novos problemas, mesmo que para isso aceite a proposta de Fred e sua violência para com ela.
<b>Negro</b>	1. Provar sua inocência, convencendo Lizzie a testemunhar a seu favor; 2. Fugir da tirania dos brancos.
<b>Fred</b>	1. Convencer Lizzie a mentir, testemunhando em favor de Thomas; 2. Manter a posição dominante dos brancos na cidade; 3. Subjugar Lizzie, convencendo-a a ser sua amante.
<b>Senador Clarke</b>	1. Convencer Lizzie a mentir, testemunhando em favor de Thomas; 2. Manter a posição dominante dos brancos na cidade; 3. Fazer valer sua condição de político influente na cidade/região, mantendo o prestígio de sua família.

O quadro demonstra que Fred e seu pai têm praticamente as mesmas motivações e a maioria de suas atitudes tem como meta convencer a prostituta a cometer perjúrio, ainda que seus métodos sejam bastante diferentes, já que o primeiro age com violência, enquanto o segundo usa de seu poder de persuasão. Ao final da peça, dominado pela atração que sente pela mulher, Fred quer possuí-la com exclusividade, na condição de sua amante. Clarke, além de buscar proteger o sobrinho, tem o desejo de resguardar o nome da família, pois, político importante, sabe que a imagem que carrega tem de ser sempre a mais limpa possível.

Lizzie é aquela que possui motivações que se alternam no decorrer da trama, porque seu temperamento oscila bastante durante a peça, mas vale frisar que, durante

todas as cenas, ela nunca modifica a condição de tentar ser o mais correta possível frente aos demais, não desejando cometer injustiças. Se ela o faz, são outros os motivos que a levam a isso, conforme será estudado na sequência. Dentro do contexto, o negro é aquele que menos pretensões tem – todas as ações dele vão apenas no sentido de salvar-se, de que a verdade dos fatos o liberte das atitudes agressoras dos brancos ou de que consiga, ao menos, fugir.

Na sequência, serão analisados todos os personagens, esmiuçando-os. Alguns deles em grupos e/ou duplas (John, James, 1º e 2º homem), por terem menor destaque, e os quatro principais, individualmente e em subpartes temáticas.

## **LIZZIE**

### **Informações iniciais de apresentação da personagem**

Na lista de personagens, ela é apresentada apenas por seu primeiro nome, seu sobrenome será revelado na cena III do primeiro quadro: Lizzie Mac Kay (p. 42).

Sua idade não é informada, porém na cena II do segundo quadro há uma breve referência que pode indicar (não conclusivamente) sua média de faixa etária (vinte e cinco anos), quando, disposta a enfrentar os homens que estão à procura do negro, ela demonstra revolta e afirma: “Voilà vingt-cinq ans qu’ils me roulent avec leurs vieilles mères aux cheveux blancs et les héros de la guerre et la nation américaine” (p. 70). Ela também menciona a sua juventude na cena II do primeiro quadro ao definir-se como uma “jeune fille” (p. 26).

Estadunidense, recém chegada na cidade sulista que ambienta o enredo, é proveniente de Nova Iorque, local onde provavelmente tivera complicações, segundo deixa transparecer a Fred na cena II do primeiro quadro (p. 31). Todavia, ao saber do problema em que está envolvida na trama, a prostituta faz alusão ao desejo de voltar para sua cidade de origem: “Je veux retourner à New York; je veux m’en aller!” (p. 40-41).

Presente em todas as cenas e única mulher que atua junto aos demais no enredo, Lizzie é a personagem cuja profissão dá título à peça teatral. Ou seja, sua ocupação é apresentada antes de qualquer informação. Por ser prostituta, sua condição social é rebaixada frente aos demais personagens brancos, cabendo mencionar que ela poderia ser considerada uma infratora das leis locais e, talvez, passível de punição, conforme dá a entender o policial John ao ameaçá-la de prisão: “Tu sais que la prostitution est un délit?” (p. 43).

O figurino de Lizzie é rapidamente descrito na abertura da cena I do primeiro quadro e não há indicação de mudança no decorrer da obra: “Lizzie est seule, en bras de chemise [...]” (p. 11). Em relação às características físicas dela, não existem informações, apenas percebe-se que ela se considera uma mulher com atributos físicos a serem valorizados: “Tu les as vues, mes jambes (*Elle les lui montre.*) Et mes seins, tu les as vus? Est-ce que ce sont des seins de dix dollars?” (p. 26 e 27).

## Valores

No título da peça teatral, ela é definida como *respectueuse*. Segundo o dicionário, o adjetivo significa aquele “qui éprouve ou témoigne du respect, de la déférence”.<sup>77</sup> De fato, a mulher age em praticamente todos os momentos de maneira cortês com os demais, buscando não conflitar-se com ninguém. Lizzie respeita, em especial, aqueles que considera mais poderosos do que ela, ou seja, Fred e Clarke. Ainda que, em alguns momentos, afronte o filho do senador, sua reação no final da peça demonstra uma submissão quase que respeitosa à condição que o homem lhe impõe, subjugando-a.

Diante de Clarke, que ela reconhece como homem público, detentor de influência sobre a sociedade estadunidense, as atitudes da prostituta, mesmo ao perceber que está sendo enganada (cena I do quadro II), não quebram com o respeito que ela julga que deve ter para com ele. Lizzie chega a definir o senador, por conta da idade avançada dele, como alguém que possui um “air respectable” (p. 64).

A pressão social e o medo lhe impõem respeitar os poderosos, levando a mulher à fraqueza diante dos brancos dominadores e impedindo-a de tomar uma atitude justa e modificadora frente às opressões. Desta maneira, é um traço negativo. No *Dictionnaire Sartre* há a seguinte consideração sobre o uso do termo *respectueuse*: “Son épithète ‘respectueuse’ fait écho aux réflexions sartriennes d’avant-guerre, puis de *L’Être et le Néant*, concernant le respect comme une fausse valeur positive qui garantit l’ordre établi.”<sup>78</sup> Sendo assim, ser respeitosa é ser conivente com o que ocorre na peça, é ser incapaz de modificar a situação estabelecida. Conforme será analisado posteriormente, nas questões referentes às interpretações do texto e relações estabelecidas entre Lizzie e

---

<sup>77</sup> *Le Robert micro: dictionnaire d’apprentissage de la langue française*. (Nouvelle édition: 1998). Paris: Dictionnaires Le Robert, 2005. p. 1160.

<sup>78</sup> NOUDELMANN, François; PHILIPPE, Gilles (dir.). *Dictionnaire Sartre*. Paris: Éditions Champion, 2004. p. 403.

o negro, J.-P. Sartre tinha um propósito crítico ao construir uma personagem que respeita (ou é forçada a respeitar) justamente o sistema social que ele está denunciando.

Cabe observar que, enquanto Lizzie é respeitosa frente aos dominadores, ela não é respeitada por ser mulher e, principalmente, por ser prostituta, nem por eles, nem pelo restante da sociedade. Mesmo sendo branca, permanece no limbo social por conta de sua profissão. O único que a respeita e a trata com dignidade é o negro, um oprimido como ela.

Outros valores da personagem são o seu senso de justiça e sua preferência pela verdade. A prostituta deixa claro para Fred, para os policiais e para Clarke nas cenas II, III e IV do primeiro quadro que não aceita subornos e que deseja ser sincera em seu depoimento, admitindo possíveis consequências, tais como a prisão, conforme a ameaça John: “Tu signes ou je t’emmène en taule” (p. 45). Frente a isso, ela mantém-se convicta: “J’aime mieux la taule. Je ne veux pas mentir” (p. 45).

Mesmo que o dinheiro a seduza, e que ela deixe transparecer na cena II do primeiro quadro o quanto fica feliz em saber que Fred é um homem rico (p. 18), ela ofende-se com as tentativas dos brancos de pagarem-na para que minta: isso aparece claramente em dois momentos. Primeiro, quando se recusa a aceitar quinhentos dólares (que, na década de 1940, era um valor bastante alto em dinheiro) em troca de seu depoimento (p. 40). Depois, quando fica aborrecida pelos cem dólares que o senador Clarke lhe entrega em retribuição por seu falso testemunho (p. 63).

Lizzie, pressionada pelo senador e acreditando lhe dever respeito e submissão, toma a errônea decisão de assinar o documento que incrimina o negro, mas diferentemente dos demais personagens brancos da peça, desde o princípio ela não concorda com a condenação de um homem inocente, simplesmente por conta da cor de sua pele. Para os sulistas, isso é traço característico daqueles que são oriundos do norte do país. Os brancos a julgam uma defensora do negro, o que não é visto por eles com bons olhos, em especial por Fred que mostra isso em suas palavras: “Il vient du Nord, ton droit. (*Un temps.*) Coupable ou non, tu ne peux pas faire punir un type de ta race” (p. 37).

Contudo, não se pode afirmar que a mulher, por ser do norte dos Estados Unidos, seja isenta de preconceitos. Seu olhar avesso aos negros aparece durante a peça em algumas de suas atitudes nas cenas que divide com o negro, buscando manter certa distância (“Ne me touche pas: je n’aime pas les nègres”, p. 68; “Je t’ai dit de ne pas me toucher [...]”, p. 75), e em algumas falas direcionadas a Fred: “Ça ne porte pas malheur,



au moins, de voir un nègre au réveil?” (p. 20); “J’ai rien contre eux, mais je ne voudrais pas qu’ils me touchent” (p. 33).

Ela compactua com o pensamento norte-americano da época, que carregava preconceitos não só em relação aos negros, mas também aos comunistas, pois, ao ser questionada pelo senador Clarke se seria comunista, ela responde: “Quelle horreur: non!” (p. 54). Ou seja, é contrária às atitudes violentas, porém, conserva entre seus valores ideias de antipatia a determinados grupos.

Os traços da peça que diferenciam os estadunidenses oriundos do sul daqueles que são do norte serão examinados posteriormente, a partir de considerações de alguns estudiosos e do próprio Sartre que observa em seu artigo “Retour des États-Unis: ce que j’ai appris du problème noir” diferenças explícitas na questão do racismo entre as duas regiões do país.

### **Traços comportamentais e psicológicos**

Acerca das características comportamentais e psicológicas de Lizzie, o senador Clarke ressalta a seguinte impressão sobre ela: “Elle a l’air tout à fait sympathique” (p. 49). A prostituta é uma personagem que busca a harmonia com aqueles com os quais convive, disposta a manter boas relações e a não gerar conflitos – à exceção dos afrontamentos que faz a Fred e aos policiais quando eles tentam induzi-la a mentir e denunciar o negro.

Outro motivo que a leva a fugir de possíveis embates é sua aversão às autoridades e à imprensa, além de sua vontade de não se fazer notar (até porque a ida para o sul dos Estados Unidos parece ser uma espécie de refúgio frente às prováveis complicações que teve no norte, mencionadas anteriormente): algumas vezes ela afirma não querer se envolver com qualquer exposição e seu comportamento marca tal traço de cautela (exemplos disso presentes na p. 13, quando diz ao negro que não quer se envolver com depoimentos a policiais, juízes e imprensa, e p. 35, ao afirmar para Fred que não irá até o juiz por ter horror de complicações). Lizzie confirma a Fred que já estivera envolvida com a polícia, entretanto sublinha, ofendida, que jamais o fora por roubo (p. 16-17).

A protagonista tem uma personalidade frágil. Lizzie se deixa facilmente dominar, tanto por Fred, que chega a agredi-la fisicamente, quanto por Clarke, cuja lábia e poder são capazes de convencê-la. Evidentemente que grande parte desta influência do político, vem de outro traço que a prostituta apresenta: sua carência,

solidão e desejo de ser aceita e acolhida pelo meio que a cerca. Exemplos disso estão na cena II do primeiro quadro, quando Lizzie menciona que possui a gravura de uma menina intitulada *La Cruche cassée*, da qual sente pena, e que gostaria de juntar a essa a imagem de uma avó que tricotasse e contasse histórias aos pequenos (as imagens desejadas por ela podem ser lidas como um reflexo daquilo que deseja para si mesma), e na cena IV do mesmo quadro, com as suposições do senador de que, em troca do testemunho em favor de Thomas, sua irmã a amaria como filha e a cidade inteira a adotaria, principalmente as mães do local (p. 56-57), o que comove a prostituta e contribui para que ela cometa perjúrio.

Perceber a possibilidade de agradar a mãe de Thomas e receber da velha senhora sua gratidão é, para Lizzie, que está sozinha, uma espécie de conforto para uma mulher cuja posição social é rebaixada por conta da profissão. Fora isso, a prostituição é para Lizzie um meio de subsistência, mas mesmo a relação que ela tenta estabelecer com Fred não é de mero serviço realizado friamente. A mulher é carinhosa e busca afeto do cliente. Rebaixada frente aos demais, vê nas palavras de Clarke uma possível acolhida social.

A ação que ela executa no início da peça, ao passar aspirador no quarto, seguido pelos movimentos de organização do espaço na cena II do primeiro quadro, demonstra um cuidado com o ambiente em que vive. Simbolicamente, é possível interpretar que a necessidade dela pela limpeza expressa na p. 17 (do apartamento e do próprio corpo, através do banho) após a noite de relação sexual com o cliente, revelaria uma preocupação com a pureza, com o cuidado em se manter limpa frente a uma profissão discriminada pela sociedade, considerada contrária aos princípios morais.

O manuseio do aspirador também é retomado ao final do primeiro quadro, porém de maneira agressiva, manejando-o furiosamente, bastante diferente do início da peça em que Lizzie executava a mesma tarefa com prazer. A mudança está no fato de que, no segundo momento, irritada, ela percebe que errou em aceitar a convivência com a mentira que o senador lhe propôs e daí a sua tentativa, talvez, seja por, através do ato de aspirar o local, limpar a própria consciência.

Por fim, outro traço da personalidade de Lizzie é sua superstição. Ela carrega consigo uma pulseira de serpente que julga ser amaldiçoada: “Tu vois ce serpent? (*Elle lui montre le bracelet.*) Il porte la poisse [...]. A présent que je l’ai, il faut que je le garde. Il paraît que c’est terrible, les vengeances de serpent” (p. 31-32). Para ela, o bracelete é o causador de todos os problemas: “Saleté, pourriture, tu n’en fais jamais

d'autre. (*Elle le jette par terre.*)” (p. 39); “C’est à cause de lui. (*Elle se baisse et le remet à son bras.*) Il vaut encore mieux que je le garde” (p. 41); “C’est toi, saleté, qui es cause de tout” (p. 52); “Cochon de serpent! (*Elle le jette par terre et le piétine.*) Saloperie!” (p. 69). Porém, ainda que a jogue no chão, por medo da vingança que a serpente possa lhe trazer ou por acreditar que estando com a pulseira terá alguma proteção, a mulher acaba por recolocá-la no braço, como ao final da cena II do segundo quadro, quando vai abrir a porta para atender aos homens que procuram pelo negro (escondido em seu apartamento), cuja didascália indica: “Elle se signe, ramasse le bracelet et va ouvrir” (p. 72). Mais uma vez, Lizzie mostra resignação frente às situações que lhe são impostas, ao seu destino, não buscando alternativas de mudança, transferindo a um objeto a causa de todo o transtorno, não desejando enxergar e aceitar o problema social que está posto, e apegando-se a essa superstição para tentar justificar os seus problemas.

O *Dictionnaire Sartre* menciona uma referência cristã neste bracelete. O tema não é desenvolvido, contudo a ideia lançada gera reflexão. Lizzie, chamada muitas vezes de *diable* por Fred, é a mulher que, seduzida pela serpente, o leva ao pecado, assim como na história bíblica de Adão e Eva. É a mulher quem carrega a tentação, que gera a situação propícia para que o homem compactue com o ato equivocado frente à pureza cristã. Sartre dá forma ao bracelete e é justamente de serpente, a leitura alegórica deste objeto parece bastante evidente. Não só o negro carrega o mal, a mulher, na peça, também é portadora do pecado e isso os coloca em pé de igualdade em alguns trechos, como será visto posteriormente.

### **As oscilações de humor**

Dentre todos os personagens de *La Putain respectueuse*, Lizzie é a que demonstra maiores oscilações no decorrer da trama, mudando seus estados psicológicos, suas vontades, seus objetivos e suas intenções constantemente. As rubricas esclarecem suas emoções, indicando seus sentimentos e intenções, tanto diretamente, quanto através de ações de carinho, repulsa, alegria, tristeza, decepção, entre outras. Suas atitudes e falas sublinham estas variações. As transformações podem ser de uma cena para outra, dentro de uma mesma cena e, inclusive, de uma fala para outra. Segue uma lista com algumas dessas didascalias:

Quadro/Cena	Didascália
<b>Quadro 1 Cena I</b>	<p>“[...] elle manœuvre l’aspirateur. On sonne. Elle hésite, regarde vers la salle de bains. On sonne à nouveau. Elle arrête l’aspirateur et va entrouvrir la porte de la salle de bains” (p. 11);</p> <p>“Elle va ouvrir” (p. 11);</p> <p>“Elle lui claque la porte au nez” (p. 15) – Lizzie/Negro</p>
<b>Cena II</b>	<p>“offensé” (p. 16);</p> <p>“Elle le regarde” (p. 18);</p> <p>“avec admiration” (p. 18);</p> <p>“Elle lui met les bras autour du cou et lui tend ses lèvres” (p. 18-19) – Lizzie/Fred;</p> <p>“Elle rit” (p. 19);</p> <p>“brusquement” (p. 20);</p> <p>“vaguement inquiète” (p. 22);</p> <p>“Elle lui fait le nœud” – da gravata (p. 22) – Lizzie/Fred;</p> <p>“elle l’imite en souriant” (p. 23) – Lizzie/Fred;</p> <p>“marchant sur lui” (p. 27) – Lizzie/Fred;</p> <p>“Lizzie prend une potiche sur la table dans l’intention évidente de la lui casser sur la tête” (p. 28) – Lizzie/Fred;</p> <p>“subitement calmée” (p. 29);</p> <p>“extasiée” (p. 30);</p> <p>“Elle soupire” (p. 30);</p> <p>“Elle rit avec un peu d’amertume” (p. 32);</p> <p>“sifflement admiratif” (p. 33);</p> <p>“Lizzie, s’effondre en pleurant sur une chaise” (p. 40);</p> <p>“sanglotant” (p. 40);</p> <p>“A voix basse” (p. 41);</p> <p>“Elle le pousse de toutes ses forces” (p. 41) – Lizzie/Fred;</p> <p>“Il la repousse, elle le regarde avec stupeur” (p. 41) – Lizzie/Fred</p>
<b>Cena III</b>	<p>“elle s’est maîtiée, durement” (p. 42);</p> <p>“Elle a changé, depuis que les policiers sont entrés. Elle est devenue plus dure et plus vulgaire” (p. 43);</p> <p>“violemment” (p. 44);</p> <p>“Elle regarde Fred avec une sorte de stupeur et, d’une voix presque douce” (p. 44);</p> <p>“Lizzie hausse les épaules” (p. 45);</p> <p>“avec admiration” (p. 45);</p> <p>“avec défi” (p. 46)</p>
<b>Cena IV</b>	<p>“Lizzie, d’une voix étranglée” (p. 50);</p> <p>“tristement” (p. 52);</p> <p>“tristement” (p. 53);</p> <p>“Lizzie, sans comprendre” (p. 53);</p> <p>“effrayée” (p. 54);</p> <p>“Lizzie, sursautant” (p. 56);</p> <p>“Elle marche avec agitation” (p. 57);</p> <p>“Elle reste écrasée, puis se précipite vers la porte” (p. 58);</p> <p>“[elle] prend l’aspirateur machinalement” (p. 58);</p> <p>“Elle manœuvre l’aspirateur avec rage” (p. 58)</p>
<b>Quadro 2 Cena I</b>	<p>“Elle va fermer la fenêtre” – para não ouvir os gritos oriundos da rua (p. 62);</p> <p>“[...] les cris augmentent. Lizzie va à la fenêtre” (p. 63);</p> <p>“Lizzie, vivement” (p. 63);</p> <p>“Elle déchire l’enveloppe, en tire un billet de cent dollars, fouille pour trouver une lettre, n’en trouve pas, froisse l’enveloppe et la jette à terre. Sa voix change” (p. 63);</p> <p>“Il la caresse [...]. Elle se laisse faire, passive et méprisante” (p. 64) – Lizzie/Clarke</p> <p>“Lizzie reste figée sur place. Mais elle prend le billet, le froisse, le jette par terre, se laisse tomber sur une chaise et éclate en sanglots [...]. Le nègre sort de sa cachette. Il se plante devant elle. Elle lève la tête et pousse un cri” (p. 64)</p>
<b>Cena II</b>	<p>“Elle vient sur lui presque menaçante” (p. 67) – Lizzie/Nègre;</p> <p>“Tapant du pied” (p. 67);</p> <p>“Elle le jette par terre et le piétine” – o bracelete (p. 69);</p> <p>“Elle marche de long en large” (p. 69);</p> <p>“Elle fouille dans un tiroir et sort un revolver” (p. 70);</p>

	<p>“Elle lui tend le revolver” (p. 71) – Lizzie/Nègre;  “Rire bref” (p. 72);  “Elle se signe, ramasse le bracelet et va ouvrir” (p. 72)</p>
<b>Cena III</b>	<p>“Elle va déposer le revolver sur la table” (p. 74)</p>
<b>Cena IV</b>	<p>“elle se passe la main sur le front” (p. 75);  “Elle se rapproche de lui instinctivement. Il tremble, mais il lui met la main autour des épaules [...]. Elle se dégage brusquement” (p. 76) – Lizzie/Nègre</p>
<b>Cena V</b>	<p>“Lizzie siffle” (p. 78);  “Lizzie, criant” (p. 80);  “Lizzie va jusqu’à la porte d’entrée par où ils ont disparu tous les deux [Fred e o negro] et se met à crier [...]. Deux coups de feu, elle revient, le visage dur. Elle va à la table, prend le revolver. Fred revient. Elle se tourne vers lui, dos au public, en tenant son arme derrière son dos [...]. Elle le vise avec le revolver” (p. 81);  “Elle lui donne [o revolver]” (p. 82);  “Elle s’abandonne un peu plus dans ses bras” (p. 82);  “Lizzie, avec lassitude” (p. 82)</p>

A condição de Lizzie no início da peça, de bom humor, de satisfação, é completamente diferente da mulher cansada que se abandona nos braços de Fred e aceita a violência física e moral que o homem lhe impõe no final. Esta mudança é construída ao longo do enredo, através das decepções da personagem para com aqueles nos quais confia em determinados momentos (Fred e Clarke), da culpa que sente em estar prejudicando um homem inocente e da falta de opção e coragem para modificar as situações estabelecidas.

Cumprir frisar que Lizzie é tomada como a responsável pela incriminação de um inocente, visto que sua assinatura ratifica isso, mas é provável que, caso ela não assinasse o falso testemunho, a polícia e a família do senador buscariam outras alternativas de absolver o criminoso e punir o negro. Desta forma, não é ela a culpada direta, pois é mais uma vítima da opressão da sociedade sul-estadunidense.

A fim de explicitar as curvas de oscilação de temperamento de Lizzie mais especificamente em alguns momentos, cabe ressaltar algumas cenas e verificar de que forma as variações ocorrem. Na segunda cena do quadro I, por exemplo, ela passa por diferentes estados em questão de minutos: primeiramente, ofendida com a insinuação de Fred de que a polícia estivesse procurando por ela; logo após, seu temperamento é doce, marcado pela admiração, pelo riso, pelo gesto de carinho, tanto em abraçar Fred, quanto em arrumar a sua gravata; num terceiro momento, passa à fúria, atacando o cliente que faz pouco caso do serviço prestado por ela; subitamente, ao saber da importância social de Fred, se acalma, extasiada, suspirando e, novamente, admirando-o; num quarto momento, ao tomar conhecimento das verdadeiras intenções do filho do senador, desespera-se, chorando, decepcionada e desejosa de voltar para sua cidade natal; ao fim da cena, encara o cliente estupefata com a constatação de que ele sabia da chegada da

polícia. Neste primeiro levantamento, as curvas são bastante explícitas: Lizzie passa de um estado a outro imediatamente mediante um acontecimento ou uma descoberta. Suas reações são extremas, indo da pessoa mais doce à mulher que deseja agredir o cliente, desistindo frente a uma nova informação sobre ele e retornando ao estado inicial.

Outro exemplo está entre as cenas IV do primeiro quadro e I do segundo. No fim do primeiro, ao se dar conta de seu erro em assinar o falso testemunho, se precipita em direção à porta para gritar que está arrependida da decisão, e, logo após, manuseia com raiva o aspirador de pó, descontando naquela ação a sua fúria. Já no início do segundo quadro, após a chegada do senador e a entrega que este faz de um suposto presente de Mary, sua irmã, Lizzie parece esquecer-se de seu ódio e de sua dúvida sobre qual a melhor atitude a tomar frente aos acontecimentos, recebendo o envelope *vivement*. Ao abri-lo, nova decepção: a carta que ela aguardava não está ali e, sim, uma nota de cem dólares. A rubrica indica que ela a joga no chão e que até a sua voz muda. O que se vê em seguida é, novamente, uma Lizzie aos prantos.

Como último exemplo, a cena final do texto: após o negro ser perseguido por Fred, quando o filho do senador retorna ao apartamento, Lizzie lhe aponta uma arma, todavia, facilmente, entrega-lhe o revólver e se deixa dominar por ele.

## **LE NÈGRE (O NEGRO)**

### **Informações iniciais de apresentação do personagem**

Parte diretamente envolvida nos acontecimentos ocorridos no trem, é plenamente inocente, pois não foi nem mesmo ele quem feriu o branco (informação fornecida tanto por Fred, quanto por Lizzie na cena II do primeiro quadro – ambos afirmando que o negro que foi morto é aquele que agrediu um dos brancos, ainda que em reação, sendo que o personagem em análise apenas fugiu). O negro tem como objetivo central buscar o apoio de Lizzie e escapar das ameaças de seus algozes.

No quadro I, está apenas na primeira cena. Já no II, em todas as cinco (desde antes do início da cena I, conforme didascália de abertura): escondido em duas delas (na I, atrás de uma cortina, sem ser visto por ninguém, e na III, compelido por Lizzie a se esconder no banheiro), participando da ação em outras duas (II e IV) e, na V, parte oculto no banheiro, parte revelado, surgindo apenas ao final, quando foge de Fred, sem atacá-lo, saindo rapidamente do apartamento, seguido pelo filho do senador que está de arma em punho. Oposto à Lizzie, que não reage, ele ao menos foge, ou tenta fugir,

podendo ser vista esta atitude como um princípio de não-aceitação. O negro não se entrega em nenhum momento ao contrário dela que se deixa levar por Fred.

Depois deste fato, não é possível ao leitor ou espectador conhecer seu destino. A rubrica indica o som de dois tiros (p. 80). Lizzie retorna à cena com expressão dura, pega seu revólver e ameaça Fred, afirmando que seria a vez dele – podendo ser indicativo de que ela assistiu à morte do negro, mas, posteriormente, o filho do senador informa que não conseguiu acertar o homem: “Pour ce qui est du nègre, il courait trop vite: je l’ai raté” (p. 82). Fred ao dizer que o negro fugiu porque corria muito rápido vale-se de um dado que, ao que parece, é concernente aos negros em geral: a velocidade com que conseguem correr, informação de sabedoria popular e ligada à força muscular que historicamente é atribuída ao povo negro como um todo. No entanto, a veracidade da fuga não é confirmada, como já explicado anteriormente.

### **Características gerais**

O negro é o único entre os personagens principais da peça que não possui nome próprio. O dramaturgo o apresenta na lista de personagens a partir da cor de sua pele e os demais personagens sempre o designam assim. Aos brancos opressores pouco importa quem é exatamente esse homem, ou qual o seu nome, o que lhes interessa é que ele é negro, como se sua cor definisse todas as demais características do seu caráter. Ter um nome, neste caso, é ter uma posição na sociedade. Lizzie, mesmo rebaixada, ainda tem um nome. Ao negro, escala mais baixa na sociedade do sul dos Estados Unidos, não é dado nem mesmo o direito de carregar um nome, ele é apenas mais um.

Fisicamente, o negro é descrito na primeira cena em que aparece, com indicações na rubrica: “C’est un gros et grand nègre à cheveux blancs” (p. 11). Ou seja, ele já é um senhor com idade um pouco mais avançada.

Outras informações sobre ele são fornecidas na sequência, como, por exemplo, a existência de uma família deste personagem, na fala do próprio negro: “J’ai quitté ma femme et mes enfants [...]” (p. 13); suas ações anteriores ao início da peça: “Je l’ai cherchée, madame, je l’ai cherchée partout” (p. 12), “[...] j’ai tourné en rond toute la nuit” (p. 13); e seu estado físico de esgotamento após a busca pela prostituta: “Je n’en peux plus” (p. 13).

## **Traços comportamentais e psicológicos**

A rubrica da cena I do primeiro quadro revela que o personagem, no momento de sua entrada, “se tient raide” (p. 11). Ou seja, a didascália sugere que, de antemão, ele está tenso, demonstrando através do corpo seu estado psicológico. O leitor/espectador saberá depois que tal tensão é oriunda da perseguição que o negro já vem sofrendo no início da peça.

O homem se mostra suplicante à Lizzie em toda esta primeira cena (atitude que se repete depois), pedindo-lhe incessantemente e com desespero crescente que ela o ajude, seja relatando ao juiz ou aos jornais os verdadeiros fatos ocorridos no trem dias antes, seja o escondendo. Uma marca destes pedidos é a repetição por oito vezes de “s’il vous plaît” (p. 12, 13 e 15).

O medo do negro é por saber que está sendo procurado, que os brancos estão unidos nesta busca, e que, caso encontrado, seu provável destino será a morte: “Ça veut dire qu’il ne me reste plus qu’à courir en rond jusqu’à ce qu’ils m’attrapent. Quand des blancs qui ne se connaissent pas se mettent à parler entre eux, il y a un nègre qui va mourir” (p. 14). Esta fala remete à violência explícita ao povo negro na época, que Sartre presenciou durante suas duas viagens aos Estados Unidos. Os linchamentos públicos se multiplicavam no pós-guerra. O negro revela com esta afirmação que a união de brancos que não se conhecem só poderia ter um objetivo comum: vingar-se de um negro. É na violência para com os negros que os brancos se reconhecem durante aquele período histórico dos Estados Unidos. O negro sabe que sua punição injusta é socialmente aceita pela maioria da população local e ninguém reagirá contra ela.

A cena II do segundo quadro, entre a prostituta e o negro, repete um pouco a situação da I do primeiro quadro, com as súplicas dele por ajuda, visto que a procura dos brancos se tornou mais intensa. Ele se mostra esgotado, deixando-se cair numa cadeira (p. 66). Seu temor pela morte é mais evidente, esclarecendo que irão castigá-lo e pôr fogo em seu corpo (p. 66 e 68); fisicamente, este medo é expresso pelo seu tremor, observado por Lizzie: “Ne tremble pas. Ne tremble pas, bon Dieu!” (p. 69).

Esta cena revela um lado bastante compreensivo do negro, que, depois de saber que Lizzie havia testemunhado em falso, prejudicando-o, busca entender as razões dela e o poder de persuasão dos brancos: “Ils forcent souvent les gens à dire le contraire de ce qu’ils pensent” (p. 68). Isto leva a mulher a caracterizá-lo como um bom caráter (p. 68). O negro tem consciência e conhece a sociedade em que está inserido e, portanto, é capaz de perceber que a atitude de Lizzie não foi por maldade, ele é solidário a ela, pois



sabe que os brancos que detém o poder forçam aqueles que estão abaixo na escala social a submeter-se a mentiras. Muitos negros sob tortura confessavam crimes dos quais não eram culpados naquele período.

Sua pacificidade está primeiramente em seu desarmamento e, em seguida, pela sua rejeição aos pedidos de Lizzie para que atire nos brancos com o revólver dela, simplesmente por um fato, repetido por ele: “Ce sont des blancs” (p. 71). A submissão do homem aos brancos torna-se evidente, visto que ele não se julga capaz de agredir alguém, nem como autodefesa, em respeito à cor da pele. Sendo assim, como a prostituta, ele também é *respeitoso*, incapaz de um ato de violência. Ou seja, age com deferência para com todos, até com aqueles que o oprimem. Sua única expressão de recusa seria a fuga, um ato de desespero, mas que também demonstra que ele não submete-se plenamente aos brancos, tenta ainda salvar-se.

Na cena IV, novamente entre Lizzie e ele, a primeira atitude do negro é emblemática em sua gratidão à mulher que o escondera: “Le nègre sort, s’agenouille et baise le bas de sa robe” (p. 75). Aqui, ele reafirma sua inocência e sua compreensão pela confusão da prostituta que deixou-se enganar pelo senador: “C’est comme ça, madame. C’est toujours comme ça avec les blancs” (p. 76). Além disso, alega sentir-se culpado, mesmo tendo plena consciência de que não cometera crime algum, justamente porque quem o acusa são os brancos (p. 76). Posteriormente, nas questões de interpretação da peça, o tema da culpa que Lizzie e o negro assumem frente à situação, ao que lhe impõem os brancos, será retomado.

O medo que o negro sente mais uma vez é corporificado no tremor ao final da cena. Sua reação de fuga ao ser descoberto por Fred na última cena confirma que ele é incapaz de tomar uma atitude de violência no enfrentamento para com um homem branco. O negro corre, fugindo, ou seja, tenta mais uma vez escapar. Se ele não age com violência, ele também não entrega-se.

## **A FAMÍLIA CLARKE**

Em *La Putain respectueuse*, a família do senador Clarke representa a classe dominante sul-estadunidense. Fred declara sua condição financeira já no início do diálogo com Lizzie na cena II do primeiro quadro, ao responder para ela que, sim, é muito rico. Os antepassados dos Clarke participaram da consolidação do país norte-americano, firmando-se, assim, como uma família tradicional, caracterizada pelo

senador como “une de nos plus vieilles familles” (p. 55), cuja história se mistura com a própria formação do local, conforme afirma o filho do senador ao final da peça:

“Fred – Le premier Clarke a défriché toute une forêt à lui seul; il a tué seize Indiens de sa main avant de périr dans une embuscade; son fils a bâti presque toute cette ville; il tutoyait Washington et il est mort à Yorktown, pour l’indépendance des États-Unis; mon arrière-grand-père était chef des Vigilants, à San Francisco, il a sauvé vingt-deux personnes pendant le grand incendie; mon grand-père est revenu s’établir ici, il a fait creuser le canal du Mississipi et il a été gouverneur de l’État. Mon père est sénateur; je serai sénateur après lui: je suis son seul héritier mâle et le dernier de mon nom. Nous avons fait ce pays et son histoire est la nôtre. Il y a eu des Clarke en Alaska, aux Philippines, dans le Nouveau Mexique. Oserais-tu tirer sur toute l’Amérique?” (p. 81)

Os Clarke consideram-se emblemáticos e como a própria corporificação dos Estados Unidos, de sua formação, expansão e fortalecimento – o que também será verificado posteriormente nas falas do senador, quando dá voz à nação norte-americana, mostrando à Lizzie quem, supostamente, essa esperaria que a mulher escolhesse para defender (o negro ou Thomas).

A figura dominante deste clã é a do senador, o chefe da família. Fred é o seu sucessor, ainda que não tenha até então as mesmas habilidades que seu pai na negociação e persuasão, conforme estudo específico desses personagens.

Fred mostra à Lizzie uma foto de sua família na cena II do quadro I, comprovando ser filho de Clarke. Tal fato, seguido pelo diálogo entre os dois, repleto de questionamentos por parte da prostituta, traz à tona algumas características do local onde mora com a família. A paisagem, por exemplo, pois ela menciona um “jardin” (p. 29), seguido pela localização da casa, “sur la colline” (p. 29), de onde, durante a manhã ao fazer o desjejum, Fred pode ver toda a cidade pela janela (p. 30). A foto também revela a existência de “petites sur les fauteils” (p. 29), que, a prostituta imagina que sejam irmãs de seu cliente, todavia, ao ser questionado sobre esta informação, ele não responde. A atitude de não falar sobre as possíveis irmãs repete-se em relação à mãe dele, pois, anteriormente ao episódio da foto, ele já havia se ofendido com afirmações de Lizzie sobre sua mãe, advertindo-a: “Un conseil, ma petite: ne parle pas trop souvent de leurs mères aux gars de chez nous, si tu ne veux pas te faire étrangler” (p. 27). Ao ver a foto, a prostituta, novamente, menciona a mãe dele, e ele reafirma: “Je t’ai défendu de me parler d’elle” (p. 30). Ou seja, se Fred não respeita Lizzie é muito mais por conta de

sua posição social e profissão do que pela questão de gênero, visto que as mulheres da sua família parecem ser dignas de serem até mesmo preservadas de comentários, ainda mais por parte de uma prostituta.

Outro aspecto sobre a família do senador, fruto de sua condição social, é o conforto com que vivem, com “cinq domestiques de couleur” (p. 33), que soam campainhas para chamá-los às refeições (p. 30) – a questão das campainhas pode ser interpretada também como uma brincadeira irônica do homem frente à prostituta que imagina que os empregados tocam sinos para chamar sua família à mesa, alimentando a ilusão e fascínio dela. A imagem dos empregados negros que servem à elite do sul dos Estados Unidos corrobora com a descrição que Sartre faz no artigo “Retour des États-Unis: ce que j’ai appris du problème noir” a respeito destes cidadãos ditos por eles mesmos de “terceira classe” que estão por toda parte, sem, no entanto, serem visíveis, meros servidores sem identidade, apenas negros como este da peça, cujos nomes não importam.

Além de Fred e de seu pai, outros dois membros da família são bastante mencionados na peça: Thomas e Mary. Ele, por ser o assassino do negro, aquele que os brancos desejam absolver; ela, por ser aquela cujos sentimentos maternos de sofrimento pela desgraça do filho são usados como objeto de persuasão do senador Clarke para convencer Lizzie a mentir. Sobre ambos, o que se tem de informações é o que os demais comentam acerca deles.

O primeiro, assim como o primo, também tem seu futuro traçado para a política e a preservação da sociedade sul-estadunidense, embora, da mesma forma que o filho do senador, ainda cometa atitudes imaturas (como aquela para com Lizzie no trem). Thomas é um oficial que assassina um negro e cujo destino está nas mãos do depoimento de Lizzie. Os seus, assim o descrevem: “Fred – C’est un homme de bien [...]. Il a relevé tes jupes, il a tiré sur un sale nègre [...]; ça ne compte pas. Thomas est un chef, voilà ce qui compte” (p. 38); “Fred – [...] C’est le meilleur de la ville [...]. (*Il lui montre une photo*). Regarde ce front, regarde ce menton, regarde ses médailles sur son uniforme [...]. Tu vois comme il a l’air jeune, comme il a l’air fier, comme il est beau [...].” (p. 46); “Le sénateur – [...] infortuné Thomas [...]” (p. 49-50); “Le sénateur – [...] C’est un Américain cent pour cent, le descendant d’une de nos plus vieilles familles, il a fait ses études à Harvard, il est officier [...] il emploie deux mille ouvriers dans son usine [...], c’est un chef, un solide rempart contre le communisme, le syndicalisme et les Juifs” (p. 55).

Para Lizzie, Thomas é um sujeito bastante diferente do homem descrito pelos personagens acima, ela classifica-o como alguém sem escrúpulos, que a perturbava no trem, aliciando-a, e que agiu violentamente para com os negros, segundo relato na cena II do primeiro quadro (p. 34-35), e completando logo após, em réplica a Fred: “Un homme de bien qui se poussait tout le temps contre moi et qui essayait de relever mes jupes [...]” (p. 38).

Mary é mãe de Thomas, irmã do senador Clarke, utilizada por esse último como mote para sensibilizar a prostituta a depor em favor do criminoso. Assim como a mãe e as irmãs de Fred, Mary é uma mulher que os brancos consideram digna de respeito, uma mãe de família, genitora de um verdadeiro cidadão *americano* (i.e., estadunidense) que contribui para o seu país. Nas duas cenas em que está presente, o velho senhor comenta sobre Mary, porém de maneiras distintas, conforme seus interesses.

Na cena IV do primeiro quadro, ele a descreve como uma mulher idosa, frágil e que sofreria muito pela prisão do filho: “[...] Pauvre Mary! [...] C’est ma soeur, la mère de cet infortuné Thomas. Une pauvre chère vieille qui va en mourir [...]” (p. 50). Ele utiliza também os termos “petite vieille toute simple” e “mère américaine” para qualificá-la. Em relação às características físicas dela, Clarke responde para Lizzie, que lhe perguntara se os cabelos da senhora são brancos: “Tout blancs. Mais le visage est resté jeune. Et si vous connaissiez son sourire... Elle ne sourira plus jamais [...]” (p. 51). O senador alega que procurou a prostituta justamente a pedido de Mary, sublinhando ao leitor/espectador seu desejo de sensibilizar a mulher (p. 52), que acaba caindo na armadilha dele, desejosa de que a velha senhora fique satisfeita com sua decisão de ajudar Thomas, lhe devotando sentimentos de carinho e, talvez, lhe enviando um presente, tal como flores ou uma foto autografada (p. 56-57). Como já visto, Lizzie tem necessidade de ser acolhida, mostra-se carente e frágil, permitindo-se ver na satisfação de Mary a sua redenção na sociedade.

O discurso do político muda completamente na cena I do segundo quadro, quando ele desfaz a imagem frágil da irmã, qualificando-a como forte, incapaz de chorar, ainda que esteja muito feliz com a liberdade do filho, dizendo que ela acredita que Lizzie não fizera mais do que sua obrigação, não lhe interessando maiores detalhes sobre aquela que salvara Thomas da prisão. O homem também traz nesta cena um presente que afirma ter sido enviado por Mary. Ao abrir o envelope, acreditando ser uma carta, Lizzie se depara com cem dólares, o que leva a crer que não fora Mary que

enviara, mas sim, que funcionaria como parte do plano de mantê-la sob o controle dos brancos.

Na sequência, o destaque para o estudo de Fred e do senador Clarke, devido à sua importância no enredo.

## **FRED**

### **Informações iniciais de apresentação do personagem**

Fred está presente em quatro cenas da peça (II, III e IV do primeiro quadro e V do segundo). Seu nome é apresentado na lista de personagens do início. Contudo, primeiramente, ele não revela seu nome, se nega a dizer (p. 19) quando a prostituta lhe pergunta seu “petit nom” (pois quanto ao sobrenome, ela menciona que os clientes não têm o hábito de contar). Na passagem da cena II para a III do primeiro quadro, John e James gritam o seu nome pelo lado de fora da porta e esta é a primeira menção. Fred só revelará por conta própria na última cena, frase de encerramento da obra (“Je m’appelle Fred”, p. 82), marcando a aproximação do cliente e da prostituta, o acordo feito entre eles. Em relação a sua filiação, ele mesmo anuncia ser filho do senador Clarke (p. 28) e, ao final da peça, informa seu destino semelhante ao pai – o de ser político (p. 81). Fred é o primeiro cliente de Lizzie na nova cidade em que ela está se instalando (p. 26).

A roupa de Fred é descrita ao final da cena I do primeiro quadro: “Fred sort en bras de chemise, sans col ni cravate” (p. 15). A gravata é colocada na sequência (p. 22). O homem usa anéis, conforme observa Lizzie (p. 18). Outras características gerais do personagem são apresentadas durante a cena II do primeiro quadro, seja nas palavras dele, ou nas de Lizzie, ou em suas atitudes: vaidoso (“Lizzie: [...] tu te soignes trop [...]”, p. 18; “Fred se donne un coup de peigne devant la glace”, p. 30), jovem, sério, belo (“Lizzie: [...] tu es un peu jeune, mais tu as le genre sérieux [...]. Tu es beau comme un astre [...], mon joli [...]”, p. 22), muito rico (p. 18) e socialmente influente, a ponto de poder mandar prendê-la (“[...] Tiens-toi tranquille ou je te fais boucler!”, p. 28; “[...] Tu signes ou je t’emmène en taule”, p. 45).

### **O racismo em Fred**

O racismo de Fred em relação aos negros é o mais explícito na peça, demonstrado em diversas de suas falas: “Ça porte toujours malheur de voir des nègres. Les nègres, c’est le Diable [...]” (p. 21), “[...] Si je pensais que tu as couché avec un noir...” (p. 33), “J’ai cinq domestiques de couleur. Quand on m’appelle au téléphone et

que l'un d'eux décroche l'appareil, il l'essuie avant de me le tendre" (p. 33), "Nous n'aimons pas beaucoup les nègres, ici [...]" (p. 33), "[...] Le nègre aussi est le Diable [...]" (p. 33), "Mais c'est un nègre qu'il a tué" (p. 36), "Si on était coupable chaque fois qu'on tue un nègre..." (p. 36), "[...] il a tiré sur un sale nègre, la belle affaire; ce sont des gestes qu'on a sans y penser, ça ne compte pas [...]" (p. 38), "Un nègre a toujours fait quelque chose" (p. 39) e "[...] Tu auras des domestiques nègres [...]" (p. 82). Seu racismo é o típico praticado naquele período no sul dos Estados Unidos, indo além da violência verbal para atitudes de linchamento, tortura e assassinato, tal como ele mesmo relata na cena V do segundo quadro.<sup>79</sup>

### **Caracterizações comportamentais: o objetivo de Fred**

Fred tem no enredo o mesmo objetivo que todos os demais homens brancos: convencer Lizzie a depor a favor de Thomas. A aproximação dele com a prostituta na noite anterior no *dancing* deveria ser exclusivamente para atingir tal proposta. Antes de revelar a sua verdadeira intenção, o filho do senador busca elementos que possam incriminar a mulher, subsídios para chantageá-la: ele remexe suas gavetas (p. 22), por três vezes faz menção a possíveis problemas que ela possa ter tido com a polícia no passado (p. 16, 31 e 45) e paga pelo serviço com notas cuja série numérica poderá ser conferida por John e James na cena seguinte, como prova do crime de prostituição. Fred quer ter a situação sob controle, quer ter recursos que possam incriminar Lizzie e acuá-la.

Ela percebe o comportamento estranho dele ("[...] Drôle de pistolet! Tu n'as pas l'air bon [...]", p. 19) e que não parece plenamente à vontade, desde o momento em que eles se encontraram na boate ("[...] Tu me tripotais les mains mais tu étais froid comme la glace [...]", p. 40). Fred, antes de contar a ela que é primo de Thomas (p. 38) e de admitir que sua aproximação tinha também outro objetivo que não a relação sexual (p. 40), busca descobrir os fatos ocorridos no trem dias antes e a postura dela em relação a estes – se pretende defender o branco ou o negro, ou seja, alguém da sua "race" (p. 37) ou de outra. Ele apresenta sua versão para os fatos, já na tentativa de que ela aceite a cumplicidade na mentira. A estratégia dele é o uso da violência, da ameaça, o que não funciona, pois a prostituta muda seu olhar e passa a considerá-lo um sujeito sem

---

<sup>79</sup> Mais considerações sobre o racismo nos Estados Unidos na época serão levantadas nas questões de interpretação da peça, entre outros tópicos da tese.

escrúpulos, chamando-o por várias vezes de “salaud”. A tentativa de suborná-la também fracassa (p. 39 e 40).

### O impasse entre o desejo e o puritanismo, a paixão e a violência

O primeiro aspecto a considerar aqui é a relação de desejo e repulsa que Fred estabelece com Lizzie, oscilando entre os gestos carinhosos e os agressivos, conforme quadro abaixo que apresenta as ações dele para com a prostituta:

<b>Quadro/Cena</b>	<b>Ação</b>
<b>Quadro 1 Cena II</b>	<p>“Il hésite à l’embrasser puis se détourne” (p. 19);            “Fred la serre brutalement contre lui” (p. 19);            “Il la lâche” (p. 19);            “Il se lève, va vers elle et la regarde” (p. 21);            “Il l’embrasse brusquement et brutalement puis la repousse” (p. 22);            “Il marche sur elle, lui caresse doucement les épaules et referme ses mains autour de son cou” (p. 25);            “Il lui serre le cou” (p. 25);            “Il la lâche” (p. 25);            “[...] Fred la regarde en riant silencieusement” (p. 26);            “Fred lui arrache la photo des mains” (p. 29);            “Fred, doucement” (p. 33);            “brusquement” (p. 33);            “Fred marche sur elle” (p. 37);            “Fred, levait la main” (p. 38);            “Il se contient” (p. 38);            “Il la repousse” (p. 41)</p>
<b>Cena III</b>	<p>“Il marche de long en large, puis revient brusquement sur Lizzie” (p. 46);            “Il la jette à genoux” (p. 47)</p>
<b>Quadro 2 Cena V</b>	<p>“Il la repousse, ferme la porte et la prend par les épaules” (p. 77);            “Il la lâche brusquement” (p. 79);            “Il revient sur elle” (p. 79);            “Il lui tord le poignet” (p. 79);            “Il l’écarte violemment” (p. 80);            “Fred, marchant lentement sur elle” (p. 81);            “Il lui entoure les épaules de son bras” (p. 82);            “Fred, en lui tapant la joue” (p. 82);</p>

Pelas descrições de Lizzie, Fred foi um amante gentil, carinhoso, que agradou a mulher e lhe proporcionou prazer (p. 19, 20, 23, 24, 46 e 82). Bastante diferente de suas atitudes pela manhã, já que, durante toda a cena II do primeiro quadro, ele é ríspido com ela, ofendendo-a, ironizando-a, ameaçando-a, humilhando-a (principalmente quando lhe oferece dez dólares como pagamento pela noite – p. 26), ou seja, manifestando aqui (e também nas outras cenas entre ambos) sua violência verbal.

Indo mais além, ele chega mesmo à violência física para com a mulher, como, por exemplo, quando aperta seu pescoço (“Il marche sur elle, lui caresse doucement les épaules et referme ses mains autour de son cou”, p. 25), quando a empurra, deixando-a de joelhos (“Il la jette à genoux”, p. 47), e quando bate em seu rosto (“Fred, en lui

tapant la joue”, p. 82). Sua justificativa para o comportamento da madrugada, evidentemente mentirosa, é de que estava bêbado e que, pela manhã, já não lembra de nada (p. 24). É mais fácil para ele alegar a bebida como motivo para o envolvimento com a prostituta do que assumir o desejo que sentiu por ela.

Na segunda cena do primeiro quadro intercala-se o jogo dele em tentar minimizar o que ocorreu na noite entre ambos, condenando, querendo esquecer e lançando sobre ela a culpa ao denominá-la “Diable” (p. 22, 33 e 38), numa atitude de falso puritanismo, de negação do prazer que proporcionara e sentira (inaceitável na sociedade em que se insere tal personagem, ainda mais com uma prostituta): os encontros com essas mulheres são velados e deveriam permanecer assim para não manchar a imagem dos ditos homens de bem. Ele pede que ela cubra a cama, pois a mesma cheira a pecado (p. 18 e 19). Evidencia-se por conta disso um traço religioso do personagem, sentindo-se, talvez, culpado por ter caído na tentação de relacionar-se com uma prostituta. Mesmo que tal culpa seja um falso moralismo dele. Retorna aqui a imagem bíblica citada no estudo sobre a superstição de Lizzie: ela é a portadora da serpente, está na mulher o pecado que leva o homem ao erro, tal como Eva e Adão.

Ele não deseja que ela abra as janelas, não quer ver o sol, quer manter o apartamento às escuras, assim como estava durante a noite. Aliás, a escuridão é um pedido dele frente ao desprendimento dela em surgir, nua, frente a ele, durante a madrugada, segundo o relato de Lizzie: “[...] Je me suis déshabillée dans la salle de bains et quand je suis retournée près de toi, tu es devenu tout rouge, tu ne te rappelles pas? Même que j’ai dit: ‘Voilà mon écrevisse.’ Tu ne te rappelles pas que tu as voulu éteindre la lumière et que tu m’as aimée dans le noir [...]?” (p. 24).

O comportamento de Fred mostra também sua imaturidade e mesmo timidez frente à mulher. O jogo claro/escuro, noite/dia, tem relação com o olhar que ele tem para o seu envolvimento com uma prostituta; para ele, aquilo deve permanecer oculto, no escuro e não lembrado: “[...] Ce qu’on fait la nuit appartient à la nuit. Le jour, on n’en parle pas” (p. 24). A obscuridade protege o homem de expor-se e o que ocorre entre ele e a prostituta diz respeito apenas à madrugada, não à vida cotidiana que ele tem.

Fred está em meio aos sentimentos de evitá-la e esquecê-la, mas, ao mesmo tempo, desejá-la. É somente na cena V do segundo quadro que ele admite sua paixão pela prostituta: “J’ai envie de toi” (p. 78), ainda que a chame novamente de “Diable” (p. 77 e 78), e que alegue que ela o enfeitiçou, tal como uma “sorcière” (p. 78). Está na



mulher mais uma vez o erro que altera o destino do homem, é ela a detentora do pecado que o enfeitiça tal como uma bruxa, a mulher com a serpente. O conflito interno dele entre seu falso moralismo e seu desejo por ela é explícito no seguinte trecho:

“Qu’est-ce que tu m’as fait? Tu colles à moi comme mes dents à mes gencives. Je te vois partout, je vois ton ventre, ton sale ventre de chienne, je sens ta chaleur dans mes mains, j’ai ton odeur dans les narines. J’ai couru jusqu’ici, je ne savais pas si c’était pour te tuer ou pour te prendre de force. Maintenant, je sais [...]. Je ne peux pourtant pas me damner pour une putain [...]” (p. 79)

Todavia, é impossível para ele controlar a vontade de possuí-la, afirmando que ela não terá mais clientes (p. 80) e fazendo-lhe uma proposta de exclusividade (p. 82). Este é um dos raros momentos, se não o único, em que ele demonstra que tem capacidade, assim como seu pai, de persuadir Lizzie através da percepção das fraquezas da mulher. Ele propõe à prostituta conforto, segurança e acolhimento. Além disso, retoma a ideia que ela apresentara na cena II do primeiro quadro (p. 22) de ter clientes nas terças, quintas-feiras e finais de semana, sendo, nesse caso, ele o cliente. Fred manipula a situação e ganha o controle sobre a mulher.

O fato de ter proporcionado prazer a ela tem importância extrema para o filho do senador, por uma questão de ego e virilidade, já que ele pede que ela reafirme isso. Lizzie é uma profissional do sexo que não tem pudor em falar sobre o tema, bastante diferente das mulheres ditas respeitáveis com as quais ele convive, certamente mais puritanas e incapazes de expressar seus impulsos sexuais naquele período histórico. O desprendimento dela em confessar o prazer e permitir-se sentir prazer manifesta nele a paixão.

Fred não muda sua postura grosseira para com a prostituta nem mesmo neste momento de aproximação ao final da peça, dizendo, inclusive, que ele é mais digno de viver do que ela por ter uma família de tradição, laços que acredita que a mulher nem possui. O desfecho do texto é bastante emblemático neste sentido de ressaltar a relação de violência, submissão e paixão, já que, após ouvir o consentimento de Lizzie em ser sua amante, Fred a agrade novamente, crendo que tudo entrou nos eixos (conforme sua vontade) e só então se apresenta a ela, segundo o que havia sido exposto acima. O fato de dizer-lhe o nome, ou seja, revelar sua identidade, marca a cumplicidade dele para com ela. Os clientes, muitas vezes, preferem permanecer anônimos, então, neste caso,

apresentar-se pelo apelido demonstra que a relação modifica-se, não limitando-se ao sentido profissional.

## **LE SÉNATEUR (O SENADOR)**

### **Características gerais e comportamentais**

O senador é definido pelo autor na lista de personagens de acordo com seu cargo político e o leitor/espectador só conhecerá o seu sobrenome no decorrer da peça; jamais ele é chamado por seu primeiro nome. Portar um sobrenome e ser tratado por ele demonstra poder. Sua idade não é fornecida, todavia, em dois momentos é declarado como um senhor de idade avançada, seja por ele mesmo (p. 53), seja por Lizzie (p. 64), além, é claro, do fato de já ter um filho em idade adulta – Fred. Descendente de uma tradicional família estadunidense, seguiu os rumos de carreira de seus antepassados.

Seu posicionamento político está alinhado à tradição escravagista e, naquele momento, racista do sul-estadunidense – o que será observado posteriormente. O senador é aquele que acredita deter a voz da *América* (palavra com a qual ele costuma designar os Estados Unidos): “Je parle en son nom” (p. 55). Seu discurso para Lizzie revela também que ele é contrário aos movimentos sindicalistas, comunistas e dos judeus. Soma-se a isso, a defesa do belicismo, exposta através da seguinte fala acerca de Thomas: “[...] il est officier – il me faut des officiers [...]” (p. 55). Um legítimo senador conservador dos Estados Unidos, estereotipado por Sartre para definir bem o enredo que ele constrói em *La Putain respectueuse*.

A primeira menção a este personagem ocorre na cena II do primeiro quadro, quando Fred mostra à Lizzie uma foto de jornal em que está acompanhado do pai, comprovando para a mulher o vínculo familiar entre eles. Algumas caracterizações do senador são expressas pela prostituta nesta cena, mesmo que ela não o conheça pessoalmente: “Ce qu’il est bien. Il a l’air si juste, si sévère! C’est vrai ce qu’on dit, que sa parole est de miel? [...]” (p. 29); “[...] Avec un père qui est si bon” (p. 33) – neste último caso no sentido de criticar Fred por suas atitudes. Convém ressaltar que Lizzie antecipa os traços que serão vistos nas atitudes de Clarke, ao dizer que o velho senhor tem uma boa lábia. Quando conversa com ele, a prostituta confirma a afirmação, repetindo por duas vezes: “Ce que vous parlez bien” (p. 55).

Afora esta cena em que é apenas mencionado, o senador participa de duas outras: a IV do primeiro quadro e a I do segundo. A primeira entrada dele ocorre ao final da cena III, passando a interagir com os demais na IV.

Em relação ao seu comportamento, um primeiro traço a destacar é o seu falso carisma para com Lizzie, sua dissimulação em fazer parecer que está interessado em ajudá-la, sendo atencioso, simpático e cortês. Somente através desta atitude é que consegue convencê-la a testemunhar em favor de Thomas (mesmo que ao final da cena IV do primeiro quadro a rubrica deixe claro que ele força a mulher a assinar). Ele conhece suas habilidades de persuasão e sua influência política e social, principalmente frente aos mais oprimidos. Lizzie, como já observado, é respeitosa em relação a ele, o que o senador sabe de antemão: sua idade e cargo político facilmente levariam uma mulher como Lizzie, naquela época, a tal comportamento.

Outro destaque é a hipocrisia deste personagem: ele condena a atitude de Fred, John e James para com a prostituta, afirmando que a violência e o incentivo à mentira não seriam procedimentos americanos e, no entanto, ele mesmo vai levá-la a tal atitude de perjúrio. Ironicamente, os sujeitos mais violentos são os típicos americanos brancos sulistas e a ideia do país democrático e livre cai por terra frente a tais atitudes. Sendo assim, a violência não está restrita a agressões físicas, ela é social. A expressão dela encontra-se neste sufocamento das classes mais baixas pelas dominantes.

### **O racismo no senador Clarke**

Sua visão racista é demonstrada na longa tirada que faz à Lizzie na cena IV do primeiro quadro, quando, para defender Thomas, compara-o ao negro:

“Le sénateur – [...] imaginons que la Nation américaine vous apparaisse tout à coup. Qu’est-ce qu’elle vous dirait?

Lizzie – Je suppose qu’elle n’aurait pas grand-chose à me dire.

Le sénateur – Vous êtes communiste?

Lizzie – Quelle horreur: non!

Le sénateur – Alors, elle a beaucoup à vous dire. Elle vous dirait: ‘Lizzie, tu en es arrivée à ceci qu’il te faut choisir entre deux de mes fils. Il faut que l’un ou l’autre disparaisse. Que fait-on dans des cas pareils? On garde le meilleur. Eh bien, cherchons quel est le meilleur [...]. Lizzie, ce nègre que tu protèges, à quoi sert-il? Il est né au hasard, Dieu sait où. Je l’ai nourri et lui, que fait-il pour moi en retour? Rien du tout, il traîne, il chaparde, il chante, il s’achète des complets rose et vert. C’est mon fils et je l’aime à l’égal de mes autres fils. Mais je te le demande: est-ce qu’il mène une vie d’homme? Je ne m’apercevrai même pas de sa mort [...]. L’autre, au contraire, ce Thomas, il a tué un noir, c’est très mal. Mais j’ai besoin de lui. C’est un Américain cent pour cent, le descendant d’une de nos plus vieilles familles, il a fait ses études à Harvard, il est officier – il me faut des officiers – il emploie deux mille ouvriers dans

son usine [...], c'est un chef, un solide rempart contre le communisme, le syndicalisme et les Juifs. Il a le devoir de vivre et toi tu as le devoir de lui conserver la vie. C'est tout. A présent, choisis." (p. 54-55)

Esta extensa tirada do senador reflete a maneira como eram vistos os negros por parte de muitos dos brancos no sul dos Estados Unidos: criaturas sem origem definida, não considerados plenamente norte-americanos, de vida fácil, avessos ao trabalho, fanfarrões e, além de tudo, Clarke zomba da maneira de vestir-se destes homens, pelas cores extravagantes. O homem branco, em contraponto, é tido como a sólida segurança dos Estados Unidos, de família tradicional, responsável por seu país. O primeiro, supostamente, nada tem a oferecer à nação e sua morte pouco importaria, já o segundo, faria falta e sua prisão acarretaria em desemprego e risco pelos perigos iminentes que rondam a estabilidade estadunidense – já que o discurso expõe preconceito contra sindicalistas, judeus e comunistas. Lembrando que o mundo saía da Segunda Guerra mundial e iniciava a Guerra Fria entre Estados Unidos e URSS, com uma futura caça aos comunistas no país americano.

### **O senador Clarke e seu poder de persuasão**

Sua atitude logo na incursão ao apartamento demonstra que sua persuasão seguirá um caminho bastante diferente daquele utilizado por Fred, John e James: ele pede que larguem a garota e finge durante toda a parte inicial da cena que concorda com ela, que a verdade deve ser dita, que Lizzie deve agir honestamente e que não há nada que os brancos possam fazer. Além disso, trata com carinho a prostituta denominando-a praticamente sempre por “mon enfant” (o que se segue na cena I do segundo quadro), sem contar seus afetos, tais como as mãos sobre os ombros dela ou segurando-os (p. 52, 57 e 61), o beijo na testa (p. 58) e as carícias (p. 64). Esse tratamento cortês se dá por interesse e não realmente por uma empatia do senador com Lizzie, seus atos são todos programados para persuadi-la a depor a favor de Thomas. Com eles, ele ganha a confiança dela e, a partir disso, pode lançar mão de suas verdadeiras intenções.

O principal argumento utilizado por ele é o sofrimento de sua irmã Mary e é através da descrição da dor que esta vai sentir, caso seu filho seja preso, que ele consegue tocar os sentimentos da prostituta. Ele percebe a carência desta mulher e o desejo dela em ser acolhida naquele local ao qual é recém chegada, portanto, alegando que a sua opção pela defesa do homem branco levaria a sua adoração e adoção por toda

a cidade (p. 57). É de maneira gradual que o senador vai convencendo Lizzie a consentir ao falso testemunho. A grande virada ocorre quando ele decide mostrar a ela que a verdade nem sempre é o que realmente parece, podendo existir graus diferentes de verdades (p. 53). Tem início ali o jogo dele para confundir os pensamentos da mulher, valendo-se de sua posição de representante da nação norte-americana (em atitude de auto-intitulação) e, portanto, capaz de falar por ela (p. 54, 55 e 58). Na condição de político, ele acredita ser um legítimo porta-voz do povo e Lizzie não pode contrariar o seu país.

É inegável que o poder de persuasão de Clarke encanta a prostituta. É traço típico dos políticos a boa oratória, em especial perante aqueles que são mais humildes, facilmente impressionáveis. No final da quarta cena do primeiro quadro, depois de todo o tratamento carinhoso despendido à Lizzie, o senador parece um tanto quanto truculento ao forçá-la a assinar o testemunho, pegando-lhe a mão (p. 58). Este lado frio virá mais à tona na cena I do segundo quadro, quando se vê o velho senhor ainda buscando a empatia de Lizzie, mas já mudando suas opiniões e mencionando que ela nada mais fizera do que sua obrigação (p. 61). Lizzie conhece a fama do senador em ter “parole de miel” (p. 29) e, como já observado, tem consciência de que é trapaceada por ele, um sujeito que pensa mais rápido do que ela (p. 62).

## **JOHN E JAMES**

John e James são os policiais do enredo e participam das cenas III e IV do primeiro quadro. Seus nomes estão presentes na lista de personagens, ainda que em nenhum momento das cenas em que participam eles sejam chamados por seus nomes pelos demais.

O primeiro indício de que haverá tais profissionais envolvidos na história aparece no início da cena II do primeiro quadro, quando Fred sai do banheiro e diz à Lizzie que pensou que era a polícia batendo à porta (p. 16). Na sequência, ele deixa explícito que não teria preocupação se sua suspeita estivesse correta, por acreditar que estariam à procura dela, e não dele. Um novo anúncio de que os policiais participarão do enredo surge ainda nesta cena, novamente mencionado por Fred que afirma para a prostituta que a polícia irá procurá-la (p. 35). Ao final da cena em questão, ouve-se a voz dos policiais (em *off*), anunciando sua chegada após tocar a campainha e bater na porta: “Ouvrez. Police [...]. Police!” (p. 41).

A reação de Fred, respondendo calmamente aos mesmos que está dentro do apartamento, demonstra que eles sabem da localização do filho do senador e que este já os aguardava. A relação é íntima entre as autoridades policiais e o filho do senador, sinalizando para o plano que havia sido armado para convencer Lizzie. John e James entram, e, então, há a mudança para a cena III. Ambos parecem ser policiais de verdade, pois apresentam documentos (distintivo e licença) a pedido de Lizzie – o que não descartaria a possibilidade de serem forjados, falsificados.

A terceira cena deste quadro funciona como uma espécie de interrogatório dos policiais à Lizzie, de maneira agressiva, porque desde o princípio eles agem rispidamente, com gestos brutos, empurrando-a e usando sua posição para ameaçá-la caso não aceite depor a favor de Thomas. Ou seja, aqueles que deveriam zelar pela justiça são coniventes com o criminoso e seus familiares, típico comportamento da polícia truculenta para com os menos favorecidos.

O plano armado em conjunto com Fred fica ainda mais evidente porque eles já entram no local acusando-a de cometer o crime de prostituição, e valendo-se da possível pena que ela sofreria para pressioná-la. John explicita sua intenção ao pedir que ela assine o falso testemunho, pré-redigido por eles: “[...] Le juge est d’accord pour relâcher Thomas, s’il a ton témoignage écrit. On l’a rédigé pour toi, tu n’as qu’à signer. Demain, on t’interrogera régulièrement. Tu sais lire? (*Lizzie hausse les épaules, il lui tend un papier.*) Lis et signe” (p. 44-45). Frente à recusa dela em assinar, mesmo sob ameaça de prisão, os policiais e Fred ficam “embarrassés” (p. 46).

As autoridades que deveriam proteger o cidadão também permanecem impassíveis quando Fred agride fisicamente a mulher, humilhando-a, o que só tem fim com a entrada do senador na cena IV. É John que apresenta Clarke à Lizzie. Com a entrada do velho político, os policiais se mantêm observando, sem interferirem; ficam em silêncio até saírem ao final desta cena, numa demonstração de respeito à autoridade do político. Cabe observar que James durante toda sua permanência no quarto de Lizzie não se manifesta verbalmente. Todas as falas são atribuídas a John, que parece exercer superioridade ao colega quando manda que ele mostre seus documentos à prostituta (p. 43).

Em linhas gerais, os dois policiais exercem o papel de agentes da família de Clarke, função bastante diferente daquela que deveria ser esperada dos mesmos, a de neutralidade frente aos fatos e busca da verdade. John e James servem aos homens brancos, valendo-se de sua profissão para coagir Lizzie. Os personagens corroboram

para o quadro de racismo e injustiça construído por Sartre em seu enredo, demonstrando que, na região sul-estadunidense, membros da sociedade que, por certo, seriam um símbolo de proteção ao indivíduo, agem apenas em favor de uma classe, desmerecendo os menos favorecidos (no caso, a prostituta e o negro). Ao invés de executar um trabalho para o coletivo, os mesmos exercem suas atividades em prol de interesses pessoais dos sujeitos dominantes.

### ***PLUSIEURS HOMMES: PRIMEIRO E SEGUNDO HOMEM***

Os “*plusieurs hommes*” (vários homens) descritos na listagem de personagens da abertura da peça fazem referência àqueles que estão perseguindo o negro, sobre os quais Lizzie comenta, por exemplo, nas cenas I e II do segundo quadro: “[...] Il y a des hommes qui passent avec des torches électriques et des chiens. C’est une retraite aux flambeaux [...]?” (p. 63), “Ils ont mis des sentinelles aux deux bouts de la rue et ils fouillent toutes les maisons [...].” (p. 69).

Cinco ou seis desses homens entram no prédio da prostituta, os demais permanecem na rua, conforme fala da mulher ao negro (p. 69). A rubrica de abertura da cena III deste mesmo quadro indica que são três deles que batem à porta de Lizzie e são atendidos por ela (p. 73). Contudo, na lista de personagens da edição de referência, a indicação dos *plusieurs hommes* destaca apenas primeiro e segundo homem (p. 9). As vozes destes homens dividem-se entre as do primeiro, do segundo e de outro deles, descrito apenas como “un homme” (p. 74) – que pode ser o terceiro, mas não há explicitação de quem dentre os três homens está falando ali.

Uma das informações que se tem a respeito deles é a de que são brancos, visto que o negro se recusa a atirar neles por conta da cor de sua pele: “Je ne peux pas tirer sur des blancs” (p. 71), repetindo ainda por duas vezes “Ce sont des blancs” (p. 71).

Os três personagens figurantes estão armados com espingardas, segundo rubrica final da cena que antecede sua entrada no apartamento (cena II). A cena tem o tom de investigação, de busca, já que a função destes personagens ali é justamente prender o fugitivo e vingar os homens brancos (o negro descreve que eles irão queimá-lo caso o prendam – p. 66 e 68).

A reação dos homens ao perceberem que a prostituta é a pessoa supostamente estuprada (o segundo homem se diz testemunha da chegada de Lizzie na estação de trem dois dias antes, reconhecendo-a – p. 73), os faz desistir da procura mais detalhada no apartamento e, em determinado momento, diante da simulada vontade da mulher em ver

o seu esturador preso, procuram até aproximar-se dela, afirmando que não demorará para pegarem o negro e ela poder ver o sofrimento dele. Há um tom irônico, debochado, e mesmo de intimidade, na maneira como um dos homens se refere à Lizzie no final da cena III, denominando-a “mon petit sucre” (p. 74), demonstrando, por outro lado, também desrespeito deste frente a ela, provavelmente por saber que trata-se de uma prostituta, pela qual aqueles homens brancos não mostram qualquer consideração.

## **AS RELAÇÕES DE LIZZIE COM OS DEMAIS PERSONAGENS PRINCIPAIS DA PEÇA**

### **Lizzie e o negro**

O tratamento dispensado por Lizzie ao negro na cena I do primeiro quadro é bastante diferente daquele que será observado no segundo. Num primeiro momento, ela lhe promete que dirá a verdade sobre o fato ocorrido no trem dias antes, mas nada além disso. Já nas cenas do segundo quadro, o que se percebe é uma aproximação entre os oprimidos do enredo.

Com certa resistência, e desconfiando que ele talvez possa ter feito algo que o incrimine, reproduzindo, na verdade, a opinião dos brancos (“Il faut tout de même que tu sois un drôle de paroissien pour avoir toute une ville après toi. [...]. Ils disent qu’un nègre a toujours fait quelque chose”, p. 75), ela aceita escondê-lo por algum tempo em seu apartamento, possivelmente por piedade, sentimento de culpa e solidariedade.

Além disso, age de maneira dissimulada na cena III do segundo quadro a fim de protegê-lo, fingindo aos três homens que deseja a prisão daquele que supostamente a estupro. Lizzie divide com o negro a sensação de ter sido enganada – o que é compreendido por ele, que sabe o quanto os brancos são capazes de convencer as pessoas de suas opiniões. No final da cena II deste segundo quadro, ela se compara a ele, ambos incapazes de tomar uma atitude agressiva em relação aos brancos: “Tiens, tu me ressembles, tu es aussi poire que moi” (p. 71).

O ápice da afinidade entre eles ocorre na terceira cena também do quadro II, quando, ao ouvir do negro que o que faz com que eles fiquem do lado dos opressores é o fato de esses serem brancos, ela se dá conta de que também é branca, só que não é respeitada entre os seus. A comparação que ela estabelece entre eles e dois órfãos deixa claro esta tomada de consciência dela, de que estão e são sozinhos, marginalizados e não pertencentes à suposta *nação americana* que Clarke e Fred afirmam que existe: “Je suis une blanche moi aussi. [...]. (*Elle se rapproche de lui instinctivement. Il tremble,*



*mais il lui met la main autour des épaules. [...]. Ce qu'on est seuls? Nous avons l'air de deux orphelins*" (p. 76).

A opressão que sofrem os aproxima. Lizzie enquanto prostituta e o negro por sua cor não tem vez nem voz na sociedade sul-estadunidense, ambos invisíveis frente aos demais, ambos subjugados e vistos como meros prestadores de serviço, semelhantes a máquinas prontas a cumprir deveres ordenados pelos que dominam a hierarquia social. Ela mais vítima do que ele porque do início ao fim o que se vê é a inércia dela, ao final, quando entrega-se aos braços de Fred fica claro sua incapacidade de evolução na trama. O negro demonstra consciência sobre a realidade em que está inserido e sua atitude de fuga que permeia todo o enredo é uma espécie de não-aceitação, mesmo que mínima, não entregando-se sem reação. Correr pela cidade é a sua forma de reagir, sua tentativa de sobreviver.

Ainda sobre a posição de Lizzie frente ao negro, cumpre destacar que ela preocupa-se com o futuro dele, perguntando por duas vezes ao senador o que lhe acontecerá, qual será o seu destino ("Qu'est-ce que vous lui ferez au nègre, si je signe?", p. 57; "Et le nègre?", p. 62) e também diretamente para ele ("Qu'est-ce qu'ils te feront, s'ils te prennent?", p. 66). Quando, na cena V do segundo quadro, Fred descreve a tortura e assassinato de um outro negro, ela demonstra asco, não vendo com bons olhos as atitudes dos brancos (p. 78). Todavia, tais ações não a isentam do racismo, porque a prostituta guarda restrições claras aos negros, tema que será abordado posteriormente nesta tese.

### **Lizzie e Fred**

O segundo personagem com quem se verifica a relação de Lizzie é Fred, o seu primeiro cliente desde a chegada na cidade sulista e, sendo assim, alguém especial, de quem ela não quer cobrar pelo serviço, na certeza de que a atitude lhe trará sorte (p. 26). O jovem lhe proporcionou prazer durante a madrugada e, pelas descrições que ela faz na cena II do segundo quadro, tratou-a gentilmente. O envolvimento afetivo deles transparece, por exemplo, na seguinte fala dela ao lembrar dos momentos ocorridos: "Tu me serrais fort, tellement fort. Et puis tu m'as dit tout bas que tu m'aimais" (p. 23),

Lizzie parece admirada e encantada por ele, mesmo frente a algumas atitudes grosseiras dele, mantendo sua característica de ser respeitosa com quem ela acredita que deva ser, em especial um cliente. O fato de ser rico, por exemplo, agrada a mulher ("[...] Je trouve que c'est mieux pour un homme, d'être riche, ça donne confiance", p. 19),

bem como o parentesco dele com o senador, que demonstra seu prestígio social (p. 29-30). Ela preocupa-se em ter lhe oferecido um bom serviço e brinca com as lembranças da noite que passaram juntos, sendo muito carinhosa com ele durante boa parte da cena supracitada, tanto em suas falas, quanto em seus gestos. Lizzie coloca para Fred seu desejo, seu ideal, de ter três ou quatro clientes fixos, de uma certa idade, “un le mardi, un le jeudi, un pour le week-end” (p. 22).

O transcorrer da cena e, conseqüentemente, da peça, é que vai modificando esta relação. Lizzie gradualmente percebe o jogo de Fred e sua decepção é bastante notória na cena III do primeiro quadro, mas, mesmo neste momento, ela reafirma o prazer que sentira com ele (p. 46).

Os sentimentos de um pelo outro rumam em direções opostas: se, no início do texto, ela parecia encantada por ele, que reage humilhando-a e menosprezando-a, no final, é ele quem retorna, para propor-lhe uma relação de amantes, assumidamente apaixonado (p. 79). Na cena V do segundo quadro, mesmo com todo ódio que sente por Fred, ela não consegue matá-lo (inclusive lhe entrega a arma que tem em punho sem resistência). Ao contrário disso, abandona-se às vontades dele, mais uma vez reafirmando o prazer e demonstrando seu desejo de ser acolhida por alguém, não importa em quais condições – seja pela sociedade, seja por um homem –, caindo nos braços daquele que, ao final, oferece a ela exatamente o número de visitas semanais que ela mencionara no início do enredo: “[...] Je viendrai te voir trois fois par semaine, à la nuit tombée: le mardi, le jeudi et pour le week-end [...]” (p. 82). Portanto, a atitude e proposta dele não divergem dos objetivos de vida dela, claro que de maneira extrema, por passar a ser exclusividade dele e não de poucos homens.

A carência de Lizzie e a desistência pela possibilidade de lutar contra quem a oprime parecem ser os dois motivos centrais de sua decisão final por render-se a Fred. Ele oferece a ela uma oportunidade de vida mais tranquila, principalmente no quesito financeiro, e uma estabilidade que ela não conseguira encontrar até então. Ela, prostituta sem qualquer valor social, provavelmente com um passado repleto de situações desagradáveis, solitária, vê no relacionamento com o filho do senador uma espécie de ascensão, sem querer modificar o sistema em que está inserida, apenas tentando garantir o mínimo de segurança na vida.

Cumpra apenas destacar a questão da simbologia religiosa que os cerca e que já foi trazida a tona neste estudo: ela enquanto Eva, portadora da serpente e ávida por prazer, que o conduz, tal como Adão, ao pecado.

### **Lizzie e o senador Clarke**

O último personagem que constrói relações com a prostituta é Clarke. O senador tem a habilidade de perceber na cena IV do primeiro quadro o quanto Lizzie é uma mulher carente, solitária e desejosa por acolhimento; é através desse ponto fraco que constrói seu argumento de persuasão. Além disso, ele se vale de seu prestígio para impressioná-la. Antes mesmo de conhecê-lo ela afirma que ele é um homem bom (p. 33). Lizzie fica deslumbrada em tê-lo no seu apartamento: a presença de um senador do país no apartamento de uma prostituta dá a ela a falsa sensação de deixar de ser invisível na sociedade.

Ela tem consciência de que ele é capaz de confundi-la (p. 56 e 62), contudo, além dos aspectos levantados acima, se deixa levar pelo sentimento de ajudar Mary, a mãe de Thomas, que sofreria pela prisão do filho. Lizzie esclarece para o senador que deseja ser a responsável por dar felicidade a esta senhora, chega mesmo ao absurdo de lamentar não ter sido estuprada de verdade, o que, conforme suas palavras, lhe custaria muito pouco e daria tantas alegrias à família Clarke (p. 52). Este discurso demonstra que Lizzie é tão refém da sociedade que o seu corpo é colocado como mero objeto para proporcionar prazer aos que estão acima dela na hierarquia social, tanto pela profissão em si, como pelo desapego de pensar que mais valia ter sido estuprada e poder ajudar os brancos do que não ter sido e ver-se frente ao dilema da mentira. É absurdo perceber em uma mulher a vontade de ter tido o corpo violentado, porém, para ela, que em sua trajetória já deve ter sofrido uma série de violências por parte dos clientes, aquilo tornou-se corriqueiro e banal.

O senador joga e constrói o seu discurso de convencimento sempre no sentido de apelar para a promessa de que Lizzie fará bem à sociedade e que esta a acolherá como sua filha. Ela não decide assinar o falso testemunho julgando ser esta a ação justa, já que a prostituta, defensora da verdade, não mudaria sua opinião em relação a isso. Lizzie aceita a proposta de Clarke mais pelo respeito que sente pela figura dele, pela posição política importante que ele ocupa. De fato, é como se ela cedesse aos apelos de um homem que ela crê respeitável, alguém que vale mais do que ela frente aos outros, sem, contudo, esquecer que isso não é o correto, que sua atitude vai pelo caminho da mentira.

A relação de confiança que ela tem com ele começa a modificar-se no final do primeiro quadro, quando ela afirma que foi enganada, e seguirá na cena I do segundo quadro, ao perceber que a tal Mary foi mais uma construção imaginária dentro do discurso de Clarke, e, principalmente, quando o senador lhe entrega um envelope com

dinheiro. Nesta cena, a primeira do segundo quadro, ela ratifica o sentimento de que ele mentira, concluindo: “[...] Jusqu’ici, je préférerais les vieux parce qu’ils ont l’air respectable mais je commence à me demander s’ils ne sont pas encore plus chinois que les autres” (p. 64). A atitude final do senador, dizendo que existe algo nela que as confusões não modificaram, acariciando-a e afirmando que retornaria, pode ser interpretada como uma menção à possibilidade de tornar-se cliente de Lizzie. Frente à certeza que tem sobre o mau caráter do homem que julgava respeitável, só resta à Lizzie o desespero.

### **O SISTEMA DE PERSONAGENS DE *LA PUTAIN RESPECTUEUSE***

De acordo com o exposto, os quatros personagens principais, de maneira bastante sucinta na retomada de algumas características, podem ser vistos da seguinte forma: Lizzie é uma jovem mulher solitária e oprimida socialmente por ser uma prostituta, frágil, manipulável e incapaz de insurgir-se contra os que a sufocam. Resignada, sua atitude respeitosa para com os homens brancos, em especial, não dá esperança de modificação do *statu quo*. Ou seja, uma representante da classe norte-americana menos favorecida, marginalizada e ávida por acolhimento, conforto e tranquilidade.

O negro, também conformado e respeitoso com o sistema que o coloca como caça, já de certa idade, com cabelos brancos, chefe de família, é envolvido por acaso num fato no qual é plenamente inocente. Seu comportamento expressa o medo e a fuga constante é sua única tentativa de não aceitar a situação. É, portanto, um perseguido naquela sociedade, única e exclusivamente por conta da cor da sua pele.

Fred, jovem ainda, com um futuro a seguir pelo mesmo caminho que o pai, sem, todavia, ter as habilidades deste, é um representante da continuidade da dominação branca sulista. Encantado pela prostituta, pela possibilidade de ter recebido prazer e dado o mesmo àquela mulher. Um puritano desejoso por vivenciar, às escondidas, momentos que são contrários aos ideais de sua família e tradição.

Por fim, o senador Clarke, perspicaz, é o único capaz de virar o jogo em favor dos brancos, aquele que consegue somente através do discurso reverter uma dada situação, sem valer-se de forças físicas ou ameaças. A lúbia pode ser vista como uma característica geral dos políticos, e, desta maneira, Clarke representaria a capacidade daqueles que detém poder e prestígio em convencer aqueles que acredita representar de que suas ideias são as mais corretas.

Jean-Paul Sartre constrói um sistema de personagens que, à primeira vista, poderia se dividir em brancos e negros. Entretanto, um olhar mais atento revela outra possibilidade de divisão, mais complexa, de acordo com a esfera social. Nesse sentido, Lizzie e o negro igualam-se, pois ambos se sentem inferiores aos brancos, ele pela sua cor, ela por sua condição, por sua profissão, que torna seu caráter duvidoso frente à sociedade. Francis Jeanson assim coloca a condição da mulher: “Mais Lizzie, elle-même, qui est pourtant une blanche, n’en est pas davantage capable [de atirar contra Fred com o revólver]: elle les respecte aussi, parce qu’elle n’est pas de leur rang, parce qu’elle n’a pas comme eux la morale avec elle.”<sup>80</sup>

Lizzie, além de personagem principal, é, também, central em *La Putain respectueuse*, já que intitula o texto dramático e, no enredo, é ao redor dela que orbitam todos os personagens, sempre adentrando o seu espaço (apartamento). A prostituta interage com os demais que aparecem nas cenas e, em nenhum momento, está fora delas. O conflito principal da história é o embate entre os brancos e os negros, porém, na condição de testemunha dos fatos, dela supostamente passam a depender os destinos de todos os envolvidos e é aí que exerce o papel de figura central, trazendo à tona seus próprios conflitos e embates, internos e com terceiros.

O negro também pode ser classificado como personagem central, mas por razões diferentes das de Lizzie. Ele é central quando se considera a história, a ação em curso. O negro é o elemento que desencadeia a intriga construída por Sartre, que tem como tema principal o racismo na década de 1940 no sul dos Estados Unidos. Por conta disso, é peça chave do enredo – não haveria o conflito sem a presença de um negro.

A peça teatral poderia, desta forma, ter como personagem-título o negro, igualmente designando-o *respeitoso*, característica mencionada no estudo referente a ele. Ou, talvez, os dois poderiam dar nome à obra teatral, já que são alinhados pela opressão que sofrem. No entanto, o dramaturgo escolheu a mulher, a prostituta, desviando no título da obra o foco direto da questão racista, dando espaço para a classe branca dominada e, através disso, denunciando aqueles que, devido à sua resignação, sustentavam e permitiam indiretamente que situações racistas violentas se mantivessem vigentes, incapacitados de reação frente a esses fatos.

---

<sup>80</sup> JEANSON, Francis. *Sartre*. Paris: Seuil, coll. “Microcosme: Écrivains de toujours”, 1977. p. 32.

## A QUESTÃO DOS NOMES PRÓPRIOS E FORMAS DE TRATAMENTO

Os nomes dos personagens marcam o idioma da região geográfica escolhida para o enredo, visto que os sete nomes próprios da lista apresentada estão em língua inglesa.

O negro é o único personagem de relevância que não tem seu nome definido, conforme já observado no estudo específico deste personagem. Ele é sempre designado pelos demais pela cor da sua pele, e não apenas por eles, mas pelo próprio dramaturgo que assim o define. No artigo “Retour des États-Unis: ce que j’ai appris du problème noir”, Sartre comenta sobre a invisibilidade destes homens negros que servem aos brancos, a respeito daqueles que se consideram de “terceira classe” a quem não é dado nem mesmo o direito de uma identidade, traduzida pelo nome e sobrenome. Não importa exatamente aos brancos quem é esse negro e, sim, que é negro, como se sua cor definisse todas as demais características e seu caráter. Para o enredo também não é primordial que se saiba o nome do negro, já que o que está em jogo é o racismo contra todos estes cidadãos. O negro representa toda uma camada social observada por Sartre em suas duas visitas aos Estados Unidos.

Fred durante toda a peça é chamado apenas pelo nome, ou, melhor, pelo que deve ser uma espécie de abreviação familiar de algum outro pronome pessoal. Sua juventude e incipiente preparação para a carreira política não lhe permitem ainda o uso do nome familiar. Mesmo assim, possui um nome e um importante sobrenome.

Quem carrega o uso do sobrenome é o seu pai, o que mostra que é ele quem domina sua família e que está com ele o peso da tradição. Como é habitual entre os políticos, seu nome é desconhecido, o que vale é o sobrenome. Carregar a designação que representa toda uma tradicional família sulista é possuir poder. O sobrenome é o que une os membros de um grupo e àquele que o lidera é dado o direito de ser tratado por ele.

Lizzie Mac Kay (p. 42) é a maneira como é apresentada a prostituta. Contudo, apenas John a chama deste jeito formal (visto que ele é uma autoridade na cena e que seu objetivo é coagi-la), os demais, apenas pelo primeiro nome. Não é possível afirmar com plena certeza se este é ou não seu nome verdadeiro ou uma espécie de nome profissional, costumeiro às prostitutas, que, com isso, protegem seu nome familiar. Lizzie é provavelmente o diminutivo, ou apelido, de Elizabeth. Na comparação com o negro vê-se que ele está mais baixo do que ela na esfera social, porque a ela ainda é dado o direito de ter um nome e um sobrenome.

Diferentemente do que é mais usual, os policiais John e James são conhecidos apenas pelo nome. Em geral, na polícia, os elementos são designados por seu cargo (capitão ou soldado, por exemplo), seguido pelo sobrenome. Na peça isso não ocorre, provavelmente por conta da intimidade entre eles e a família do senador.

O levantamento demonstra que, no topo da hierarquia social, está aquele que detém o sobrenome, ou seja o senador, estando todos os demais, de certa forma, subordinados a ele, devendo-lhe respeito. Na base, aquele que não possui nem nome, nem sobrenome, apenas é descrito pela sua cor, o negro. Sartre habilmente constrói a pirâmide das relações de dominação através destas (e de outras, evidentemente) escolhas. Não é aleatório que o negro seja apenas uma cor, é emblemático no enredo sua ausência de identidade, sua invisibilidade. Pouco importa quem são os negros naquele período histórico do sul dos Estados Unidos, eles podiam ser linchados, torturados e mortos apenas por conta de sua cor. Prova disso é que na peça um outro negro é capturado e, mesmo não sendo ele aquele que é procurado, sofre a violência dos brancos.

# CAPÍTULO VI

## O PERSONAGEM NEGRO EM *LA PUTAIN RESPECTUEUSE*

### A APROXIMAÇÃO DE SARTRE COM O PROBLEMA DO NEGRO

O interesse de Sartre pela questão do negro teve início na década de 1940 com as viagens dele para os Estados Unidos e foi manifestado pela primeira vez com a publicação de dois artigos no *Le Figaro littéraire* com o mesmo título “Retour des États-Unis: ce que j’ai appris du problème noir” (datados de 16 de junho e 30 de julho de 1945). Nestes, apresentava o seu olhar para o racismo que percebera no país americano, classificava como trágica a realidade negra e caracterizava isso como um problema nacional.

A situação do negro nos Estados Unidos parecia ser um assunto vetado, conforme o próprio Sartre coloca no começo de seu artigo de junho de 1945:

“On m’avait dit: ‘Si vous n’êtes pas citoyen des États-Unis, n’abordez pas les problème noir: vous risquez de blesser vos interlocuteurs par les réflexions que vous jugerez les plus innocentes: et puis, même si vous faites preuve de tact, vous donnerez l’impression que vous vous mêlez, sans y être invité, à une querelle de famille.’”<sup>81</sup>

O envolvimento dele com esta questão e, após, com a escrita de *La Putain respectueuse*, lhe renderam acusações de antiamericanismo, conforme já citado na gênese da peça.

Outro texto importante de Sartre a respeito do problema do negro foi publicado em 1948, intitulado “Orphée noir” e serviu como prefácio à obra *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* e depois apareceu novamente em uma das suas publicações, *Situations, III*. A antologia foi organizada por Léopold Sédar Senghor e revelava poetas francófonos e sua luta contra o imperialismo cultural. A obra resultava do movimento nascido na década de 1930 intitulado “negritude”, fundado por Senghor juntamente Aimé Césaire, surgido, segundo este último, como “uma revolução

---

<sup>81</sup> SARTRE, Jean-Paul. “Retour des États-Unis: ce que j’ai appris du problème noir”. In: *Le Figaro littéraire*. Paris: 16 de junho de 1945. Conforme reprodução em: BERNE, Mauricette (dir.). *Sartre*. Belgique: Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2005. p. 111.



na linguagem e na literatura que permitiria reverter o sentido pejorativo da palavra negro para dele extrair um sentido positivo.”<sup>82</sup>

Em linhas bastante gerais, conforme Zilá Bernd, a ideia era resistir à política de assimilação, referindo-se com essa expressão à tendência dos negros, em especial os americanos, de assimilar a cultura europeia e, conseqüentemente, perder a memória das culturas de origem, indígena e africana. Os povos, com isso, passavam a considerar como positivo apenas o que vinha da Europa e fazia-se necessário revalorizar a cultura dos ancestrais africanos, rememorizando o patrimônio cultural negro, adaptando-o ao contexto americano.<sup>83</sup>

Nesse prefácio, resumidamente, Sartre menciona a poesia negra como uma poesia revolucionária, uma forma de tomada de consciência dos negros, na qual manifestam sua alma negra. Como a opressão, na sociedade capitalista em que está inserido o negro, existe por conta de sua raça é justamente dela que, segundo Sartre, ele deve tomar consciência, fazendo com que aqueles que durante muitos séculos os consideravam tais como animais passassem a reconhecê-los como homens: “Le nègre ne peut nier qu’il soit nègre ni réclamer pour lui cette abstraite humanité incolore: il est noir.”<sup>84</sup>

A expressão desta alma negra, passando pela poesia, confronta-se contudo na questão da própria cultura e da língua, já que para expressar-se o negro utiliza a língua de outrem, do seu opressor. O *Dictionnaire Sartre* explica:

“Sans langue commune, les Noirs sont contraints d’utiliser la langue de l’opresseur pour exprimer leur révolte; mais cette langue leur ôte leur identité et crée une distance entre ce qu’ils disent et ce qu’ils voudraient dire [...]. Le Noir se révoltera donc dans la langue même du Blanc, il la parlera pour la détruire et renverser les hiérarchies qu’elle a instituées. Comme la langue française n’a ni termes ni concepts pour penser la négritude, il faudra l’utiliser de façon biaisée, indirecte, à la limite du silence.”<sup>85</sup>

Ou seja, se o negro valer-se do francês, o colonizador segue sendo o mediador entre a voz dele e a do mundo. O poeta negro deve buscar esta nova forma de expressão,

---

<sup>82</sup> CÉSAIRE, Aimé. Citado por: BERND, Zilá. *O que é negritude*. São Paulo: Brasiliense, col. “Primeiros passos”, 1988. p. 17.

<sup>83</sup> BERND. *O que é negritude*. Op. cit. p. 17-19.

<sup>84</sup> SARTRE. “Orphée noir”. In: *Situations, III*. Paris: Gallimard, 1962. p. 175.

<sup>85</sup> NOUDELMANN, François; PHILIPPE, Gilles (dir.). *Dictionnaire Sartre*. Paris: Éditions Champion, 2004. p. 365.

um lugar frente a uma cultura que o oprime há séculos através de sua poesia. Sartre acredita que o gênero poético é mais propício a esta quebra do que a prosa. Segundo Noureddine Lamouchi, assim como a busca de Orphée, o poeta tem a tarefa de realizar “une sorte de descente aux Enfers ou de retour aux sources, visant à ‘réconquerir son unité existentielle de nègre’ à travers les obstacles de la culture étrangère ou ‘culture-prison’, qui sont à l’origine de son exil et de son dédoublement [...]”<sup>86</sup> Daí o título do prefácio remeter ao personagem Orphée.

## A CRÍTICA AO RACISMO A PARTIR DO PERSONAGEM NEGRO

Se em *La Putain respectueuse* são os brancos os dominadores e Lizzie a personagem que dá título à peça e, portanto, central, está no negro o mote para o enredo. Como já mencionado na gênese da peça, em suas viagens para os Estados Unidos em 1945 e 1946 Sartre viu de perto a questão do racismo e posicionou-se claramente frente a isso:

“Je suis antiraciste car je sais ce que le racisme, lui, signifie. [...]. L’écrivain ne peut pas accomplir grand-chose dans le monde. Il peut seulement dire ce qu’il a vu. [...]. Aujourd’hui, dans cette pièce, j’attaque le racisme. [...]. Je ne crois pas que mes écrits ont beaucoup d’importance ou qu’ils changeront quoi que ce soit, ou même qu’ils me feront beaucoup d’amis. Tant pis: je fais mon travail d’écrivain.”<sup>87</sup>

A escrita da obra corrobora com a visão de engajamento que ele tinha, acreditando que o escritor deveria emprestar seu nome a certas causas, escolher os temas de acordo com a sua realidade e posicionar-se. *La Putain respectueuse* reflete em uma obra teatral a descrição que ele faz sobre a situação dos negros nos Estados Unidos em “Retour des États-Unis: ce que j’ai appris du problème noir” de junho de 1945, um ano antes da criação da peça.

As diferenças do racismo no sul e no norte dos Estados Unidos que ele estabelece no referido artigo ficam evidentes no posicionamento de Lizzie, oriunda do norte, em relação ao dos brancos sulistas. A violência racial no norte não era inexistente, mas muito mais velada e não tão visível, segundo o próprio Sartre. Alfredo Gomez-Muller confirma que a peça, “écrite au moment où les lynchages de Noirs se

---

<sup>86</sup> LAMOUCI, Noureddine. *Jean-Paul Sartre et le tiers monde: rhétorique d’un discours anticolonialiste*. Paris: Harmattan, 1996. p. 250.

<sup>87</sup> SARTRE. “Préface à la traduction américaine” (1948). In: Idem. *Un Théâtre de situations*. Nouvelle éd. Paris: Gallimard, coll. “Folio/essais”, 2005. p. 287-288.

multipliaient dans le Sud des États-Unis, [...] manifeste d'abord un conflit, hérité de la guerre de Sécession, entre le particularisme du Sud et l'universalisme du Nord.”<sup>88</sup>

Na peça, a ideologia dos Clarke, herdeiros dos escravagistas do sul, é construída a partir de um senso de justiça e de classificação entre o bem e o mal que separa o indivíduos brancos dos negros. Ainda conforme Gomez-Muller:

“Le respect de l'autre que prescrit la loi morale ou la loi de l'État ne vaut que pour les Blancs: tuer un Blanc est un crime, mais on n'est pas coupable de tuer un Noir. Les Clarke rejettent l'universalité pour défendre les privilèges qu'ils se reconnaissent en tant que Blancs, c'est-à-dire en tant que particularité qui s'affirme supérieure à toutes les autres particularités. La seule universalité qu'ils peuvent reconnaître est une universalité blanche.”<sup>89</sup>

Ou seja, os direitos humanos existentes são os direitos do homem branco, assim como a nação americana que Clarke diz representar é uma nação considerada por eles como branca. A moral e a lei dos sulistas encontra-se na compreensão do ser humano como o branco. Se o negro não é detentor de direitos e nem mesmo é visto como ser humano deixa de ser crime assassiná-lo e daí a isenção da culpa de Thomas na visão dos Clarke.

Já Lizzie tem outro olhar, que Gomez-Muller classifica como de uma universalidade abstrata oriunda do norte. Ela não acredita que o filho do senador tenha o direito de matar um negro e não deseja o linchamento ou a injustiça daquele que está sendo perseguido. Todavia, guarda suas restrições para com ele, pedindo que não a toque, e algumas vezes colocando verbalmente seu racismo.

“Dans l'abstrait, elle n'a pas d'*a priori* raciste; dans le concret, elle écarte d'emblée la possibilité d'une relation positive avec un Noir [...]. Le verbe 'toucher', qu'elle utilise à trois reprises, indique une proximité qui n'est pas seulement physique: durant toute une partie de la pièce, Lizzie ne se laisse pas 'toucher' oralement par le sort du Noir qui est recherché par une meute de Blancs, prêts à le lyncher.”<sup>90</sup>

O autor segue dizendo que o único momento em que ela se deixa tocar moralmente pela situação, escondendo o negro e oferecendo-lhe uma arma, é quando percebe o falso discurso da nação americana, quando ela consegue tomar distância desta

---

<sup>88</sup> GOMEZ-MULLER, Alfredo. *Sartre, de la nausée à l'engagement*. Paris: Félin, coll. “Les marches du temps”, 2004. p. 189.

<sup>89</sup> GOMEZ-MULLER. *Sartre, de la nausée à l'engagement*. Op. cit. p. 189.

<sup>90</sup> GOMEZ-MULLER. *Sartre, de la nausée à l'engagement*. Op. cit. p. 190.

universalidade abstrata que a cerca, partindo então para uma universalidade concreta e verdadeira. Entretanto, por conta de sua fraqueza, sabe-se que ela não sustenta por muito tempo esta postura, deixando-se levar novamente pelos dominadores, posição esta que será verificada no capítulo das questões de interpretação.

## **A CONSTRUÇÃO E REPRESENTAÇÃO DO NEGRO EM *LA PUTAIN RESPECTUEUSE***

A população negra na cidade sulista que ambienta *La Putain respectueuse* representa uma maioria, conforme comenta Fred: “[...] Dix-sept mille blancs, vingt mille noirs [...]” (p. 38). Todavia, o espaço ocupado pelos negros na peça de Jean-Paul Sartre é aquele dos oprimidos, pois o texto foi criado a partir do olhar de denúncia e crítica que o autor fazia à sociedade estadunidense daquele período. O que se tem aqui é o procedimento da representação da parte pelo todo: com a inserção de um negro perseguido, injustiçado e previamente condenado devido à cor da sua pele, um homem já de certa idade e incapaz de revoltar-se contra os brancos, a não ser pela fuga constante, Sartre mostra uma população que era discriminada nos Estados Unidos.

O dramaturgo explicita a violência verbal para com os negros e, também, a física, através da menção a práticas como perseguir (p. 66), espancar (p. 77), atear fogo (p. 66) e matar com arma de fogo (p. 78), o que se pode remeter às ações realizadas por movimentos tais como a Ku Klux Klan.

No enredo, a maneira como Fred e Clarke veem o negro traduz a imagem que os brancos do sul do país, em geral, construíam para a população negra. O primeiro o classifica como “Diable” (p. 33), isso sem levantar todas as demais observações racistas que ele emite, entre elas: “Ça porte toujours malheur de voir des nègres. Les nègres, c’est le Diable” (p. 21), “Si on était coupable chaque fois qu’on tue un nègre...” (p. 36) e “Un nègre a toujours fait quelque chose” (p. 39). No negro, para eles, habita o mal, independente de quaisquer atitudes. Ele é *a priori*, por sua cor, o gerador de problemas e conflitos. Conforme já mencionado anteriormente, o direito e a justiça não lhe cabem, pois ele não é nem mesmo igualado aos demais seres humanos.

Já o senador Clarke, como levantado no estudo do racismo existente neste personagem, menospreza a origem dos negros, ridiculariza seus hábitos, vale-se de estereótipos para definir suas características e zomba de suas vestimentas. A morte do negro não teria nenhuma importância para a sociedade, no seu entender (p. 55).

Lizzie também tem sua aversão aos negros, porém, jamais deseja que estes sejam injustiçados ou agredidos por conta da cor de sua pele. A prostituta traz a marca do olhar da população oriunda do norte dos Estados Unidos, bastante diferente da sulista, que se manteve por mais tempo escravagista e, posteriormente à escravidão, seguiu preconceituosa e segregacionista.

O negro representa aqui a parcela de uma população oprimida dos Estados Unidos na época. Ou seja, funciona como contraponto aos brancos, demonstrando o comportamento de um indivíduo frente a uma dada situação de perseguição e violência. Solitário, ele não tem companheiros com ele em cena, e através dele, J.-P. Sartre dá voz a uma comunidade inteira. Talvez por isso que o dramaturgo não dê ao negro um nome próprio (além da questão já comentada sobre a indiferença da informação para os brancos no enredo, que julgam da mesma maneira todos aqueles que possuem cor de pele diferente da sua e de que estes cidadãos eram praticamente invisíveis para os brancos, estavam ali para servir, não importando suas identidades): ele é um, representando vários como ele. Seu nome, sua origem e seu destino não importam no contexto da peça, assim como não importavam aos brancos sulistas naquele período histórico. A opressão calava e fazia dos negros uma classe que não merecia qualquer consideração.

O negro durante a maior parte do tempo passa fugindo, correndo, ou então clamando pela ajuda de Lizzie. Ele demonstra ter plena consciência a respeito da sociedade em que está inserido, observando com clareza as táticas utilizadas pelos brancos para convencê-la a denunciá-lo. Contrário a ela, que apenas por um breve momento parece ter lucidez de que a suposta nação americana engana e oprime sujeitos como eles, ele tem tal noção do início ao fim, sabe seu papel e seu espaço. Sua única opção frente ao que ocorre é a fuga, um princípio de não-aceitação.

Ao final da peça, não se sabe ao certo seu destino. O que Fred diz é que ele corria muito rápido e escapou. Uma outra possibilidade, como já visto, é a de que tenha sido assassinado por Fred. Apesar de que o filho do senador não teria motivos para não se vangloriar do feito se o tivesse realizado.

Sylvie Chalaye em *Du Noir au Nègre: l'image du Noir au théâtre, de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)* comenta que Sartre é um dos primeiros a colocar em cena na dramaturgia francesa um verdadeiro personagem negro, não marcado pelas imagens que dominavam a caracterização deste na história do teatro, conforme capítulo introdutório à tese. Porém, o faz de maneira distante do problema

francês com o racismo, optando por mostrar o outro e criar um negro estadunidense, e, ainda, não faz deste homem um personagem de relevância: “Mais le rôle du nègre n’a aucune envergure dans la pièce, à peine une trentaine de répliques, et la tragédie qui est la sienne reste en coulisse.”<sup>91</sup> O *Dictionnaire Sartre* também corrobora com uma certa crítica à maneira que Sartre coloca o problema do negro na peça: “[...] la pièce ne pose pas la ‘question noire’, mais propose une galerie de portraits de Blancs confrontés à l’alterité raciale. Le seul Noir de la pièce est un personnage de peu de relief dramatique et psychologique.”<sup>92</sup>

Talvez seja exagero dizer que a peça não trata da questão do negro, pois este parece ser o grande mote do enredo. Entretanto, de fato, o olhar de Lizzie e dos brancos para ele é mais importante do que seu próprio olhar e suas atitudes, o negro tem curtas passagens na peça e mais se ouve falar dele do que se escuta suas ideias ou se vê suas ações. Na história, a única reação do negro contra qualquer tipo de opressão é a fuga. Uma atitude de não-aceitação, mas mínima. Ele não opta pelo enfrentamento: se não se submete, também não age com violência, não discute, não tenta posicionar-se. Ele tem consciência de que sua voz é inexistente naquele espaço, de que quaisquer que sejam suas alegações, não existem motivos para eximí-lo de culpa e manter o sobrinho do senador na cadeia. Ser negro no sul dos Estados Unidos daquela época significava não portar direitos. O próprio Sartre no artigo publicado no *Le Figaro* comenta que os negros nem mesmo olhavam nos olhos dos brancos, mantendo o seu espaço de invisibilidade quando serviam aos demais ou então limitando-se aos seus guetos e à convivência com os seus.

As atitudes do negro na peça dão a impressão de conformismo com o que lhe é imposto, mostrando assim uma parcela da população incapaz de se insurgir, conformada com a situação em que estavam e vivendo em constante fuga, escondendo-se.

Visando evidenciar com maior força o racismo que desejava denunciar, o dramaturgo construiu a imagem de um negro que ainda é refém da situação que os brancos lhe impõem. Sartre optou pelo negro que é vítima de agressão sem tomar qualquer atitude que possa ser vista pelos brancos como uma afronta, ao contrário de um negro que morre lutando, que vai até o fim na busca por seus direitos. A força da denúncia ganha assim mais peso e mostra a real situação vivenciada pelo escritor.

---

<sup>91</sup> CHALAYE, Sylvie. *Du Noir au Nègre: l’image du Noir au théâtre, de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)*. Paris: L’Harmattan, 1998. p. 375.

<sup>92</sup> NOUDELMAANN, François; PHILIPPE, Gilles (dir.). *Dictionnaire Sartre*. Paris: Éditions Champion, 2004. p. 403.

## CAPÍTULO VII

### QUESTÕES DE INTERPRETAÇÃO: *LA PUTAIN RESPECTUEUSE*

*La Putain respectueuse* é uma peça que, contrariamente a outras de J.-P. Sartre, não possui muitos estudos que a abordem. No Brasil, parece ser ainda menos discutida: não foram encontradas bibliografias de relevância sobre ela. Todavia, mesmo na França, onde as bibliotecas possuem vasto acervo sobre o autor, aos quais o acesso foi feito durante a realização do doutorado-sanduíche, o texto dramático não ganha espaço nas publicações. Enquanto os estudos de outros títulos teatrais sartrianos recebem a atenção de livros inteiros ou de capítulos, ou mesmo de artigos de ampla reflexão, são raros os olhares para *La Putain*.

Além disso, os poucos existentes concentram-se em algumas linhas ou, no máximo, parágrafos e trazem à tona sempre os mesmos temas: a questão do antiamericanismo, da ausência de uma atitude de revolta por parte de Lizzie e do negro, do final pessimista, da capacidade dos brancos de dominarem os outros dois personagens e a questão do racismo, em alguns casos trazendo também a diferenciação entre o norte e o sul dos Estados Unidos na época.

Sendo assim, torna-se complicado dialogar com a crítica e com os estudiosos tomando a peça do corpus diretamente. Por conta disso, algumas observações postas aqui dizem respeito à dramaturgia de Sartre como um todo. De toda forma, a ausência de pesquisas mais completas sobre *La Putain respectueuse* reforça o debate proposto, o qual dá a conhecer um pouco mais deste texto sartriano tão rico para um determinado período histórico por seu caráter de denúncia e que, mesmo trazendo um personagem negro de pouca visibilidade, marca uma mudança da representação do negro ocorrida no século XX na dramaturgia francesa.

Sylvie Chalaye ressalta esta importância das obras do pós-guerra como reconstrutoras da imagem do negro, porém mesmo a estudiosa limita-se a fazer uma breve menção à pouca relevância do negro no enredo, às acusações de antiamericanismo que Sartre sofreu, somando apenas uma outra breve consideração: a de que a peça foi tomada como muito didática pela crítica.<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> CHALAYE, Sylvie. *Du Noir au Nègre: l'image du Noir au théâtre, de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)*. Paris: L'Harmattan, 1998. p. 377.

## A IMPOSSIBILIDADE DE ESCOLHA DE LIZZIE E DO NEGRO

Sartre, por conta da opção que fez para encerrar sua obra, foi condenado pela ausência de esperança e impossibilidade de mudança daquela situação social. Segundo Simone de Beauvoir, “[...] les communistes regrettaient que Sartre n’eût pas présenté au public, au lieu d’un Noir tremblant de peur et de respect, un vrai lutteur. [...]. Ils réclamaient des œuvres exaltantes: de l’épopée, de l’optimisme.”<sup>94</sup> O escritor defendia-se alegando que a sua peça refletia a impossibilidade daquela época em resolver o problema racial nos Estados Unidos, sendo contrário a “l’espoir a priori”, o que se pode completar com palavras da própria Simone a respeito do fato, inspirada pelos pensamentos de seu companheiro:

“L’écrivain ne doit pas promettre des lendemains qui chantent mais, en peignant le monde tel qu’il est, susciter la volonté de le changer. Plus le tableau qu’il en propose est convaincant, mieux il atteint ce but: l’œuvre la plus sombre n’est pas pessimiste dès qu’elle fait appel à des libertés, en faveur de la liberté.”<sup>95</sup>

Todavia, na sequência, ela explica que Sartre compreendia o ponto de vista dos comunistas, elucidando que, para as massas, a esperança é um elemento de ação e que a luta é mais severa para aqueles que se arriscam se eles não acreditam numa vitória. Por conta disso, conforme visto na gênese da peça, ele aceitou modificar espontaneamente o final da história para a versão cinematográfica francesa de seu amigo Marcel Pagliero (1952). Nela, Lizzie persevera em sua tentativa de salvar o negro inocente. O mesmo desfecho foi utilizado na montagem encenada na URSS em 1954, apresentada em Moscou com o título de *Lizzie MacKay*. Sobre a aceitação para estas adaptações, Sartre esclareceu:

“J’ai connu trop de jeunes ouvriers qui avaient vu la pièce et avaient été découragés de la voir finir tristement. Et je me suis rendu compte que ceux qui sont vraiment poussés jusqu’à la limite, ceux qui s’accrochent à la vie comme ils peuvent, ceux-là ont besoin d’espoir.”<sup>96</sup>

Porém, apesar de ter cedido aos apelos de necessidade de esperança em sua obra dramática, é preciso que se avalie que há um propósito crítico na opção de J.-P. Sartre por construir personagens que respeitam justamente o sistema social que ele está

---

<sup>94</sup> BEAUVOIR, Simone. *La Force des choses I*. Paris: Gallimard, coll. “Folio”, 1992 (ano da 1ª edição: 1963). p. 161.

<sup>95</sup> BEAUVOIR. *La Force des choses I*. Op. cit. p. 162.

<sup>96</sup> SARTRE. *The Observer*, 25 de junho de 1961. Citado por: CONTAT, Michel; RYBALKKA, Michel. *Les Écrits de Sartre*. Paris: Gallimard, 1970. p. 138.



denunciando, sem margem para reação. Já que, como mencionado acima, o objetivo da peça era apresentar uma situação naquele momento sem possibilidade de solução. O engajamento sartriano propunha um posicionamento do escritor frente ao mundo, primeiramente pela escolha dos temas abordados. Refletindo sobre o problema do negro que estava posto naquela época nos Estados Unidos e levando isto para a cena, Sartre se engaja na denúncia. O final pessimista não abre margem para a falsa esperança e, sim, lança um olhar para a realidade e, a partir deste, uma vontade de mudança, sem falsas promessas ou construção de universos fictícios imaginários.

Jeanson comenta a resignação e a aceitação do espaço que é dado à Lizzie e ao negro ocuparem naquela sociedade. Os mesmos não se enxergam a partir do próprio olhar, e sim, através das impressões que os outros têm deles:

“Ainsi les Salauds – ceux qui se sont arrangés pour mettre le Bien et le Droit de leur côté, ceux dont l’existence est d’emblée fondée et justifiée – finissent-ils par former les autres à se sentir de trop dans ce monde, à n’y avoir aucun droit, à s’y trouver seulement tolérés, dans la mesure où ils y sont utilisables. Et le nègre et la prostituée finissent par se voir avec les yeux du puissant maître blanc. Déchirés, intoxiqués et pourris par un regard qui n’est pas le leur, ils sont devenus *pour eux-mêmes* ces êtres méprisables à quoi prétend les réduire le mépris du raciste ou du pharisien”.<sup>97</sup>

Os dominadores os convencem, portanto, de sua inferioridade e incapacidade de discernir o correto, o justo – e isso não somente na peça, pois já carregam esta bagagem consigo anteriormente, como um processo histórico de exclusão e dominação. Marie-Denise Boros também concorda com isto, afirmando:

“Grâce à un subterfuge audacieux, les oppresseurs ont mis d’emblée le Bien de leur côté, projetant entièrement sur l’opprimé le Mal qui les hantait. Ils se sentiront justifiés à conditions de forcer les autres à se sentir de trop, dépouillés de tout droit, acceptés seulement par la condescendance généreuse des gens de Bien. Ils se sont livrés à une insidieuse entreprise de paralysie des classes minoritaires de façon à les assujettir jusque dans leurs pensées. Le nègre et la prostituée ne peuvent s’empêcher de se sentir inférieurs, de se sentir coupables.”<sup>98</sup>

Ou seja, o espaço que a mulher prostituta oriunda de outro lugar dos Estados Unidos e que o negro ocupam é aquele que lhes é dado ocupar. Eles não buscam

---

<sup>97</sup> JEANSON, Francis. *Sartre*. Paris, coll. “Écrivains de toujours”, Seuil, 1977. p. 32.

<sup>98</sup> BOROS, Marie-Denise. *Un Séquestré: l’homme sartrien. Étude du thème de la séquestration dans l’œuvre littéraire de Jean-Paul Sartre*. Paris: A.G. Nizet, 1968. p. 53.

revoltar-se contra isso. O negro corre, foge, esta é sua única tentativa de reação. Lizzie não consegue sustentar sua ideia de ajudar o negro e bater-se contra os Clarke. A situação estava posta assim nos Estados Unidos da época. O próprio Sartre não via possibilidades de modificação para a questão racial estadunidense na década de 1940. Desta forma, o autor não dá aos personagens margem para outras escolhas. Ainda que aparentemente Lizzie e o negro pareçam ter a liberdade de agir de maneira diferente, não o fazem e não só por livre arbítrio, mas pelas condições que são impostas aos mesmos no enredo sartriano.

Se Lizzie e o negro reagissem à opressão dos brancos sulistas, assassinando Fred, por exemplo, e encerrando o enredo com uma grande fuga de ambos, a peça perderia parte de sua força enquanto denúncia, a qual se propunha o dramaturgo. A liberdade de escolha frente a uma dada situação permeia o teatro de Sartre, característica que é explícita em *Un Théâtre de situations*, conforme mencionado no breve percurso do autor.

Contudo, em *La Putain respectueuse*, o objetivo de Sartre parece tê-lo levado a estabelecer uma situação diferente, em que os personagens não estão aptos a escolhas. Convém lembrar que, durante a Segunda Guerra mundial, o autor se deu conta de que nem sempre o sujeito é capaz de ser livre em suas escolhas: o seu nascimento e sua primeira infância não podem ser decididos, por exemplo. O negro não tem opção de não ser negro, não é uma escolha dele ser negro na sociedade do sul dos Estados Unidos extremamente racista. Sua escolha é pela fuga, mas não poderia mesmo ser pelo diálogo, já que ninguém o ouviria. O espaço que lhe é dado ocupar existe em detrimento de sua cor.

É sobre a questão dos personagens em relação ao teatro de situações proposto por Sartre que versará a parte que segue abaixo, encerrando as questões de interpretação com um olhar mais amplo acerca dos protagonistas da obra em suas opções.

### **LIZZIE, O NEGRO E O TEATRO DE SITUAÇÕES DE JEAN-PAUL SARTRE**

Segundo Paul-Louis Mignon e Jean-Luc Dejean, no teatro de Sartre, o homem é livre e responsável por suas escolhas, sejam estas justificáveis ou não, que definem seu destino. Nas peças, uma dada situação estabelece um problema moral, do qual os

personagens não conseguem fugir e toda a ação dramática resultará das tentativas e escolhas tomadas para chegar a uma solução.<sup>99</sup>

Este traço da dramaturgia sartriana é confirmado pelo próprio escritor em *Un Théâtre de situations*, quando ele apresenta o porquê da opção por tais situações propostas nas suas obras, destacando o fato de que é necessário que o homem seja levado a construir-se frente a suas escolhas em momentos extremos:

“[...] s’il est vrai que l’homme est libre dans une situation donnée et qu’il se choisit lui-même dans et par cette situation, alors il faut montrer au théâtre des situations simples et humaines et des libertés qui se choisissent dans ces situations. [...]. Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment du choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie. La situation est un appel; elle nous cerne; elle nous propose des solutions, à nous de décider. Et pour que la décision soit profondément humaine, pour qu’elle mette en jeu la totalité de l’homme, à chaque fois il faut porter sur la scène des situations-limites, c’est-à-dire qui présentent des alternatives dont la mort est l’un des termes.”<sup>100</sup>

Francis Jeanson sublinha que “ce théâtre de situations est donc, corrélativement un *théâtre de la liberté*”.<sup>101</sup> O estudioso completa que, de fato, este teatro seria marcado pela liberdade em uma dada situação. Albéres, por sua vez, destaca os limites que a ação livre dos personagens tem, já que eles estão presos a algo externo a eles e sobre o qual lhes cabe decidir:

“Il est libre, *mais libre par rapport à une question qui se pose en dehors de lui*. C’est cette question que M. Sartre appelle philosophiquement la ‘situation’: nous pouvons toujours faire ce que nous voulons, mais *non pas dans l’absolu: seulement par rapport à une question que nous ne pouvons éluder*.”<sup>102</sup>

A partir do que coloca Albéres, não se pode dizer que Lizzie, por exemplo, seja plenamente livre, pois, na dada situação em que se encontra, sozinha, sem família, amigos ou aliados, em uma cidade desconhecida, é necessário que decida, que opte por defender um lado ou outro de um mesmo fato frente a uma série de condições que se apresentam: a opressão dos brancos, as ameaças, o medo de ser punida, o respeito que

---

<sup>99</sup> DEJEAN, Jean-Luc. *Le Théâtre français depuis 1945*. Paris: Fernand Nathan, 1991. p. 17. MIGNON, Paul-Louis. *Le Théâtre au XXe siècle*. Paris: Gallimard, coll. “Folio essais”, 1986. p. 172.

<sup>100</sup> SARTRE. *Un Théâtre de situations*. Op. cit. p. 20.

<sup>101</sup> JEANSON. *Sartre*. Op. cit. p. 8. O grifo é do autor.

<sup>102</sup> ALBÉRES, René-Marill. *Jean-Paul Sartre*. Paris: Éd. Universitaires, coll. “Classiques du XXe siècle”, 1953. p. 110. O grifo é do autor.

acredita que deve ter para com o senador, a necessidade de ser aceita socialmente, entre outros. O negro, da mesma forma, não é plenamente livre para decidir que agirá de maneira violenta contra os seus agressores: a inserção social dos personagens, portanto, lhes restringe as condições de escolha.

O primeiro passo para conquistar a liberdade é a aceitação, conforme Albères: “Si chaque individu d’une part semble libre à chaque instant de choisir entre une foule de solutions, d’un autre côté chaque homme nous semble déterminé par son hérité, par sa naissance, sa classe sociale, par la nation à laquelle il appartient.”<sup>103</sup> Para o estudioso, todos estes fatores constituem a “situação” que Sartre desejava expor, sendo somente dentro dela e em relação a ela que o sujeito é livre: “Il nous faut donc, avant d’être réellement libres, reconnaître notre ‘situation’: et *c’est alors par rapport à elle que nous aurons liberté de la transformer ou non, de l’accepter ou non [...]*”.<sup>104</sup> Como exemplos, ele menciona que, dizer que uma pessoa pobre é livre, não significa que ela pode realizar todos os caprichos de um rico, mas que, ao reconhecer sua pobreza, é livre para aceitá-la, ou lastimá-la, ou tentar enriquecer.

Lizzie e o negro aceitam a situação social que lhes é imposta e, frente a ela, optam por manter o *statu quo*, rejeitando o confronto direto com os seus opressores. Da parte dele, isso ocorre pelo respeito aos brancos (condicionado pelo medo da morte) e pela opção de fugir como tentativa única de libertação. O negro poderia atirar contra Fred, todavia, pacífico, não opta por isto, não acredita que seja capaz de matar um branco, não se vendo na condição de assassino de um branco, como tantos outros que, provavelmente em sua vida ele serviu com respeito e deferência, num meio onde se fazia crer que o branco tem mais valor do que o negro. A ele não é dado o direito nem mesmo de uma identidade, já que para os brancos todos os negros são iguais e não resta nenhum poder àquele que nem mesmo possui um nome, que é igual a todos os outros de sua cor, sem considerar nenhuma de suas peculiaridades. Da parte dela, pelo respeito a quem ela julga mais poderoso (e que, na verdade, realmente é), além do que, Lizzie parece vir fugida para o sul dos Estados Unidos e, para estabelecer-se naquele local, não poderia criar conflitos ali. Se ela pensa em tomar uma atitude contra os brancos em um determinado ponto da peça, logo desiste, como observa Alfredo Gomez-Muller:

“Or, la révolte de Lizzie sera passagère. Marginale, vulnérable, elle ne pourra pas résister au Pouvoir – comme un symbole de l’impuissance de l’universel abstrait – et, achetée par l’argent de

<sup>103</sup> ALBÉRES. *Jean-Paul Sartre*. Op. cit. p. 110.

<sup>104</sup> ALBÉRES. *Jean-Paul Sartre*. Op. cit. p. 111. O grifo é do autor.

Fred Clarke, finira totalement soumise à la loi particulariste qui domine dans la réalité historique.”<sup>105</sup>

Por finalizar exatamente na mesma condição subjugada do início da peça, Lizzie é um personagem que, segundo o *Dictionnaire Sartre*, não evolui: “Cette prostituée, qui est, par définition, entre deux mondes – le bas social et la bonne société –, peut être comparée à une figure du Destin qui trahit toujours parce que toujours trahie.”<sup>106</sup> Ela passa da indiferença para com o negro à compaixão, depois à solidariedade em relação aos brancos, voltando a um certo senso de justiça e acabando por retornar ao ponto de partida: a resignação.

No caso de *La Putain respectueuse*, o enredo ganha a força da denúncia exatamente por conta disso, por estampar a impossibilidade de modificação das coisas. Dentro da sociedade em que estão inseridos os dois personagens em estudo não lhes caberia outro papel naquele momento. Mesmo que estejam sendo coniventes com a violência e a opressão (e que sejam responsabilizados por isso), não há outra alternativa. Albères cita o próprio J.-P. Sartre, em relação a isso: “On ne fait pas ce qu'on veut et cependant on est responsable de ce qu'on est [...]”<sup>107</sup>

O negro tem consciência plena disso, mas não lhe restam alternativas, não lhe é dado o direito de escolha. Só resta a fuga ou a entrega, e ele, numa última e única tentativa, foge. Ela, que mesmo aparentemente pode escolher não assinar, também não teria chances contra o sistema vigente no local. A escolha mínima que ela poderia fazer seria matar Fred para tentar ajudar o negro, só que isso sua fraqueza não lhe permite.

Por fim, cumpre destacar que tanto Albères quanto Jeanson veem uma diferença bastante clara na situação que é estabelecida nesta peça, especificamente, em comparação a outras do mesmo autor, o que tornaria ainda mais claras as escolhas de Lizzie e do negro. Jeanson explica que, em *La Putain respectueuse*, o afrontamento de consciências não resulta de situações excepcionais vencidas de maneira mais ou menos heroicas pelas individualidades tomadas em seu limite, e sim, por estruturas coletivas nas quais os dois personagens em questão são produtos e vítimas, ou, ainda, “en un mot, l'action se situe pour la première fois dans la sphère du *social*.”<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> GOMEZ-MULLER, Alfredo. *Sartre, de la nausée à l'engagement*. Paris: Félin, coll. “Les marches du temps”, 2004. p. 190.

<sup>106</sup> NOUDELMANN, François; PHILIPPE, Gilles (dir.). *Dictionnaire Sartre*. Paris: Éditions Champion, 2004. p. 403.

<sup>107</sup> SARTRE. “Présentation des temps modernes”. In: *Situations II*. Paris: Gallimard, 1948. Citado por: ALBÈRES. *Jean-Paul Sartre*. Op. cit. p. 111.

<sup>108</sup> JEANSON. *Sartre*. Op. cit. p. 31. O grifo é do autor.

O estudioso destaca que, neste texto dramático, algumas consciências paralisam outras, porque detêm poder material e privilégios que lhes permitem oprimi-los até mesmo em sua existência cotidiana. Sendo assim, os brancos dominadores projetam em Lizzie e no negro o Mal (termo utilizado por Jeanson) que os assombra e os persegue: mesmo quando cabe aos brancos agir de forma má, isso, no entender deles, é consequência da falha dos oprimidos, que contaminam os demais. Visto por esse prisma, as atitudes do senador, de Fred, de Thomas e dos policiais nunca estariam erradas, já que os culpados sempre seriam os oprimidos, previamente convencidos de que são eles os causadores de maldades e problemas sociais. Lizzie é o *Diable* que porta a serpente e traz o pecado para Fred, o negro é o *Diable* porque sua cor encerra tal diagnóstico. Os brancos sulistas da peça, herdeiros de uma classe escravagista, consideram-se uma raça à parte, que pode escolher a quem é ou não aplicado o direito e a justiça. E, se existe uma justiça, ela existe para os seres humanos, para os brancos, conforme já levantando em outro momento de discussão da tese. Controlar o que é bom, o que é mau e o que é certo e errado é uma construção de poder que os brancos fazem para manter como reféns os que encontram-se abaixo deles na hierarquia social.

Albéres, no mesmo sentido, menciona que os personagens são levados a resolver problemas da vida não pela própria consciência e responsabilidade, mas pelo respeito, admiração e obediência frente a valores que não passam de convenções e mentiras. O autor explicita que existe uma moral coletiva e formal, mantida por aparências que encobrem a hipocrisia e os privilégios dos poderosos. Ou seja, Lizzie e o negro estão impregnados do sentimento de que a verdade e a justiça estariam sempre ao lado de pessoas respeitáveis e que Thomas, o filho da família tradicional estadunidense, cuja utilidade social é imprescindível aos país (conforme seu tio e o imaginário social que o elevam a tal status), é inocente, mesmo que tenha cometido algum erro. Lizzie é então respeitosa “non plus de la justice mais des gens en place.”<sup>109</sup>

A prostituta e o negro estão resignados frente a uma sociedade de valores hipócritas, incapazes, segundo Albéres, de criar seus próprios valores ou mesmo de viver de maneira sincera e autêntica dentro do sistema de valores previamente existente, refugiando-se em valores falsos e escondendo-se atrás destes:

“Dans l'éternelle querelle de ceux qui disent que le mal provient d'une société injuste et de ceux qui croient qu'il réside dans l'homme, M. Sartre, malgré les apparences, et malgré l'accent

---

<sup>109</sup> ALBÉRES. *Jean-Paul Sartre*. Op. cit. p. 90.

qu'il met sur une satire de la société, semble être du second parti: toute l'inauthenticité des valeurs sociales tient chez lui au fait que l'individu s'en remet à des conventions hypocrites par crainte de devoir lui-même et sous sa seule responsabilité assumer ses propres valeurs."<sup>110</sup>

No caso dela, refém de uma necessidade de aceitação em um lugar onde é recém-chegada, desejando ser acolhida e ter o mínimo de paz e conforto, que acaba sendo o que lhe oferece Fred. Com uma tomada rápida de consciência, mas que não modifica a personagem de fato. No caso dele, uma resignação não por falta de consciência, porque ele crê que os brancos não possam ser atingidos, mesmo sabendo de sua inocência. Ao negro, apenas a fuga é dada como opção para esquivar-se dos valores de uma sociedade que o condena pela cor de sua pele.

---

<sup>110</sup> ALBÉRES. *Jean-Paul Sartre*. Op. cit. p. 90.

**PARTE III:**  
***COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS, DE BERNARD-***  
**MARIE KOLTÈS**



## CAPÍTULO VIII

### PERCURSO DE BERNARD-MARIE KOLTÈS<sup>111</sup>

#### INFÂNCIA E JUVENTUDE

Bernard-Marie Koltès nasceu aos 9 de abril de 1948, em Metz, na região leste da França.<sup>112</sup> Morou em um bairro com forte densidade de população oriunda da África do Norte – do Magreb, sobretudo da Argélia (então colônia francesa). Dentro de uma família burguesa e católica, destaca-se a figura do pai, oficial militar que participou das guerras da Indochina e da Argélia.<sup>113</sup>

Este segundo combate influenciou a futura obra artística do autor. O fato vivenciado na infância serviu como temática para sua peça *Le Retour au désert* (1988). Sobre esta influência declarou:

“J’étais à Metz en 1960. Mon père était officier, c’est à cette époque-là qu’il est rentré d’Algérie. En plus, le collègue Saint-Clément<sup>114</sup> était au cœur du quartier arabe. J’ai vécu l’arrivée du général Massu<sup>115</sup>, 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. J’ai tenu à ne pas écrire une pièce sur la guerre d’Algérie, mais à montrer comment, à

---

<sup>111</sup> Esta subparte, intitulada “Percurso de Bernard-Marie Koltès”, retoma com alguns cortes e alterações os estudos sobre o dramaturgo apresentados na dissertação de mestrado em Letras: FERNANDES, Fernanda Vieira. *Um estudo de Roberto Zucco, peça teatral de Bernard-Marie Koltès*. Dissertação de Mestrado. Orientação Prof. Dr. Robert Ponge. Porto Alegre: UFRGS, 2009. p. 41-52. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/17655>>. Último acesso de 10 de março de 2014.

<sup>112</sup> As principais informações acerca da biografia de Bernard-Marie Koltès foram pesquisadas em: KOLTÈS, Bernard-Marie. *Une part de ma vie: entretiens 1983-1989*. Paris: Minuit, 2006 (ano da 1ª edição: 1999). UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Actes Sud, coll. “Apprendre”, n° 10, 1999. *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, n° 1, intitulado “Bernard-Marie Koltès”. Paris: La Comédie-Française, março de 2007. *Théâtre aujourd’hui*, n° 5, intitulado “Koltès, combats avec la scène”. Paris: Centre national de la documentation pédagogique, 1º trimestre 1996. Outra importante fonte de informações foi a entrevista com François Koltès, irmão do dramaturgo, ocorrida no dia 16 de dezembro de 2013, em Paris, durante a realização do doutorado-sanduíche, registrada em áudio e vídeo.

<sup>113</sup> Os combates da Indochina (1946-1954) – região ao sudeste da Ásia que hoje compreende os países Vietnã, Laos e Camboja – e da Argélia (1954-1962), ao norte da África, fazem parte do movimento de descolonização da Ásia e da África ocorrido na segunda metade do século XX, após a II Guerra Mundial (1939-1945). Estes dois combates, especificamente, foram travados contra a colonização francesa das regiões, resultando na independência dos países em questão. CORNEVIN, Marianne. *Histoire de l’Afrique contemporaine: de la Deuxième Guerre mondiale à nos jours*. 2ª ed. Paris: Payot, 1978. MAGNOLI, Demétrio. “Guerras da Indochina”. In: Idem (org.). *História das guerras*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2006. YAZBEK, Mustafá. *Argélia: a guerra e a independência*. São Paulo: Brasiliense, col. “Tudo é história”, n° 73, 1983.

<sup>114</sup> Escola onde Koltès estudou, conforme será descrito posteriormente.

<sup>115</sup> Jacques Massu (1908-2002) foi um general francês, chefe dos pára-quedistas franceses durante a guerra da Argélia, encarregado de restabelecer a ordem na região através de todos os meios. Apontado como um dos que instituiu a prática da tortura como norma operacional para sufocar a rebelião árabe. CORNEVIN. *Histoire de l’Afrique contemporaine*. Op. cit. p. 245.

douze ans, on peut éprouver des émotions à partir des événements qui se déroulent au dehors. 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 [...]. Entre douze et seize ans, les impressions sont décisives; je crois que c'est là que tout se décide. Tout.”<sup>116</sup>

A opção da mãe em manter-se distante das regiões de guerra colocou-a no controle do lar e fez do pai figura ausente na criação dos filhos. A falta que este lhe fez no cotidiano foi em parte compensada pela formação cultural que ele proporcionou: quando distante, enviava aos filhos muitos livros, que Koltès lia com avidez.

Aos dez anos de idade, ingressou como aluno-interno e, depois, semi-interno, na escola jesuíta Saint-Clément.

A paixão de Koltès por cinema iniciou em 1963, com os primeiros filmes apreciados por ele: *Ben Hur* (1959), *Os dez mandamentos* (1956) e *Spartacus* (1960). Na idade adulta freqüentaria quase diariamente sessões de cinema. Entre seus cineastas preferidos estariam: Clint Eastwood, Jean-Luc Godard, Stephen Frears, Francis Ford Coppola e Nanni Moretti.

Com dezessete anos partiu para viver junto do irmão mais velho, François, em Estrasburgo, na região da Alsácia, também no leste francês, a uma distância entre 150 e 200 quilômetros de Metz.

Em 1967, ingressou numa escola de jornalismo, porém raramente seguia as disciplinas. Sentia vontade de escrever, atividade que poucas vezes é lucrativa: apenas nos últimos anos de vida ganharia dinheiro com suas obras; nos demais, além de bolsas de estudo, contou com a sorte de ter bons amigos e, principalmente, um irmão como François, que sempre lhe garantiram o sustento.<sup>117</sup>

## A PRIMEIRA GRANDE VIAGEM

No texto “L’aller double de Koltès”, Matthieu Protin faz algumas considerações acerca das viagens realizadas por Bernard-Marie Koltès, afirmando:

“Les voyages de Koltès ne relèvent pas de la simple anecdote biographique. Ils ont rythmé son existence [...]. De même qu’il n’a jamais cessé d’écrire, il n’aura cessé de voyager [...]. Le

---

<sup>116</sup> KOLTÈS. “Entretien avec Michel Genson”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 115-116.

<sup>117</sup> UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 18.

voyageur et l'écrivain ne sont pas séparables. L'écriture se fait le plus souvent en voyage et à propos de ces voyages.”<sup>118</sup>

No caso do dramaturgo, segundo Protin, a escolha dos destinos das viagens – que serão apresentados na sequência – coincide com importantes fatos históricos mundiais da segunda metade do século XX, como a pós-colonização, guerrilhas, revoluções e comunismo. Entretanto, continua Protin, “le politique n'est jamais à l'origine de ces voyages [...]. L'Histoire le rattrape, surgit et s'impose finalement à lui [...]. Ses rencontres avec les grands événements sont le fruit d'une coïncidence, à une époque où les voyages politisés sont la règle.”<sup>119</sup>

A primeira das muitas viagens que faria pelo mundo teve início em 1968. Ubersfeld relata que, em meio à movimentação revolucionária que agitava a França no maio daquele ano, ele preferiu ausentar-se, deixando o país. Partiu para o Canadá, onde surgiu a oportunidade de trabalhar como monitor em uma colônia de férias. Todavia, seu interesse não estava lá, mas em Nova Iorque, nos Estados Unidos. A dimensão desta grande metrópole o fascinou, conforme carta enviada aos pais:

“[...] je suis enthousiasmé par N.Y., comme je ne peux pas le dire. C'est extraordinaire [...]. Je suis heureux de me balader dans les rues de New York. J'y suis comme un poisson dans l'eau [...]. New York n'est vraiment comme aucune autre ville du monde; c'est comme un grand sac où l'on a mis tout ce qui ne cadrerait pas ailleurs; rien ne surprend, mais rien n'est ordinaire [...]. C'est sale, c'est bruyant, mais c'est magnifique. J'y reviendrai, mais pas en touriste – bien que je le sois déjà le moins possible maintenant.”<sup>120</sup>

Na badalada cidade norte-americana, Koltès amadureceu, experimentou substâncias entorpecentes sem preocupar-se com limites e precauções e viveu diversas aventuras sexuais – que lhe causaram uma série de doenças venéreas.

## **A DESCOBERTA DO TEATRO: PRIMEIRAS PEÇAS**

Koltès retornou a Estrasburgo em 1970. Neste mesmo ano, teve seu primeiro contato efetivo e marcante com o teatro, ao assistir *Medéia* de Sêneca, espetáculo dirigido por Jorge Lavelli e protagonizado pela atriz Maria Casarès, com a qual se encantou, segundo Isabelle Stibbe: “C'est le choc. Après cette représentation, Koltès ne

---

<sup>118</sup> PROTIN, Matthieu. “L'aller double de Koltès”. *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, nº 1. Op. cit. p. 18

<sup>119</sup> PROTIN. Idem. *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, nº 1. Op. cit. p. 19.

<sup>120</sup> KOLTÈS. *Lettres*. Paris: Minuit, 2009. p. 82-83.

sera plus le même. De la commotion incandescente provoquée par le volcan Casarès jaillit aussitôt la lave de l'écriture théâtrale.”<sup>121</sup>

A partir daí passou a escrever para a cena e montou um grupo teatral, o théâtre du Quai. Sua primeira peça, *Les Amertumes* (baseada em *Infância*, do escritor russo Máximo Gorki<sup>122</sup>), em 1970, foi encenada por ele no teatro que levava o nome de sua companhia.

Hubert Gignoux, diretor do Teatro Nacional de Estrasburgo, assistiu à representação e o incentivou a continuar a escrever. Além disso, ofereceu a ele uma bolsa de estudos na escola que dirigia. Lá, estudou direção e montou suas próprias peças: *La Marche* (1971), adaptação do livro *Cântico dos Cânticos*, do Antigo Testamento bíblico, e *Procès Ivre* (1971), novamente inspirada em uma obra da literatura russa, *Crime e Castigo* (1866), de Dostoievski, ambas apresentadas no teatro do Pont-Saint-Martin e na igreja de Saint-Nicolas em Estrasburgo.

Em 1972, protagonizada por Maria Casarès, a peça *L'Héritage* foi transmitida na Radio-France Alsace, em uma realização de Jacques Taroni, e, depois, na Radio-France Culture, no programa *Le Nouveau Répertoire dramatique*, de Lucien Attoun, com realização de Evelyne Frémy. O texto *Des Voix sourdes* receberia a mesma produção radiofônica em 1974.<sup>123</sup>

No ano seguinte, 1973, escreveu e encenou em Estrasburgo *Récits morts*, peça sobre a música de Bach, compositor que admirava<sup>124</sup> (ela foi adaptada por ele para um filme em preto e branco e 16mm, inacabado por falta de recursos, *La Nuit perdue*). Depois, ainda em 1973, escreveu uma adaptação de *Hamlet*, de Shakespeare, *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*.

Sem ter tido sucesso, retorno financeiro e nem mesmo a publicação dos seus primeiros textos, Koltès desanimou e permaneceu alguns anos sem criar para o teatro.

Entre 1973 e 1974, movido por sua paixão pela literatura russa e pela admiração que lhe provocava a URSS e seu sistema político<sup>125</sup>, decidiu viajar de carro até a Rússia,

---

<sup>121</sup> STIBBE, Isabelle. “Roman ou théâtre? Expériences”. *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, nº 1. Op. cit. p. 14.

<sup>122</sup> *Infância* é o primeiro romance da trilogia autobiográfica de Gorki, escrita entre 1912-1913, seguido por *Ganhando meu pão* e *Minhas universidades*.

<sup>123</sup> As obras *L'Héritage* e *Des Voix sourdes* são consideradas peças radiofônicas.

<sup>124</sup> Koltès dedicou-se muitos anos ao estudo de piano e órgão.

<sup>125</sup> Sistema político tido como socialista implantado a partir da Revolução Russa de 1917, liderada por Lênin, Trotski e outros dirigentes do Partido Bolchevique, que tem as suas raízes ideológicas no *Manifesto comunista* (1848) de Karl Marx e Friedrich Engels. Segundo REIS FILHO, Daniel Aarão. *A aventura socialista no século XX*. São Paulo: Atual, col. “Discutindo a história”, 1999.

partindo de Paris. Chegou a se inscrever no Partido Comunista, seguindo os cursos da escola do partido e militando ativamente. A filiação teve fim em 1979, ano em que os exércitos soviéticos invadiram o Afeganistão para assegurar o governo pró-Moscou, evento que decepcionou o dramaturgo. No que diz respeito à política, a partir daquele momento, sua participação ficou limitada aos deveres de cidadão, o voto, por exemplo.

O retorno à França se deu em 1975, quando passou por uma série de complicações: drogas, desintoxicação, depressão e tentativa de suicídio. Isolado numa fazenda nas montanhas da Savóia, região francesa de Ródano-Alpes, escreveu seu único romance, *La Fuite à cheval très loin dans la ville* (1976, publicado em 1984).

### **ESCRITA PESSOAL: LA NUIT JUSTE AVANT LES FORÊTS**

Em 1977, após o longo silêncio na escrita de obras teatrais, a pedido do diretor Bruno Boëglin, criou *Sallinger*, peça inspirada nas novelas do norte-americano J.D.Salinger (1919-2010), autor de *O apanhador no campo de centeio* (1951). Ao ver o resultado cênico do texto, rejeitou o próprio trabalho, alegando não ser aquilo que queria para o seu teatro, fez desaparecerem os exemplares e proibiu a publicação. Apenas em 1995, após a sua morte, *Sallinger* seria relançada pela editora Minuit.

No mesmo ano de 1977, foi a Praga e escreveu o monólogo *La Nuit juste avant les forêts* para o festival Off de Avignon<sup>126</sup>, com atuação de Yves Ferry e direção do autor. Esta peça é considerada pela crítica um divisor de águas na obra de Bernard-Marie Koltès, inaugurando sua “écriture personnelle”<sup>127</sup>, pois pela primeira vez ele se expôs diretamente, sem ter como intermediário outro autor (considerando que a adaptação possui esta peculiaridade). Para ele, o sentimento frente à escrita da peça foi bastante diferente: “[...] quand je me suis mis à écrire, c’était complètement différent, c’était un autre travail. Les anciennes pièces, je ne les aime plus, je n’ai plus envie de les voir monter.”<sup>128</sup>

*La Nuit juste avant les forêts* é seu primeiro grande e verdadeiro texto, devido à temática, à construção (monólogo sem ponto, de uma frase só) e à linguagem (ora violenta, ora poética; repleta de metáforas e imagens). Nele, percebem-se os rumos que tomaria a sua dramaturgia. Foi também esta peça que deu pela primeira vez alguma

---

<sup>126</sup> Na cidade francesa de Avignon ocorre anualmente um festival de teatro – criado pelo ator e diretor francês Jean Vilar em 1947 – que leva o nome da cidade. Paralelamente a esta programação oficial, ocorre outro festival, denominado Off de Avignon.

<sup>127</sup> STIBBE. “Roman ou théâtre? Expériences”. *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, nº 1. Op. cit. p. 16.

<sup>128</sup> KOLTÈS. “Entretien avec Jean-Pierre Han”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 10.

notoriedade ao autor, quando da montagem em 1981, em Paris, no Petit Odéon (na época pertencente à Comédie-Française), com atuação de Richard Fontana e direção de Jean-Luc Boutté.

### **A CRIAÇÃO DE *COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS***

Em 1978, partiu para a Nigéria. Retornou à África em 1979, visitando Mali e a Costa do Marfim. O continente lhe rendeu inspiração para a criação de *Combat de nègre et de chiens*, como será verificado na gênese da peça.

Ainda em 1978, viajou pela América Latina, conhecendo o México, a Guatemala e a Nicarágua. Neste último país escreveu três novelas, duas delas publicadas em *Prologue* (1986) e a outra, desaparecida. Na Guatemala, em 1979, criou *Combat*.

Koltès enviou ao diretor francês Patrice Chéreau uma cópia desse texto e outra de *La Nuit juste avant les forêts* em 1979. A encenação de *Combat* ocorreria em 1983, marcando o início de uma parceria de sucesso: Koltès/Chéreau. No outono deste mesmo ano, Koltès começou a sofrer os sintomas da AIDS.

Em 1984, viajou para o Senegal e, depois, para o Egito para acompanhar as filmagens de *Adieu Bonaparte* (1985), dirigido por Youssef Chahine e protagonizado por Patrice Chéreau.

No ano seguinte, criou um roteiro cinematográfico para Chéreau e John Travolta, *Nickel Stuff* (publicado apenas em abril de 2009), inspirado no filme *Staying alive* (1983), de Sylvester Stallone. Além disso, escreveu seu único texto de crítica, “Le Dernier Dragon”, sobre o filme homônimo de Berry Gordy. Koltès sempre foi um apaixonado por todos os tipos de lutas, especialmente pelo kung fu.

Através de uma carta enviada ao irmão François, tem-se a notícia de que ele esteve no Brasil entre 1984 e 1985, mais especificamente em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador. Sobre a experiência, relatou no mesmo documento:

“Rio, c’est évidemment pas mal, dans le genre paradis balnéaire pour milliardaire (n’importe quel occidental est milliardaire, ici). São Paulo, c’est beaucoup mieux: une New York latine, bruyante, bordélique, arnaqueuse; pour moi qui suis un rat plutôt qu’un lézard, je suis beaucoup plus ému en jouant aux machines électroniques dans une sorte de couloir sordide des bas-fonds de São Paulo qu’en flânant le long des kilomètres de plages dorées de Rio. Mais alors, Bahia! (je me suis toujours mieux senti à l’aise du côté de l’Équateur que de celui des Tropiques, de même que j’aime Lagos et déteste Dakar.) Ici, c’est Salvador l’Africaine (il y a moins de Blancs qu’à Dakar

ou Abidjan), Salvador de tous les saints [...]. Heureusement, il y a la capoeira, qui est ma grande découverte de ce voyage [...].”<sup>129</sup>

### ***QUAI OUEST, TABATABA E DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON***

Repetindo a parceria, estreou *Quai Ouest* em 1986, no théâtre des Amandiers de Nanterre, com direção de Chéreau e tendo Maria Casarès à frente do elenco. Também neste ano, ocorreu a estreia de *Tabataba*, no festival de Avignon, com atuação de Isaach de Bankolé, em uma encenação de Hammou Graia, e a leitura radiofônica da mesma pela Radio-France Culture.

*Dans la solitude des champs de coton* estreou em 1987, em Nanterre, com atuação de Laurent Malet e Isaach de Bankolé, direção de Chéreau.

### **OS ÚLTIMOS ANOS DE VIDA: *LE RETOUR AU DÉSERT* E *ROBERTO ZUCCO***

Em 1988, já no período de aceleração da corrida contra a AIDS, traduziu *Conto de inverno*, de Shakespeare, para a montagem dirigida por Luc Bondy em Nanterre. Sobre a experiência afirmou: “[...] je ne ferais pas de la traduction toute ma vie, évidemment, mais, de temps en temps, ce travail serait source de grand plaisir, une expérience de plus [...]. Traduire Shakespeare permet de voir comment cet auteur construisait ses pièces et de quelle liberté il usait [...]”.<sup>130</sup>

Ainda em 1988, ocorreu a estreia de *Le Retour au désert*, protagonizada por Piccoli e dirigida por Chéreau, e o primeiro contato, bem como o conseqüente fascínio, com a figura do assassino italiano Roberto Succo. *Roberto Zucco* seria finalizada no outono de 1988.

Meses antes do falecimento, e consciente dessa proximidade, fez suas duas últimas viagens: à América Latina (onde desejava rever as paisagens da Guatemala), com o ator Isaach de Bankolé; e a Lisboa, com a cineasta Claire Denis, para começarem a escrever um roteiro cinematográfico sobre o tráfico de marfim entre a África e a Europa, de título provisório *La Traite blanche*. Porém, esta última foi interrompida pela necessidade de uma internação hospitalar em Paris, em 5 de abril de 1989.

Dez dias depois, aos 41 anos, Bernard-Marie Koltès faleceu vítima de AIDS, no hospital Laennec, sendo enterrado no cemitério de Montmartre. Deixou inacabada uma peça sobre a estilista francesa Coco Chanel e sua empregada Consuelo.

---

<sup>129</sup> KOLTÈS. *Lettres*. Op. cit. p. 500-501.

<sup>130</sup> KOLTÈS. “Entretien avec Véronique Hotte”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 133.

A morte precoce o impediu de ver no palco a sua última obra finalizada: *Roberto Zucco* estrearia em 12 de abril de 1990 na Schaubühne am Lehniner Platz em Berlim, com direção de Peter Stein. O dramaturgo havia expressado seu desejo de que o encenador alemão montasse o texto, pois a encenação deste para *As três irmãs* (1901), de Tchekov, apresentada no théâtre des Amandiers de Nanterre (1988) muito lhe agradara: “*Les Trois sœurs* est un des trois plus beaux spectacles que j’aie jamais vus de ma vie au théâtre.”<sup>131</sup> Segundo Sarah Hirschmuller, Stein recebeu a peça três meses após a morte de Koltès com a seguinte dedicatória: “Cher Peter, je t’envoie cette pièce. Elle est pour toi. Bernard-Marie.”<sup>132</sup>

A primeira montagem francesa da peça foi a do diretor Bruno Boëglin, em 1991, no théâtre National populaire de Villeurbanne, e depois no théâtre de la Ville.

## O SUCESSO APÓS A SUA MORTE

Após a morte sua fama aumentaria. Traduzido para diversos idiomas, atualmente é encenado por companhias teatrais no mundo todo e estudado nas academias de artes cênicas.

Apesar de suas diferenças para com a arte teatral, foi nela que encontrou reconhecimento e conseguiu expressar-se: “J’ai toujours un peu détesté le théâtre, parce que le théâtre, c’est le contraire de la vie; mais j’y reviens toujours et je l’aime parce que c’est le seul endroit où l’on dit que ce n’est pas la vie.”<sup>133</sup>

A vida de Koltès foi agitada e intensa. Escrever e viajar foram os dois verbos-chave de sua trajetória: “Une part de ma vie, c’est le voyage, l’autre, l’écriture.”<sup>134</sup> Suas peças refletem o universo de um autor preocupado com as minorias, os marginais, os estrangeiros, a política, a solidão e a violência gratuita. Temáticas que ele descobriu na errância, e, colocando em cena lugares por onde passou, fez desabrocharem metáforas do mundo que o cercava.

Atualmente, os direitos autorais do dramaturgo são gerenciados por seu irmão, François Koltès, e a renda proveniente destes custeia a associação denominada “Action directe Sahel: association pour la recherche et la diffusion de l’eau en Afrique”,

---

<sup>131</sup> KOLTÈS. “Entretien avec Matthias Matussek et Nikolaus Von Festenberg”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 112.

<sup>132</sup> HIRSCHMULLER, Sarah. “Le jeu du désir”. In: BIDENT, Christophe; SALADO, Régis; TRIAU, Christophe (dir.). *Voix de Koltès*. Paris: Atlantica, Carnets Séguier, 2004. p. 14.

<sup>133</sup> KOLTÈS. “Un hangar, à l’ouest (notes)”. In: Idem. *Roberto Zucco suivi de Tabataba*. Paris: Minuit, 1990. p. 134.

<sup>134</sup> KOLTÈS. “Entretien avec Michael Merschmeier”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 34.



existente há cerca de vinte anos e que tem como objetivo perfurar poços para coleta de água potável na África, em comunidades onde o acesso à água é inexistente.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Conforme entrevista realizada com François Koltès, mencionada no início deste capítulo. Para maiores informações sobre a associação, ver: <<http://www.actiondirectesahel.fr/>>. Último acesso em 8 de março de 2014.

## CAPÍTULO IX

### GÊNESE DE *COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS*

#### A DESCOBERTA DO CONTINENTE AFRICANO

Conforme já mencionado no capítulo anterior, o dramaturgo viajou para a África pela primeira vez em 1978, com destino à Nigéria, retornando algumas vezes depois a outros países do continente africano. Anne Ubersfeld, citando o próprio Koltès, ressalta a visita ao local como essencial, como um fato importante para a toda a sua criação artística, passando a ser um lugar central, visível ou oculto de sua escrita teatral:

“J’avais besoin d’aller en Afrique pour écrire tout [...]. Pour moi l’Afrique, c’est une découverte essentielle! Essentielle pour tout. Parce que c’est un continent perdu. Absolument condamné [...]. C’est comme un bateau qui chavire et qui est très rempli de gens et qui est perdu! Il n’y a aucun espoir [...]. Pour moi l’Afrique c’est un truc décisif pour tout, pour tout, pour tout. Je n’écrirais pas s’il n’y avait pas ça.”<sup>136</sup>

Em carta enviada da África a Hubert Gignoux, diretor do Teatro Nacional de Estrasburgo, publicada na revista *Europe*, o autor relatou a sua experiência de visita ao canteiro de obras nigeriano Dumez, no qual permaneceu durante um mês com alguns amigos, e muitas são as semelhanças com o que se vê na peça (elementos do cenário imaginado por ele, os hábitos dos personagens, os diálogos, entre outros). Na convivência com os brancos que trabalhavam no local, descreveu o racismo em discursos preconceituosos que ele classificava como do nível de pessoas incapacitadas mentalmente, sem qualquer conhecimento em política, com certezas sumárias e convicções violentas, definitivas e infantis. Ao mesmo tempo, se perguntava os motivos de não existir uma revolta por parte daquele proletariado negro, como se tudo estivesse pronto para explodir em conflitos, mas isso não fosse possível. Koltès questionava-se:

“Quand et comment se réveillera le prolétariat africain? Où sont et que font les étudiants, l’intelligentsia, les privilégiés non-corrompus? Quand et où naîtra-t-il un Lénine pour désigner l’ennemi, et donner confiance en sa force à la masse exploitée et habituée à l’exploitation depuis le commerce des esclaves?”<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> KOLTÈS, Bernard-Marie. Citado por UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Actes Sud, coll. “Apprendre”, n° 10, 1999. p. 34-35.

<sup>137</sup> KOLTÈS. “Lettre d’Afrique”. *Europe: revue littéraire mensuelle*, n° 823-824, intitulado “Bernard-Marie Koltès”. Paris: Europe et les auteurs, novembro-dezembro de 1997. p. 18.

Por outro lado, também colocou a questão da aproximação dele com os brancos como uma espécie de refúgio, mencionando uma “cumplicidade branca” e confessando que acabava aderindo a ela. Em entrevista a Njali Simon, para a *Bwana Magazine* de março de 1983, o dramaturgo descreveu seu sentimento acerca do desembarque na África e do choque cultural que sentiu, relatando a fuga para o lado dos brancos na busca por segurança:

“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 matraque, 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 leurs regards que j’ai pris peur, et j’ai couru du côté des Blancs.”<sup>138</sup>

O sentimento de revolta frente ao que viu e ouviu no canteiro de obras durante sua visita em 1978 permeia toda a carta de Koltès, observando atentamente os brancos que o cercavam, até mais do que os negros, já que o espaço de convívio dele estava mais limitado aos locais de predomínio branco. Os cinco primeiros dias ali ele classificou como terríveis, chocado pela violência, desordem, barulho e costumes.

### **A ESCRITA DE *COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS***

Bernard-Marie Koltès escreveu a peça em uma pequena cidade da Guatemala, onde permaneceu por dois meses em 1979. Neste um ano decorrido entre a visita à África e a escrita, segundo ele, foi construindo os personagens.<sup>139</sup> Anne Ubersfeld destaca esta espera para criar a obra, afirmando que isso era um traço koltesiano: “[...] il leur faut une maturation qui se traduit souvent par une écriture profuse, se disciplinant avec le temps.”<sup>140</sup> A autora sublinha que ele optou por uma cidade não-europeia, onde nem mesmo o espanhol era falado, para deixar florescer sua poesia africana, desprendendo-se do horror e da revolta das primeiras impressões.

O dramaturgo fez considerações a respeito da influência do local que escolheu para criar o texto dramático, visto que sua passagem pela América Latina coincidiu com

---

<sup>138</sup> KOLTÈS. Citado por UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 33-34.

<sup>139</sup> KOLTÈS. “Entretien avec Jean-Pierre Han”. In: Idem. *Une part de ma vie: entretiens 1983-1989*. Paris: Minuit, 2006 (ano da 1ª edição: 1999). p. 12.

<sup>140</sup> UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 38.

um período de revolução política (guerra civil na Guatemala e chegada dos sandinistas a Manágua, na Nicarágua – local que ele também visitou e no qual passou alguns dias), no que diz respeito à temática de *Combat*:

“J’ai été troublé d’écrire la pièce en Amérique latine, à un moment très fort de bouillonnement politique. Auparavant, si de Paris je pensais à l’Afrique, je croyais avoir des idées claires sur la lutte des classes, je me disais qu’il suffisait de se ramener avec sa bonne volonté pour en parler. 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, devant une telle complication des choses, qu’il n’est plus possible d’écrire la pièce sous un angle politique. Tout devient plus irrationnel. En découvrant la violence politique de l’intérieur, je ne pouvais plus parler en termes politiques, mais en termes affectifs, et en même temps cet état de fait me révoltait.”<sup>141</sup>

Estar em espaço estrangeiro era importante para o dramaturgo tanto para sua inspiração, quanto para a criação propriamente dita. Ele mesmo declarava que evitava escrever em Paris e que as ideias surgiam sempre nos momentos de viagem: não que fosse aos lugares para pesquisar temas e comportamentos para depois escrever, simplesmente precisava estar fora de seu território. A cidade da Guatemala, onde nem o espanhol era falado, fez com que até mesmo seu pensamento se modificasse e que os fatos não dependentes da linguagem ganhassem outra dimensão.<sup>142</sup>

Koltès revelou que o que o levou a escrever o texto foram os sons que os guardas nas torres de controle faziam com a garganta à noite, chamando uns aos outros para evitar que dormissem (o que aparece na peça, conforme será verificado posteriormente). No interior do canteiro, nas habitações dominadas pelos brancos, o autor descreveu que ocorriam conflitos como quaisquer outros que poderiam existir nos bairros franceses, pequenas intrigas entre os habitantes. Todo este cenário foi usado como ponto de partida de sua inspiração. Falar sobre um local onde os brancos são estrangeiros, estão isolados e cercados por guardas enigmáticos, este seria o mote do enredo.<sup>143</sup>

Übersfeld salienta um outro episódio como importante na inspiração de Koltès, presente na carta enviada a Hubert Gignoux: durante sua estadia, um operário negro morreu esmagado por uma das máquinas do canteiro e o fato foi tratado com

---

<sup>141</sup> KOLTÈS. “Entretien avec Hervé Guibert: comment porter sa condamnation”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 19-20.

<sup>142</sup> KOLTÈS. “Entretien avec Michael Merschmier”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 34.

<sup>143</sup> KOLTÈS. “Entretien avec Jean-Pierre Han”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 11-12.

banalidade, quase como cotidiano e risível, nas palavras do escritor. O estudo de *Combat* mostrará que o conflito tem início justamente com a morte de um operário negro.<sup>144</sup>

O espaço construído por ele para ambientação do texto, é bastante parecido com aquele em que estive e que menciona tanto na contracapa da edição de referência, quanto em uma das suas entrevistas: “Imaginez, en pleine brousse, une petite cité de cinq, six maisons, entourée de barbelés, avec des miradors; et, à l’intérieur, une dizaine de Blancs qui vivent, plus ou moins terrorisés par l’extérieur, avec des gardiens noirs, armés, tout autour.”<sup>145</sup>

Apesar de *Combat de nègre et de chiens* se passar na África num período de dominação das empresas estrangeiras e do neocolonialismo, evidenciando a luta entre brancos e negros e o racismo, Koltès parecia não querer levantar a bandeira destes temas, negando seu interesse por eles e afirmando que seu desejo era apenas criar uma história a partir de um lugar no mundo.<sup>146</sup>

Conforme verificação dos originais conservados pelo irmão do autor, François Koltès, durante a realização do doutorado-sanduiche em Paris, em sua primeira versão, o texto dramático, intitulava-se *Pour Nwofia*, e os personagens chamavam-se Horn, Leonne, Cheetah e Jonathan (estes dois últimos alterados para Cal e Alboury, respectivamente, na versão definitiva). As duas versões apresentam diferenças no conteúdo e estrutura da peça, porém, a primeira não está completa, não sendo possível verificar o enredo na íntegra e o desfecho.

A obra teve sua primeira leitura pública dirigida por Gabriel Monnet no Centre culturel de la Communauté française de Belgique em Paris e difusão pela Radio-France culture no dia 31 de janeiro de 1980. Foi publicada por Lucien Attoun na coleção “Tapuscrits” e, depois, reeditada, na coleção “Théâtre ouvert”, da editora Stock, também sob a coordenação de Attoun.

### **A ESTREIA DA PEÇA: O INÍCIO DA PARCERIA COM PATRICE CHÉREAU**

A estreia teatral do texto se concretizou sob a direção de Patrice Chéreau, a quem Koltès enviou uma cópia em 1979, juntamente com *La Nuit juste avant les forêts*. A admiração do dramaturgo pelo encenador e o desejo de ter suas peças montadas por

---

<sup>144</sup> UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 37.

<sup>145</sup> KOLTÈS. “Entretien avec Jean-Pierre Han”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 11.

<sup>146</sup> O debate sobre este assunto será abordado posteriormente, nas questões de interpretação da peça.

ele já existia há muitos anos (segundo Anne Ubersfeld, “dès qu’il commence à écrire pour la scène”<sup>147</sup>). Koltès assistira mais de uma vez no ano de 1973 à montagem dele para o texto *A disputa* (1744), de Marivaux.

Chéreau não deu muita atenção à peça e demorou algum tempo para decidir montá-la e, para isso, foi decisiva a intervenção de Hubert Gignoux, que defendeu o texto, salientando suas qualidades dramáticas, incentivando-o a uma leitura atenta e à reflexão sobre a possibilidade de encenação. O diretor se convenceu: “[...] je me suis poussé à mettre en scène cet auteur pour la simple raison que j’étais sûr que c’était un véritable écrivain. Et j’ai vite compris que j’allais continuer à travailler avec lui.”<sup>148</sup>

*Combat de nègre et de chiens* foi levado ao palco do théâtre des Amandiers em Nanterre no ano de 1983, com Michel Piccoli, Philippe Léotard, Myrian Boyer e Sidiki Bakaba no elenco. O sucesso da peça criou uma parceria que duraria muitos anos entre Chéreau e Koltès. O diretor francês já era bastante conhecido. A fama atingiu também o escritor e ambos obtiveram espaço na imprensa em geral, concedendo várias entrevistas, com destaque para as veiculadas na Radio-France International e no programa televisivo *Le Théâtre et les hommes*.

Assim como outras obras teatrais koltesianas, a peça em estudo ganhou traduções no mundo todo e diversas montagens assinadas por encenadores como Jacques Nichet (2001), Frédéric Dussenne (2003) e Michael Thalheimer (2010). No Brasil, mais especificamente em Salvador, em 2009, ano da França no país, realizou-se a montagem de *Combat* com atores locais sob a direção de Philip Boulay, que já havia encenado outras peças koltesianas, como *Tabataba* (2003), *Roberto Zucco* e *Dans la solitude des champs de coton* (2004), e *La Nuit juste avant les forêts* (2006). Em Porto Alegre, o diretor Felipe Vieira de Galisteo, juntamente com o grupo Virtù, encenou o texto em 2007.<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 42.

<sup>148</sup> CHÉREAU, Patrice. “Patrice Chéreau: retour à Koltès”. *Théâtre aujourd’hui*, nº 5, intitulado “Koltès, combats avec la scène”. Paris: Centre national de la documentation pédagogique, 1º trimestre 1996. p. 43.

<sup>149</sup> Em língua portuguesa, é possível encontrar a obra em: KOLTÈS. *Combate de negro e de cães, O retorno ao deserto e Tabataba*. Edição bilíngue português-francês. Tradução para língua portuguesa de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Aliança Francesa/Instituto Totem/Imprensa oficial do Estado de São Paulo, col. “Palco sur scène”, 2010.

# CAPÍTULO X

## ANÁLISE DRAMATOLÓGICA DE *COMBAT DE NÈGRE* *ET DE CHIENS*

### 1. INTRIGA E ORGANIZAÇÃO DA AÇÃO

A peça teatral *Combat de nègre et de chiens* apresenta quatro personagens centrais em um canteiro de obras de uma empresa estrangeira, mais especificamente francesa, localizado num país do oeste da África. São eles: Horn (homem branco, francês, mestre de obras designado pela empresa como o chefe do canteiro), Cal (também branco e francês, engenheiro), Alboury (o negro nativo) e Léone (mulher francesa, branca e recém chegada de Paris). Ou seja, três homens e uma mulher, três brancos e um negro.

A ação principal mostra a seguinte história: Nouofia, um negro que trabalhava nas obras, foi assassinado por Cal, que desapareceu com o corpo – tais informações são apenas reveladas posteriormente ao espectador/leitor, portanto, tendo ocorrido anteriormente à ação da peça. O fio da intriga inicialmente não demonstra quais os acontecimentos reais, como os fatos verdadeiramente se sucederam, não explicitando as condições da morte do operário – que ocorrera num ataque de ira de Cal, ao ver Nouofia cuspir no chão perto de seus sapatos, somado ao ódio que o engenheiro demonstra sentir pelos africanos, conforme será verificado na análise dos personagens. Estas informações só são apresentadas com o desenrolar da ação.

O enredo se desenvolve a partir desses fatos anteriores. Segundo François Pujardieu,

“La situation est d’emblée nouée, comme l’indique clairement son point de départ qui est la conséquence immédiate d’un fait divers déjà accompli. *Combat de nègre...* ne sera, en somme, que le drame de sa résolution. La présence d’Alboury va créer un climat de turbulence et de complication qui, d’ores et déjà, est la conséquence d’une situation donnée.”<sup>150</sup>

---

<sup>150</sup> POUJARDIEU, François. “La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès”. *Théâtre/Public*, nº 168, intitulado “Compagnies théâtrales, l’art et la gestion / Koltès, Novarina, Beckett, Shakespeare”. Paris: Théâtre de Gennevilliers, maio-junho de 2003. p. 37.

A linha de ação dramática inicia quando Alboury, alegando ser irmão do morto, vai até o local das obras e exige de Horn que o cadáver lhe seja entregue para os rituais de morte da tribo.<sup>151</sup> O chefe do canteiro tenta convencê-lo a desistir da solicitação, oferecendo-lhe dinheiro e uísque. Cal decide matar Alboury. Horn, num primeiro momento, busca acalmar o colega da empresa, procurando meios pacíficos de conciliação. Além desses três homens em conflito, há uma mulher, Léone, recém chegada na África, trazida por Horn para lhe fazer companhia, que acaba por identificar-se e envolver-se com o negro. Ao descobrir a atração da mulher por Alboury, o chefe apóia o assassinato dele. Quem acaba por ser morto é Cal, alvejado pelos fuzis dos guardas que vigiam o canteiro. Léone retorna a Paris. Horn permanece sozinho e Alboury desaparece.

Durante toda a peça, escutam-se os chamados da guarda, vigilantes que permanecem em torres que cercam o local e, conforme mencionado na gênese, Koltès durante sua visita à Nigéria realmente escutou os tais sons e a partir deles é que decidiu escrever o texto. Os sons são descritos na rubrica inicial como: “[...] bruits de langue, de gorge, choc de fer sur du fer, de fer sur du bois, petit cris, hoquets, chants brefs, sifflets, qui courent sur les barbelés comme une rigolade ou un message codé, barrière aux bruits de la brousse, autour de la cité” (p. 7).<sup>152</sup> Horn, na cena II, afirma que os guardas fazem estes barulhos durante toda a noite e madrugada para se manterem acordados (p. 16), que é exatamente o que Koltès disse em entrevista a Jean-Pierre Han.<sup>153</sup>

Na publicação de referência, o número total de páginas é de cento e uma e o tempo de encenação, tomando como exemplo a montagem feita em Porto Alegre, com direção de Felipe Vieira de Galisteo, produção do Grupo Virtù (2007), que valeu-se da obra em sua íntegra (somada a alguns rascunhos escritos por Bernard-Marie Koltès para a elaboração do texto), é de, em média, cento e sessenta e cinco minutos (2h45min).

A peça divide-se em vinte cenas numeradas com algarismos romanos, sendo que a última delas recebe um título: “Dernières visions d’un lointain enclos”. As cenas possuem uma estrutura similar entre si, marcadas pelas falas, com construções longas,

---

<sup>151</sup> Cabe observar que, apesar de denominar-se irmão de Nouofia, Alboury não é necessariamente seu irmão por laços sanguíneos já que os negros, segundo Horn, chamam-se entre si desta maneira: “[...] vous vous appelez tous ‘frère’ ici” (p. 11).

<sup>152</sup> A edição de referência é: KOLTÈS, Bernard-Marie. *Combat de nègre et de chiens suivi des Carnets*. Paris: Minuit, 1992 (ano da 1ª edição: 1989). Salvo indicação contrária, as citações da peça são todas extraídas desta edição, sendo a referência da página indicada diretamente no texto, entre parênteses, nesta parte III da tese.

<sup>153</sup> KOLTÈS, Bernard-Marie. “Entretien avec Jean-Pierre Han”. In: Idem. *Une part de ma vie: entretiens 1983-1989*. Paris: Minuit, 2006 (ano da 1ª edição: 1999). p. 11.



exceto pela XX que quase não possui texto, apenas ações indicadas na didascália. Das vinte cenas, dezessete acontecem entre dois dos personagens, sendo treze compostas por diálogos entre eles e quatro por solilóquios, já que um deles fala e o outro permanece calado. Apenas três cenas possuem mais do que dois dos quatro personagens centrais: a XIV e XV com três, e a XX com os quatro. Sendo as duas primeiras diálogos entre eles, e a última com apenas uma frase curta de Léone. Esta característica de ter dois personagens dialogando é bastante marcante na peça, e a saída de um personagem e entrada de outro define as passagens e transições em várias das cenas.

As cenas de número III, IV, VII, X e XIII são as mais longas, com extensão entre oito e dez páginas; a I, V, VIII, XI, XII e XVII possuem duração intermediária, entre quatro e sete páginas; e as mais curtas, entre uma e três páginas, são as de número II, VI, IX, XIV, XV, XVI, XVIII, XIX e XX. Observa-se que, do total de vinte cenas, nove estão entre as mais curtas, praticamente a metade delas, e concentrando-se estas mais ao final da peça (a seqüência da XIV a XX, exceto pela XVII, é composta por cenas bastante breves, o que imprime um ritmo mais veloz ao final do enredo).

A cena I é precedida de uma longa didascália que fornece a relação dos personagens que estarão envolvidos na trama, os detalhes sobre os espaços nos quais se passam as cenas, as informações sobre os sons emitidos pelos guardas e três breves explicações sobre os nomes de Nouofia, Alboury e Toubab (o cachorro de Cal). Além disso, existem três parágrafos que funcionam como epígrafe da peça, de caráter poético.

Segue breve descrição das cenas, com um resumo das informações centrais de cada uma:

Cena I: Horn conversa com Alboury, que esconde-se atrás das árvores. O negro exige que lhe seja entregue o corpo de seu irmão, Nouofia. O chefe do canteiro de obras pede que ele venha até à varanda, promete que o corpo será entregue no dia seguinte e lhe conta sobre a chegada recente de Léone. Alboury mantém-se oculto.

Cena II: em frente à porta aberta do bangalô, Horn conversa com Léone, pedindo-lhe que venha para fora. A mulher diz que está se arrumando e fala de sua preparação para a viagem à África. Horn sai e Léone aparece.

Cena III: Cal e Horn jogam na varanda, o *jeu de gamelles*. O primeiro fala sobre o desaparecimento de seu cão, Toubab. Horn comenta sobre a presença de Alboury, afirmando que não irá proteger Cal; este defende-se, dizendo que a morte do negro fora um acidente em uma tempestade. Depois, conversam sobre a presença de uma mulher no local. Cal questiona o fechamento do canteiro de obras e volta a falar sobre a

presença de Alboury e a morte de Nouofia, dando nova versão ao caso: o negro morrera atropelado. Horn culpa o colega pelo assassinato, dizendo que todos o viram atirar e levar o corpo embora. Cal conta como se desfez do morto, jogando-o nos esgotos, único local no qual jamais retornaria para buscá-lo.

Cena IV: Horn volta a falar com Alboury, tentando mais uma vez convencê-lo a sair do esconderijo e desistir do resgate do corpo, oferecendo-lhe dinheiro. O negro explica os motivos pelos quais deseja o cadáver. Os personagens conversam sobre questões políticas e sobre a exploração na África. Horn apresenta sua ideia de unificação dos povos em território francês.

Cena V: na varanda, ao perceber a chegada de Léone, Cal chama por Horn, que não responde. Cal conversa em tom agressivo com a mulher, falando sobre a sujeira da África e as condições para enfrentar a hostilidade do local, além de elogiar a empresa em que trabalha. Cal também questiona os motivos pelos quais Léone aceitou unir-se a Horn e comenta acerca de um acidente que feriu o chefe. Em tom irônico, deixa transparecer que tal fato teria o deixado com alguma incapacidade relacionada aos órgãos sexuais. Léone durante a cena busca algo para beber, alegando sede.

Cena VI: o vento levanta uma poeira vermelha. A mulher percebe Alboury no jardim e, conforme a didascália, escuta chamarem seu nome e sente a dor de uma marca tribal gravada em suas bochechas. O vento de areia, denominado *harmattan* na rubrica, a leva para junto da árvore em que se esconde o negro. Léone aproxima-se de Alboury e conversa com ele em francês e alemão, afirmando sentir uma ligação passada com a África. Ela diz também que pretende aprender o idioma do negro. Fica claro aqui a atração repentina dela por ele. Alboury não responde e desaparece atrás das árvores.

Cena VII: Cal aproxima-se violentamente de Léone. O engenheiro julga a aproximação dela com Horn como mero interesse. Ele volta a criticar a África e a incapacidade de Horn. Embate entre os personagens. Léone consegue fugir.

Cena VIII: Cal e Horn jogam novamente na varanda. O primeiro começa a reclamar do jogo. Horn preocupa-se com o desaparecimento de Léone, Cal afirma não saber nada sobre isso e lamenta a própria covardia e condição de subalterno, exaltando a postura respeitada do chefe. Ao final, demonstra-se nervoso com a presença constante de Alboury no jardim.

Cena IX: Alboury e Léone aproximam-se, conversando em idiomas estrangeiros.

Cena X: jogo entre Cal e Horn. Os homens comentam sobre as mulheres e sobre seu trabalho na construção de obras. Cal admite estar preocupado com a aproximação de

Horn e Alboury, temendo que o chefe não o proteja. Horn promete que a situação será resolvida, critica a postura daqueles que agem com violência contra os negros no continente africano, defende o uso da negociação com os nativos, e, por fim, pede que o colega procure o corpo de Nouofia.

Cena XI: no canteiro de obras, ao pé da ponte inacabada, diálogo entre Alboury e Léone. O negro demonstra seu medo por cachorros. Léone declara que deseja ficar com Alboury, sentindo-se como uma negra. Ao ser questionada sobre o casamento com Horn, fala que o homem é velhote e que está com ela apenas porque tem dinheiro e deseja uma companhia. Perante a aproximação de uma caminhonete conduzida por Cal, Léone e Alboury fogem.

Cena XII: Cal está coberto de resíduos do esgoto. Horn pede que ele vá se lavar. O engenheiro reage com choro e é consolado pelo chefe. Cal lamenta a fuga do cão e pede que Horn o deixe assassinar Alboury, atitude criticada pelo velho homem, que mantém sua preferência pela negociação com o povo local e acredita que oferecendo uísque ao estranho poderá convencê-lo a desistir. Ao ouvir latidos de cachorro, Cal parte na caminhonete.

Cena XIII: Horn busca aproximar-se de Alboury, em atitude conciliadora, tentando embebedá-lo. O negro critica a postura dos brancos na África e pede uma arma para defender-se. O chefe do canteiro solicita a Alboury que não comente a morte de Nouofia com Léone e tenta suborná-lo a desistir do resgate do corpo, minimizando o acidente.

Cena XIV: Léone aparece e implora a Horn que entregue o cadáver a Alboury. O chefe afirma que o corpo não é mais encontrável. Alboury volta a pedir uma arma e promete vingar-se do assassino do irmão. Horn pede que o negro desapareça e chama Léone para junto de si.

Cena XV: a mulher tenta convencer o negro a aceitar o suborno de Horn e declara sua paixão a Alboury, informando que partirá com ele. Alboury lhe cospe no rosto. Ela busca ajuda de Horn que, furioso, ameaça ambos: ele decide que mandará Léone de volta a Paris e escorraça o negro. Começa a chover.

Cena XVI: diante do choro de Léone, Horn pede a ela que não tenha uma crise e suplica que não o abandone. Léone quebra a garrafa de uísque com uma pedra e grava no rosto uma marca tribal semelhante a que havia no rosto de Alboury. Horn se desespera.

Cena XVII: Cal e Horn planejam assassinar Alboury, desfigurar o seu rosto e entregar o corpo à família de Nouofia como se fosse o do operário. Horn afirma que irá embora do continente africano. Cal reclama que há muita luz para cometer o crime e que os guardas poderão ver.

Cena XVIII: Horn despede-se de Léone, passa-lhe as instruções para partir e sai. A mulher surge com o rosto sangrando. Cal aparece e ela esconde a face. O gerador deixa de funcionar por alguns segundos, causando escuridão.

Cena XIX: a luz volta. Cal explica que Horn já deve estar controlando a pane. Ele lamenta a passagem dela pela África e, de maneira maldosa, fala dos motivos que a trouxeram ao local. Mais uma vez critica sua condição de engenheiro de um canteiro de obras no continente africano. A luz novamente se apaga, provavelmente numa pane causada por Horn para possibilitar que o colega assassine Alboury. Cal parte, pedindo que Léone não o esqueça.

Cena XX – “Dernières visions d’un lointain enclos”: fogos de artifício explodem no céu, conforme planejava Horn desde o início da peça. Cal aponta um fuzil para Alboury, que, após um grito guerreiro e secreto, conversa tranquilamente com vozes que partem das torres de vigilância, em um diálogo incompreensível (não apresentado no texto, apenas descrito na didascália). Os guardas matam Cal e o negro desaparece. O dia amanhece. Ao longe, se escuta Léone falando em alemão e partindo com a caminhonete designada a levá-la ao aeroporto. O corpo de Cal está junto ao de Toubab, seu cão. Horn aproxima-se, solitário. As torres de vigilância estão desertas. O título da cena remete ao fechamento da peça, pois descreve a situação final dos personagens naquele espaço estrangeiro em plena África.

A seguir, é apresentado um quadro que sintetiza o conteúdo das cenas:

<b>Cena</b>	<b>Espaço/Tempo</b>	<b>Personagens</b>	<b>Acontecimentos centrais</b>
I	Jardim Noite (crepúsculo)	Horn Alboury	Alboury exige que lhe seja entregue o corpo do irmão, Nouofia
			Horn busca negociar com o negro
			Horn anuncia a chegada de Léone
II	Em frente à porta aberta de um dos bangalôs Ao anoitecer	Horn Léone	Horn e Léone (oculta – ouvindo-se apenas a sua voz) conversam sobre a chegada dela na África
			Ao final, Léone aparece na porta
III	Varanda Noite	Cal Horn	Cal e Horn jogam e conversam sobre o assassinato de Nouofia
IV	Jardim Noite	Horn Alboury	Horn busca novamente negociação com Alboury
			Horn apresenta a Alboury seu plano de unificação dos povos

V	Varanda Noite	Cal Léone	Cal se insinua para Léone e deixa transparecer alguma incapacidade sexual de Horn
VI	Jardim Noite	Léone Alboury	Léone conversa com Alboury e demonstra sua atração por ele e pela África
VII	Jardim e Varanda Noite	Cal Léone	Cal novamente aproxima-se de Léone, desta vez violentamente Léone foge
VIII	Varanda Noite	Horn Cal	Cal e Horn jogam
			Cal reclama do jogo e lamenta sua condição e covardia
			Horn está preocupado com o sumiço de Léone
			Cal preocupa-se com a presença do negro no jardim
IX	Jardim Noite	Alboury Léone	Alboury e Léone dialogam em idiomas estrangeiros
X	Varanda Noite	Cal Horn	Horn e Cal jogam
			Cal está preocupado com a aproximação de Horn e Alboury
			Horn garante que tudo será resolvido
			Horn pede que Cal procure o corpo de Nouofia
XI	Canteiro de obras, ao pé da ponte inacabada Noite	Léone Alboury	Léone declara-se para Alboury e afirma não ter relação com Horn
			Com a aproximação de uma caminhonete, ambos fogem
XII	Canteiro de obras Noite	Horn Cal	Cal está coberto de resíduos de esgoto
			Cal chora e Horn o consola
			Ao ouvir latidos de cachorro, Cal sai com a caminhonete
XIII	Canteiro de obras Noite	Alboury Horn Léone (entrada ao final)	Horn tenta subornar e embebedar Alboury
			Alboury pede uma arma
XIV	Canteiro de obras Noite	Horn Léone Alboury	Léone pede a Horn que entregue o corpo
			Horn afirma que o corpo não pode ser encontrado
			Alboury pede novamente uma arma e promete vingança
XV	Canteiro de obras Noite	Horn Léone Alboury	Léone pede que Alboury aceite o dinheiro e declara-se para ele
			Alboury cospe no rosto de Léone
			Horn decide expulsar Léone e escorraça Alboury
			Começa a chover
XVI	Canteiro de obras Noite	Horn Léone	Horn implora para que Léone fique junto dele
			Léone corta o rosto com um caco de vidro, fazendo uma espécie de marca tribal
			Horn desespera-se

XVII	Varanda Noite	Cal Horn	Cal e Horn planejam o assassinato de Alboury
XVIII	Em frente ao bangalô Noite	Horn Léone	Horn despede-se de Léone
XIX	Em frente ao bangalô Noite	Léone Cal	Cal lamenta a passagem de Léone pela África e sua própria condição de engenheiro do canteiro
			Pane no gerador provoca escuridão
			Cal despede-se de Léone e pede que ela não o esqueça
XX “Dernières visions d’un lointain enclos”	Canteiro de obras Final de noite e ao amanhecer	Alboury Cal Léone Horn	Fogos de artifício explodem no céu
			Cal aponta a arma para Alboury
			Alboury conversa com os guardas das torres
			Cal é assassinado pelos guardas
			Alboury desaparece
			Léone parte para Paris
Horn permanece sozinho na África, as torres de segurança estão vazias			

## 2. TEMPO E ESPAÇO

### TEMPO

#### Época

As rubricas e diálogos de *Combat de nègre et de chiens* não apresentam explicitamente o ano em que se passa o texto. Todavia, a peça não é atemporal: alguns elementos citados remetem ao século XX, demonstrando que a peça não ocorre no passado. Entre os mais amplos cronologicamente estão: a caminhonete conduzida por Cal em algumas das cenas, o avião comercial que trouxe Léone (cena II) e os carros da Mercedes Benz (citados por Horn na IV) – indicando a primeira metade do século XX.

Já alguns exemplos mais concentrados nas décadas de 1960 e 1970 são: o *reggae* que Léone diz que escutava (cena II) e que tem sua origem na Jamaica no final da década de 1960, com o auge na década de 1970<sup>154</sup>; a Saint-Laurent (grife francesa famosa de Yves Saint-Laurent, fabricante dos sapatos de Léone, segundo ela comenta na p. 37), criada na década de 1960<sup>155</sup>; o escritor estadunidense Henry Miller (1891-1980), apreciado por Cal (conforme ele afirma na cena VII), cujo período de vida dedicado à literatura tem início na década de 1930, sendo, contudo, amplamente difundido após os anos 1960; e, sobretudo, a Torre Montparnasse (arranha-céu francês mencionado por Horn na p. 34), inaugurada em 1973.<sup>156</sup>

Além disso, o próprio fato de ter como centro do enredo o canteiro de obras de uma empresa estrangeira em pleno continente africano também vem para somar-se a estes indícios, pois Koltès visitou a Nigéria em 1978 e em diversas entrevistas falou sobre a presença de empresas multinacionais estrangeiras no local.

Portanto, a obra situa-se na contemporaneidade do autor. Koltès decidiu escrever a partir de suas impressões na África, valendo-se da viagem como fonte de inspiração, segundo a trajetória do autor e a gênese do texto. Logo, escreveu sobre aquilo que viu, sobre um período que lhe era familiar, entre os anos de 1970 e 1980.

---

<sup>154</sup> Informações disponíveis em: <<http://www.brasilecola.com/artes/reggae.htm>> e <<http://www.suapesquisa.com/reggae/>>. Último acesso em 20 de março de 2013.

<sup>155</sup> Informação disponível em: <<http://www.vogue.fr/thevoguelist/articles/yves-saint-laurent-ou-la-revolution-du-vestiaire-feminin/8919>>. Último acesso em 20 de março de 2013.

<sup>156</sup> Informação disponível em: <<http://www.tourmontparnasse56.com/#/tour/historique>>. Último acesso em 20 de março de 2013.

### **Duração da ação dramática**

O tempo de encenação de *Combat*, conforme informado anteriormente na apresentação da intriga e organização da ação, tendo como referência a montagem do diretor porto-alegrense Felipe Vieira de Galisteo realizada em 2007, é de cento e sessenta e cinco minutos (2h45min).

No que diz respeito ao tempo da ação dramática, é possível visualizar que todo o enredo ocorre entre o período que vai do anoitecer, passando pela madrugada e encerrando no amanhecer, ao final da peça (a indicação dos turnos será explicitada no item seguinte, intitulado “Turnos e passagens de tempo”).

A duração do texto e da representação teatral cobre o período entre o pedido de Alboury pelo corpo do irmão na cena I e a solidão de Horn ao final da cena XX. Todavia, a história da peça tem início em momento anterior ao texto: o assassinato de Nouofia e o desaparecimento de seu corpo, bem como a chegada de Léone à cidade são parte integrante da linha temporal do enredo ainda que não sejam representados na cena (são apenas relatados ao leitor/espectador).

O texto não informa com precisão quando ocorreram estes acontecimentos. Quanto à morte de Nouofia, a probabilidade é que tenha sido no mesmo dia ou pouco tempo antes, pois Horn diz, na cena I, que o corpo deve estar sendo preparado para ser entregue à família. Já a vinda de Léone para a África apresenta maiores indícios textuais: segundo o chefe do canteiro de obras, ela acaba de chegar ao local e está há algumas horas arrumando suas coisas (p. 11, 12 e 14); na cena II, Léone confirma que, na noite anterior, estava em Paris e que isto fora pouco antes de vir (p. 17) e, na cena IV, Horn volta a repetir que a mulher acaba de desembarcar (p. 27).

### **Turnos e passagens de tempo**

Conforme descrito acima, as cenas se passam entre o anoitecer e o amanhecer, no período de uma noite. O transcorrer do tempo ocorrido nesta madrugada é informado nos diálogos ou didascálias. Na sequência, serão apresentados os elementos que estabelecem estes turnos e passagens de horas da noite:

Na cena I, a primeira rubrica já indica o anoitecer (“au crépuscule”, p. 9), a fala de Horn mostra que a luminosidade do dia está se esgotando (“[...] il n’y a presque plus de lumière ici”, p. 12), a chegada da noite é mencionada também por Alboury quando este afirma que a mãe do morto rodará a cidade durante a madrugada inteira em busca do corpo do filho, não permitindo que os moradores do local durmam por causa de seus



gritos de desespero (p. 9 e 12). No final da cena, Horn anuncia que soltará fogos de artifício ao término da noite (p. 14).

Léone volta a falar sobre o anoitecer na cena II, ao dizer que esperará a obscuridade completa para sair (“Quand il fera noir, cela ira mieux; c’est pareil le soir, à Paris: j’ai mal au cœur pendant une heure, le temps que cela passe du jour à la nuit”, p. 14-15); nesta cena, Horn salienta que os sinais sonoros emitidos pelos guardas ocorrem durante “le soir et toute la nuit [...]” (p. 16).

Na cena III, ao ser questionado por Horn sobre ter se barbeado, Cal responde que “[il se] rase toujours le soir” (p. 18). Na quarta cena, Horn pede que Alboury retorne no outro dia pela manhã para buscar o corpo e sublinha mais uma vez o turno da noite (p. 26-27). Da mesma maneira, Cal, na cena VII, evidencia o período noturno ao afirmar que seria outra noite perdida (p. 52). Ele volta a repetir o mesmo na cena XX: “Voilà une soirée perdue, une soirée passée à attendre [...]” (p. 60).

Na cena XI, o espaço da ação dramática transfere-se para o canteiro de obras. Léone utiliza uma referência que fornece passagem de tempo (“quand cela fait au moins une heure que je ne pense qu’à cela, une heure pour y penser [...]”, p. 70-71), sem contudo informar qual o ponto de partida da passagem desta hora: poderia ser desde o momento em que conhece Alboury (cena VI), ou desde a outra cena em que dialogara com ele (IX), ou o período da própria cena XI. O mais possível é que seja apenas uma força de expressão para mostrar que sua decisão em acompanhar Alboury foi tomada após um período de reflexão.

A didascália da cena XII revela a presença da obscuridade, ao informar que Horn surge da escuridão (p. 73). Na mesma cena, o chefe promete a Cal que antes do amanhecer terá resolvido o problema com Alboury: “[...] et avant qu’il ne fasse jour l’affaire sera réglée, crois-moi” (p. 76). A rubrica da cena XIII indica que Horn acende uma lanterna (p. 79), marcando, mais uma vez, a escuridão do local. Aqui também é demonstrada uma passagem de tempo que não possui referência de ponto de partida, quando Horn diz a Alboury que: “Depuis une heure, cet ongle m’inquiète” (p. 87). Neste caso, assim como descrito anteriormente, o mais provável é que se trate de mera força de expressão ou, ainda, que o autor tenha utilizado a formulação como recurso para assinalar a crescente preocupação e tensão do chefe do canteiro de obras.

Entre as cenas XVI e XVII há uma elipse de tempo e mudança de espaço, com os personagens passando do ambiente das obras novamente para a varanda. Pode-se deduzir que, perante a atitude de Léone em cortar o rosto e desmaiar, e a chegada de Cal

com a caminhonete, Horn tenha seguido com este de volta para o local de seu alojamento, levando consigo a mulher.

Na cena XVII, surge o primeiro indício da chegada do amanhecer. Horn repete por duas vezes que o melhor para resolver os problemas que ele e Cal estão enfrentando é esperar pela manhã seguinte (p. 97 e 99). Quando o chefe informa que sairá para organizar os fogos de artifício (que ocorreriam ao término na noite, conforme explicado na cena I), Cal exclama “Mais le jour va se lever [...]” (p. 97), confirmando a hipótese de que em breve o sol nascerá. Ao final da cena, um dado preciso indica qual o tempo que levará para amanhecer, em texto de Horn, mais uma vez apressando-se para preparar a pirotecnia: “Dans deux heures, le jour sera levé [...]” (p. 101).

Ao dar as instruções para a partida de Léone, na cena XVIII, Horn afirma que o carro que virá busca-la chegará dentro de algumas horas (p. 102). Na última cena, a descrição dos fogos de artifício que brilham no céu contrasta com a escuridão do final da noite e a didascália indica que se vêem clarões de lanterna. A rubrica caracteriza ainda a cena e seu espaço como “noir” (p. 107) após os tiros que matam Cal e o desaparecimento de Alboury. Em seguida, descreve: “Le jour se lève, doucement” (p. 107). O veículo que viria buscar Léone em algumas horas chega e a leva embora.

É interessante pensar em como o dramaturgo conjuga toda a trama da peça, carregada pelas ações de morte, vingança, ódio e traição, com a escuridão da noite. A ambientação coopera para dar ao enredo o ar de suspense que perpassa a dramaturgia. E, contrastando com isso, surge, ao final, o dia, quando tudo se resolveu, mesmo que de maneira trágica. Como se o sol viesse para conduzir os personagens aos seus destinos e trouxesse consigo novamente a calma ao canteiro de obras, revelando o lado perverso da noite no quadro de morte de Cal e seu cão.

Anne-Françoise Benhamou faz considerações a respeito da importância da noite e sua escuridão na peça, relacionando o turno do dia com os personagens:

“*Combat de nègre et de chiens*, c’est aussi une bataille des Blancs contre la nuit, dont ce nègre à la présence presque spectrale semble être un morceau [...]. La nuit d’Alboury est lourde de la nostalgie du soleil [...]. On peut regarder *Combat de nègre* comme l’histoire de quatre personnages dans leur rapport à la lumière. Cal et Horn s’ingénient à faire refluer les ténèbres de l’Afrique [...]. Leur première arme, c’est donc le générateur et sa lumière électrique; leur première défaite sera de devoir

l'arrêter pour, croient-ils, se débarrasser plus facilement d'Albourny.”<sup>157</sup>

A estudiosa segue sua reflexão dizendo que, ao final do texto, a vitória da noite e sua obscuridade se mistura aos fogos de artifício de Horn, culminando com o nascer do sol, que apresenta o final trágico do enredo. A luminosidade elétrica incomoda Albourny, mas garante segurança aos brancos no local. A partir do momento em que estes decidem mergulhar também na escuridão, perdem sua força e tornam-se vulneráveis, resultando no assassinato do engenheiro e salvação de Albourny, que foge.

## ESPAÇO

### Localização geográfica

A frase de abertura da peça, antes mesmo da epígrafe, já define a região escolhida para ambientar a ação: “Dans un pays d’Afrique de l’Ouest, du Sénégal au Nigeria [...]” (p. 7). O local aqui é ponto de partida para a criação da obra. Koltès inspirou-se no que viu em sua viagem para a Nigéria em 1978 e não poderia deixar de enfatizar o cenário escolhido para contar a história dos quatro personagens. O fato de a história se passar na África, contudo, para o dramaturgo, não traz a temática do negro, do racismo ou do neocolonialismo. Ele defendia que as relações estabelecidas entre os personagens poderiam se passar em outros locais do mundo, sendo a África uma espécie de metáfora.<sup>158</sup>

Todavia, o que se vê realmente nas cenas não é a África, mas o canteiro de obras francês, terra dominada pelos brancos e, teoricamente, segura para estes, protegidos pelos guardas negros – que ao final revelam-se hostis aos brancos, matando Cal.

Na cena V, ao responder para o engenheiro que veio para a África para conhecê-la, Léone escuta a seguinte resposta do homem: “Ce n’est pas l’Afrique, ici. C’est un chantier français de travaux publics, bébé” (p. 40). Albourny também salienta que ali é o espaço dos brancos, na cena XI: “Ici, c’est un endroit de Blancs” (p. 72). Horn sublinha que eles estão dentro de uma “propriété française” (p. 93).

O conflito existe justamente por conta da invasão do território dos brancos por parte de um negro, conforme Serge Saada: “[...] le conflit naît de l’arrivée d’un étranger

---

<sup>157</sup> BENHAMOU, Anne-Françoise. “Reflets d’abîme”. *Alternatives théâtrales*, nº 35-36, intitulado “Koltès”, 3ª ed. Paris: Odéon-Théâtre de l’Europe, fevereiro de 1994. p. 101-102.

<sup>158</sup> KOLTÈS. “Entretien avec Michael Merschmier”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 34. O tema será abordado posteriormente, nas questões de interpretação da peça.

dans le territoire de l'autre qui, déjà là, à tort ou à raison, se sent chez lui. À cet instant, deux cultures, deux façons de concevoir le monde et d'organiser le réel se retrouvent dans le même axe.”<sup>159</sup>

Há, portanto, um traço muito importante nesta visão do autor sobre o continente africano: ao limitar a ação num território estrangeiro, Koltès não mergulhou na realidade de um local que conhecia pouco, apenas como viajante. O canteiro de obras é francês, os hábitos da maioria dos personagens são franceses e o idioma falado é francês. Desta forma, o dramaturgo, literariamente, não aventurou-se por um terreno desconhecido e escreveu sobre o continente africano em sua condição de estrangeiro. O dramaturgo limitou-se a um espaço que visitou, conforme a gênese da peça, escolhendo ambientar a ação num dos vários canteiros de obras de empresas estrangeiras que viu por toda parte na Nigéria.

Na contracapa da edição de referência ele declarou que o texto fala sobre “une chose vue de loin”. Tal espaço de dominação dos brancos em plena África é um dos pontos-chave da dramaturgia: dentro de um país que tem em sua maioria homens negros, habitantes locais, existem o que se pode denominar de ilhas nas quais os estrangeiros é que são líderes e o negro é o estranho, o que vem de fora, aquele que se sente ameaçado, que necessitaria de autorização para entrar (p. 12). Na carta enviada a Hubert Gignoux, já mencionada anteriormente, ele descreveu exatamente como as coisas se passavam neste espaço dos brancos, onde os negros eram estrangeiros em seu próprio país.

### **Localização e ambientação das cenas**

A declaração de Koltès mencionada acima revela que os espaços utilizados por ele nas cenas são bastante semelhantes ao que ele vira durante uma de suas viagens para a África, quando esteve em um canteiro de obras públicas.

A didascália de abertura da peça define claramente os espaços das cenas. Após indicar em qual região localiza-se a ação, informa com precisão o espaço central do enredo: “un chantier de travaux publics d'une entreprise étrangère” (p. 7). Num primeiro momento, Bernard-Marie Koltès não define a nacionalidade da empresa. Porém, durante o decorrer do texto, é informado que a mesma é francesa, segundo Cal:

---

<sup>159</sup> SAADA, Serge. “Un théâtre de l'imminence”. *Alternatives théâtrales*. Op. cit. p. 87.

“Non, cette entreprise-ci, ce n’est pas la pire [...]. Elle sait s’occuper de toi [...], elle est française [...]” (p. 39).

No início da peça, descobre-se que o canteiro de obras irá fechar (p. 10), e, depois, que as obras ficarão inacabadas (p. 22). Apenas Horn e Cal permanecem ali. Cal, neste último trecho citado, lamenta tal fato e busca entender os motivos para o encerramento das obras:

“Pourquoi tout de suite, Horn? pourquoi sans explication? Moi, je veux encore travailler, Horn. Et le travail qu’on a fait? Une moitié de forêt abattue, vingt-cinq kilomètres de route? un pont en construction? et la cité, les puits à creuser? tout ce temps pour rien? Pourquoi on ne sait rien, Horn, rien de ce qui se décide? et pourquoi toi tu ne sais pas?” (p. 23)

Em outras passagens do texto, os personagens voltam a citar o encerramento sem finalização da ponte. Serge Saada vê neste cenário inacabado, esquecido e deixado de lado a própria frustração dos personagens, frente a uma ponte que não os leva a lugar nenhum. Para ele, “Koltès fait l’économie de décrire les sentiments des personnages, le territoire les suggère déjà, il en est parfois le reflet.”<sup>160</sup> Stina Palm também percebe na imagem da ponte a simbologia de uma ambição passada e, no fato de estar inacabada, um abandono, um lugar parado no tempo: “L’ouverture de l’espace scénique signifie dès lors une ouverture vers un monde absent. Le pont pose le *milieu*, mais nous renvoie en même temps à un auparavant et à un ailleurs.”<sup>161</sup>

Na cena IV, Horn revela a Alboury o real motivo do fechamento do canteiro: o governo local não paga a empresa (p. 29). Na cena XIII, há uma outra informação sobre o ambiente das obras, quando Horn confessa para Alboury que há riscos para os operários ali, mesmo que não sejam excessivos, segundo ele (p. 88-89) – cumpre lembrar que durante sua visita à Nigéria, Koltès descreveu a morte de um funcionário negro do canteiro e o quão banal o fato foi tratado pelos brancos, demonstrando que estes pouco se importavam com as condições de trabalho.<sup>162</sup>

A partir da informação de que se trata de um espaço de obras de domínio estrangeiro, o autor esclarece quais os lugares presentes no espaço:

---

<sup>160</sup> SAADA, Serge. “Un théâtre de l’imminence”. *Alternatives théâtrales*. Op. cit. p. 87.

<sup>161</sup> PALM, Stina. *Bernard-Marie Koltès: vers une éthique de l’imagination*. Paris: L’Harmattan, coll. “Univers théâtral”, 2009. p. 56.

<sup>162</sup> KOLTÈS. “Lettre d’Afrique”. *Europe: revue littéraire mensuelle*, n° 823-824, intitulado “Bernard-Marie Koltès”. Paris: Europe et les auteurs, novembro-dezembro de 1997. p. 20.

*“Lieux:*

La cité, entourée de palissades et de miradors, où vivent les cadres et où est entreposé le matériel:

- un massif de bougainvillées; une camionnette rangée sous un arbre;

- une véranda, table et rocking-chair, whisky;

- la porte entrouverte de l’un des bungalows.

Le chantier: une rivière le traverse, un pont inachevé; au loin, un lac.

Les appels de la garde: bruits [...] qui courent sur les barbelés comme une rigolade ou un message codé, barrière aux bruits de la brousse, autour de la cité.

Le pont: deux ouvrages symétriques, blancs et gigantesques, de béton et de câbles, venus de chaque côté du sable rouge et qui ne se joignent pas, dans un grand vide de ciel, au-dessus d’une rivière de boue.” (p. 7)

Esta descrição revela dois locais fundamentais na peça: a área residencial e o canteiro de obras, aonde estão a ponte inacabada (também descrita na rubrica) e o rio. O local reflete exatamente o que Koltès escreveu para Gignoux na carta que enviou da África para o amigo, com destaque para a presença das buganvílias, garrafas de uísque e mesas de jogos nas quais os brancos se divertiam.

A descrição do barulho feito pelos guardas menciona a presença de cercas que protegem a propriedade privada. Posteriormente, na cena I, Alboury comenta sobre a existência de guardas no alto de torres que protegem o local (p. 12). Todas as cenas serão divididas entre estes dois espaços principais.

Existe um outro ambiente externo àqueles nos quais ocorre as ações do enredo, citado por alguns personagens: a aldeia. Na cena I, Alboury comenta o desespero da mãe que percorre a aldeia em busca do filho. Na sequência, Horn questiona o negro sobre a possibilidade de o mesmo ter sido enviado pela polícia ou pela aldeia (p. 9). Esse espaço, provavelmente, trata-se daquele habitado pelos negros do local, de onde vem Alboury. Na cena XII, o chefe do canteiro teme que os gritos de Cal sejam escutados pelos habitantes dessa aldeia e que estes se revoltem contra ele (p. 75 e 76), demonstrando que os brancos têm medo daqueles que habitam o exterior de seu alojamento, por isso a presença de guardas e torres de vigilância.

Stina Palm atenta ainda para a importância do local de origem de Léone, que, pelo simples fato de ser estrangeira, supõe a existência do que Palm denomina “ailleurs”, no caso, Paris.<sup>163</sup>

---

<sup>163</sup> PALM. *Bernard-Marie Koltès: vers une éthique de l’imagination*. Op. cit. p. 56.

No quadro de síntese da peça, apresentada no início desta análise dramatológica, são listados os espaços de acordo com cada cena, sem contudo, indicar as informações que levam à constatação de tais espaços. Segue levantamento de tais indícios textuais, conforme rubricas, diálogos e interpretações provenientes da leitura:

Cena I: a rubrica indica o local – “Derrière les bougainvillées, au crépuscule”. Ligando esta informação à didascália inicial da peça, percebe-se que se trata do jardim de buganvílias. Em sua primeira fala, Horn reforça a ideia do jardim ao afirmar que havia visto alguém atrás da árvore (Alboury). Vale frisar que a condição de luminosidade também é informada: ao anoitecer, no crepúsculo. Ao final da primeira cena, Horn define o espaço que Léone ocupa naquele instante, informando que a mulher está “derrière cette porte” (p. 14) – ou seja, encontra-se em espaço fechado.

Cena II: nesta cena não há indicação de espaço na rubrica de abertura. Todavia, existem as indicações de que Horn fala com Léone “devant la porte entrouverte” e ela lhe responde “de l’intérieur” (p. 14). Posteriormente, haverá a precisão do local em que a mulher está, um quarto, já que Horn afirma que ela não deseja sair de “cette chambre” (p. 16).

Cena III: novamente uma rubrica de abertura – “Sous la véranda.” (p. 18). Na sequência, é informado que Cal está “à la table” (p. 18), mostrando um elemento cênico importante, sobre o qual eles jogarão o *jeu de gamelles* durante esta e outras cenas. A condição do espaço é expressa por Cal: “Trop de silence” (p. 18).

Cena IV: a rubrica que acompanha a fala de Horn demonstra o espaço da cena – “rejoignant Alboury sous l’arbre” (p. 26), ou seja, o chefe do canteiro de obras retorna ao jardim. A didascália final traz a informação de que sopra um vento, preparando para a chuva que virá nas cenas seguintes.

Cena V: a rubrica demonstra o espaço – “Sous la véranda” (p. 36). O uísque, que havia sido citado como elemento cênico da varanda na abertura da peça, aparece nesta passagem quando Cal bebe e oferece a bebida à Léone (p. 40). A saída da mulher ao final da cena (“Elle se lève, s’éloigne sous les arbres” – p. 41) indica o espaço da seguinte: o jardim.

Cena VI: o vento é citado mais uma vez, agora na rubrica de abertura desta cena. Léone, que havia partido para o jardim na cena anterior, é levada pelo vento de areia até o pé da árvore em que se esconde Alboury (p. 41).

Cena VII: não há referência ao espaço, já que Cal adentra no local da cena anterior. A caminhonete que fora descrita como elemento do jardim, estacionada

embaixo de uma árvore, é citada aqui (p. 50), quando Cal tenta fazer Léone entrar no veículo.

Cena VIII: didascália de abertura – “À la table, devant le jeu de gamelles” (p. 52). Ao final, a rubrica indica rajada brusca de vento e sons da natureza oriundos do jardim (p. 57).

Cena IX: didascália de abertura: “Albourny accroupi sous les bougainvillées. Léone entre” (p. 57), levando a ação novamente para o jardim. O vento surge no término da cena, mas marcado pelo que este carrega consigo e pela consequência que traz: “Tout à coup un tourbillon de sable rouge portant des cris de chien couche les herbes et plie les branches, tandis que monte du sol, comme une pluie à l’envers, une nuée d’éphémères suicidaires et affolés qui voile toute clarté” (p. 60).

Cena X: didascália de abertura: “À la table” (p. 60). A ação retorna à varanda.

Cena XI: um novo espaço surge na rubrica inicial, diferente da varanda ou jardim que até então se intercalavam – “Sur le chantier, au pied du pont inachevé, près de la rivière, dans une demi-obscurité”. O cenário mostra as obras em andamento, este local é marcado por maior obscuridade em relação aos anteriores. A escuridão é interrompida pela entrada da caminhonete (que apenas se escuta, não se vê), a luz dos faróis desta ilumina o chão.

Cena XII: a primeira fala de Horn informa que este surge da escuridão, salientando mais uma vez a condição de luminosidade deste novo espaço. Não há alteração do local, pois a caminhonete adentra o ambiente da cena XI. A chuva que em breve cairá é anunciada por Horn (p. 74). O chefe do canteiro de obras estabelece uma diferença entre este espaço e os anteriores, ao dizer para Cal que eles devem retornar para a área residencial (p. 74) – referindo-se ao espaço dos bangalôs, jardim e varanda. A rubrica final da cena mostra a saída da caminhonete.

Cena XIII: o espaço fica novamente na escuridão. No início desta cena, Horn acende uma lanterna para iluminar minimamente o local.

Cena XIV: mesmo espaço. A didascália de abertura sinaliza apenas para os relâmpagos que se tornam mais frequentes.

Cena XV: ainda o mesmo ambiente. Indicação de que a chuva começa a cair no final da cena (p. 94).

Cena XVI: mais uma vez no canteiro, ao pé da ponte inacabada. A caminhonete se aproxima, com a luminosidade de seus faróis.



Cena XVII: a didascália de abertura indica mudança no espaço – “À la cité, près de la table” (p. 96). A ação retorna ao local de origem e a luminosidade deste local, mantida por um gerador (luz artificial), contrasta com a das últimas cenas. Cal salienta que há luz demais neste espaço para matar Alboury – “Il y a trop de lumière, beaucoup de lumière” (p. 102). As torres de vigilância são lembradas ao término da cena, com o olhar de Cal para elas (p. 102).

Cena XVIII: didascália de abertura da cena – “Devant la porte entreouverte du bungalow” (p. 102). Vale reparar que se repete o espaço da cena II, bem como a situação, com Horn falando à Léone do lado de fora do quarto, em frente à porta entreaberta. Ao final da cena, a luz se apaga durante alguns segundos.

Cena XIX: o espaço mantém-se, a luz ainda apresenta falhas, conforme rubrica de abertura. Por fim, a luz apaga de vez e o local mergulha na escuridão.

Cena XX: a rubrica de início da cena não indica mudança de espaço (citando inclusive o jardim, as árvores, as torres de vigilância e o local onde habitam os brancos como elementos da ambientação), contudo demonstra que a escuridão é interrompida durante os segundos em que explodem os fogos de artifício no céu. Há também a luminosidade de lanternas. A escuridão ainda é dominante, principalmente ao final das explosões, momento em que a didascália indica: “Noir” (p. 107). O amanhecer traz consigo a luz do dia e o ambiente passa da condição de escuro para claro, revelando os traços da cena (esgotos a céu aberto e garrafas de uísque). Ao final da peça, a rubrica indica que as torres de vigilância estão desertas (p. 108).

O levantamento dos espaços mostra dois locais centrais das cenas, dentro do grande ambiente do canteiro de obras: quatorze cenas se passam na área residencial (varanda, jardim ou em frente aos bangalôs) e seis cenas junto à ponte inacabada. Entre estes dois, o maior contraste é o da iluminação: o primeiro possui luminosidade artificial, garantida pelo gerador – ainda que no jardim, entre as árvores, existam sombras nas quais Alboury se esconde –, já o segundo é obscuro, apenas iluminado por lanternas e faróis da caminhonete.

O espaço mais fechado da peça, além do quarto que é apenas mencionado e onde Léone permanece em alguns momentos, talvez seja a varanda, mesmo que a característica de um ambiente como este não seja de encerramento completo. Portanto, os locais são abertos, sem que, por causa disso, sejam públicos: a presença de guardas e torres de vigilância demonstra a privacidade do território dos brancos. Anne Ubersfeld destaca:

“La dialectique du clos et de l’ouvert est étrange dans *Combat*: un lieu clos certes, le plus protégé des lieux, chantier entouré de ‘palissades et de miradors’ et défendu par des gardes armés; et voici que ce lieu s’ouvre d’abord pour une intruse, une femme, une Blanche, venue d’ailleurs; et puis c’est une autre intrusion, celle du Noir Alboury, présence menaçante [...]: c’est tout le hors scène africain qui surgit sur la scène: et le conflit apparaît comme une bataille entre la scène et le hors scène, avec un dénouement procuré par ce qui est la frontière même entre deux espaces, les gardes noirs.”<sup>164</sup>

Ou seja, a marca da privacidade contrasta com a invasão dos estranhos, num jogo entre espaço aberto e fechado. Até o momento em que apenas Horn e Cal estavam ali, a situação permanecia controlada. A partir do instante em que os guardas permitem a entrada de um estrangeiro ao local, a ordem é desequilibrada. Alboury invade o espaço dos brancos para modificar o andamento dos fatos, exigindo algo que eles não podem lhe dar e recusando-se a ir embora dali sem ter o que deseja. Léone é trazida de fora, sua presença no canteiro de obras também pode ser encarada como uma invasão estrangeira que desestabiliza os personagens e as relações até então existentes.

Neste sentido, o espaço é bastante importante para a história, já que são os estranhos ali que mudam a ordem lógica dos acontecimentos. Cumpre frisar que os dois são os oprimidos, conforme será verificado no estudo dos personagens, e que está no lado aparentemente mais fraco a causa da desordem, pois o fato de Cal matar um operário por si só não traria o conflito: o problema surge com a exigência do corpo, a impossibilidade de reavê-lo e a intromissão da mulher nesse assunto.

---

<sup>164</sup> UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Actes Sud, coll. “Apprendre”, n° 10, 1999. p 112-113.

### 3. PERSONAGENS

A rubrica inicial de *Combat de nègre et de chiens* elenca um total de quatro personagens assim descritos, segundo sua ordem de entrada em cena:

“*Personnages:*

Horn, soixante ans, chef de chantier.

Albourny, un Noir mystérieusement introduit dans la cité.

Léone, une femme amenée par Horn.

Cal, la trentaine, ingénieur.” (p. 7)

Destes, três são brancos e um é negro, três estrangeiros e um nativo, três homens e uma mulher. É importante observar que não há na peça uma hierarquia dos personagens: todos ocupam um lugar de destaque, de protagonismo.

Estes são os personagens centrais, pois existe ainda a presença oculta dos guardas que permanecem nas torres (dos quais só se escutam sons). Stina Palm os compara ao coro da antiga tragédia grega, “avec l’œil veillant sur le plateau, surveillant l’action des protagonistes et peut-être la commentant dans un langage codé [...]”<sup>165</sup> Presentes para proteger o canteiro, com sua atitude final de assassinar Cal, resta a dúvida se estão ali para defender os brancos ou os seus. A fronteira entre os brancos e os negros segura por eles é quebrada com a entrada de Albourny. Palm constata que isso ocorre porque os motivos do negro para acessar o espaço dos brancos, são “étrangers aux gens du chantier, [mas] ne sont pas étrangers aux gardes.”<sup>166</sup> Desde a primeira cena é possível desconfiar das intenções dos guardas, já que Albourny deixa claro que eles sabem a razão de sua entrada e não parece ter sido barrado por ninguém (p. 12-13).

Há também Nouofia, o morto, personagem anterior à ação da peça, cujo nome é explicado no início: “Il avait appelé l’enfant qui lui était né dans l’exil *Nouofia*, ce qui signifie ‘conçu dans le désert’”, p. 7 (essa frase encontra-se entre aspas no texto, como uma citação utilizada por Koltès). Além dele, há o cachorro de Cal, Toubab, que significa “[...] appellation commune du Blanc dans certaines régions d’Afrique” (p. 7) – mais informações sobre o animal encontram-se junto à análise de Cal.

Estes personagens coadjuvantes, mencionados pelos demais, são de sua convivência, contudo, pouco se sabe sobre eles, já que, à exceção dos guardas ao final, não participam ativamente das cenas. Na cena de encerramento, a XX, o cão está morto, assim como seu dono.

---

<sup>165</sup> PALM. *Bernard-Marie Koltès: vers une éthique de l’imagination*. Op. cit. p. 45.

<sup>166</sup> PALM. *Bernard-Marie Koltès: vers une éthique de l’imagination*. Op. cit. p. 59.

Abaixo, segue o estudo detalhado de cada um dos personagens principais.

## **HORN**

### **Informações iniciais de apresentação do personagem**

Horn aparece em quatorze cenas da peça (I, II, III, IV, VIII, X, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII e XX). Por conta disso, é o personagem mais presente no enredo. Além disso, em outras quatro cenas são comentadas informações sobre ele (V, VII, XI e XIX).

Branco (Albourny define isso logo no começo da obra, ao declarar que aquele encontro seria uma oportunidade de ver o “Blanc” de perto, p. 10), aparentemente é francês, pois por várias vezes ele cita a França, trabalha em uma empresa francesa e escolhe uma mulher francesa como companhia. Pode ser destacado ainda que ele elogia o francês de Albourny (p. 11), levando a crer que este seja o idioma materno de Horn.

Sua idade, conforme já mencionado, é apresentada na rubrica de abertura da peça: sessenta anos. Durante o texto, a faixa etária dele é reafirmada através de caracterizações como “vieillard” (p. 49), “vieil homme” (p. 71) e da forma de tratamento (ou apelido) utilizada por Cal para com o chefe: “vieux”. Léone, na cena XI, discorre longamente sobre o futuro marido e sobre os idosos em geral, enquadrando Horn entre eles e usando a expressão carinhosa “biquet” para referir-se a ele:

“Biquet est si vieux, si gentil; il ne me demande rien, vous savez. C’est pour cela que j’aime les vieux et, d’habitude, ils m’aiment. Souvent, ils me sourient, dans la rue, je suis bien, avec eux, je me sens proche d’eux, je sens leurs vibrations; sentez-vous les vibrations des vieux, Albourny?” (p. 72)

Por conta da idade, Horn está prestes a se aposentar, segundo as palavras do próprio personagem ao afirmar que aquela será sua última obra (p. 55) e que, em breve, irá embora (p. 22 e 65). Em outro momento, ele sublinha que o interesse por encontrar uma esposa é decorrente da idade: “Un homme ne doit pas finir sa vie déraciné” (p. 21). Provavelmente em consequência da faixa etária, ele alega ter “[...] la vue un peu faible” (p. 12).

O homem é o chefe do canteiro de obras, informação também obtida na didascália inicial. Todavia, parece exercer um papel mais importante do que o de chefe, sendo responsável por tudo no local, principalmente pela resolução de problemas, o que esclarece na seguinte passagem:

“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 tout 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?” (p. 64)

Horn é funcionário da empresa há bastante tempo, segundo Cal: “Tu as assez de poids, vieux; tu es assez vieux dans la boîte” (p. 55). Contudo, ele não é o personagem de maior formação intelectual. Ao contrário, ele afirma não ter frequentado a escola (p. 24) e, na cena X, chega mesmo a ironizar o fato de Cal ter qualificações, mas não saber utilizá-las para negociações, diferentemente dele que sempre soube contornar situações de conflito: “Peut-être que je n’ai pas été à l’école, mais la politique, moi je sais m’en servir” (p. 65). Na sequência, ele acaba por criticar o aprendizado que as escolas oferecem: “Vous êtes des démolisseurs et c’est tout ce que vous avez appris dans vos fameuses écoles” (p. 66). O seu nível cultural e intelectual é menosprezado por Cal (p. 49). Existe entre eles uma certa luta de classe, sobre a qual será comentado posteriormente.

A postura de Horn não é explicitamente autoritária na maioria dos momentos. Ele sabe que seu poder está restrito ao canteiro de obras e que mesmo a decisão de fechá-lo não lhe compete: “[...] je n’ai aucune part dans ces décisions de haut niveau; un petit chef de chantier ne décide rien [...]” (p. 29). Ele comenta com Albouy acerca de sua postura como líder e de sua evolução na empresa, iniciando como operário:

“Albouy, j’étais moi-même ouvrier. Croyez-moi, je ne suis pas un maître par nature, vous savez. Lorsque je suis venu ici, je savais ce que c’était d’être un ouvrier; et c’est pourquoi j’ai toujours traité mes ouvriers, blancs ou noirs, sans distinction, comme l’ouvrier que j’étais a été traité. L’esprit dont je parle, c’est cela: savoir que, si l’on traite l’ouvrier comme une bête, il se vengera comme une bête.” (p. 85)

A informação de que os operários são todos tratados da mesma maneira por ele não é verdadeira, já que ele busca proteger Cal e, certamente, se houvessem outros brancos faria o mesmo. Além disso, em alguns momentos, ele refere-se aos negros com preconceito.

A empresa na qual trabalha lhe confere bastante credibilidade (p. 55) e o chefe do canteiro de obras preocupa-se com a imagem dela, mesmo que esteja prestes a se

aposentar. Uma de suas principais indicações à Léone antes da mulher partir é que preserve o nome da empresa e, com isso, o nome dele, demonstrando fidelidade e gratidão a sua empregadora:

“Pensez ce que vous voulez, mais ne faites pas de mal à l’entreprise. Elle vous a malgré tout donné l’hospitalité; ne l’oubliez pas; ne lui nuisez pas: elle n’est en rien responsable de ce qui vous est arrivé. Cela, je vous le demande comme... comme un faveur. Je lui ai tout donné, moi, tout; elle est tout, pour moi, tout; pensez de moi ce que vous voulez, mais à elle, ne lui nuisez pas, car alors ce serait de ma faute oui, de ma propre faute.” (p. 102-103)

Quando explicara a Alboury os motivos do fechamento do canteiro, Horn já havia demonstrado um sentimento de proteção em relação a sua empresa, isentando-a de qualquer culpa pelo encerramento das obras inacabadas: “L’entreprise ne peut pas maintenir des chantiers ouverts quand le gouvernement ne paie pas [...]” (p. 29). E, em outro momento, também defendera a empresa perante Cal, dizendo ao funcionário que ele deve sempre apoiar-se nela, nunca esconder nada da direção: “La direction de ton entreprise, c’est tout ce qui doit exister, pour toi, retiens toujours cela” (p. 101).

O poder aquisitivo de Horn é citado tanto por ele mesmo (p. 95), quanto por Cal (p. 46 e 61) e Léone (p. 71) – o engenheiro, no segundo trecho indicado, alega que o dinheiro do chefe é proveniente de algum tipo de indenização por conta de um acidente sofrido no passado (e que será visto na sequência) e que o valor recebido deve ter sido alto.

O chefe parece ter um gosto especial por fogos de artifício, pois desde a primeira cena ele cita a explosão destes que ocorrerá no fim da noite e que lhe custou uma fortuna (p. 14). Mais adiante, em diálogo com Cal, faz menção a um tradicional fornecedor de fogos, Ruggieri, existente desde 1739, onde teria adquirido o material (p. 22).<sup>167</sup> Durante o decorrer do texto por várias vezes, ele volta a falar dos fogos de artifício que preparou e que serão os últimos que ele verá na África, dando especial atenção para o show pirotécnico (exemplos presentes em: p. 97, 98 e 101). Na cena VIII, ele discorre longamente sobre a maneira ideal de preparar os fogos, demonstrando conhecimento e experiência:

“L’équilibre, voilà le mot. Comme dans l’alimentation: juste mesure de protéines et de vitamines; juste mesure de graisses et de calories; équilibrage du bol alimentaire; organisation des

---

<sup>167</sup> Para maiores informações sobre Ruggieri e sua tradição em fogos de artifício, ver: <<http://www.lacroix-ruggieri.com/>>. Último acesso em 14 de março de 2014.

hors-d'œuvre, des plats, et des desserts. C'est ainsi que doit se construire un bon feu d'artifice, dans l'équilibre: organisation des couleurs, sens de l'harmonie, juste mesure dans la succession des explosions, juste mesure dans les hauteurs de lancer. Construire l'équilibre de l'ensemble et l'équilibre de chaque moment, c'est un véritable casse-tête, je te le dis. Mais tu verras, Cal, ce que Ruggieri et moi on fait du ciel, tu verras!" (p. 52)

A relação de equilíbrio que ele busca nos fogos de artifício pode ser ligada ao ideal de equilíbrio que ele deseja em outros sentidos de sua vida, como no canteiro de obras, por exemplo, que ele busca manter sem conflitos e em convivência pacífica com os nativos.

Entre outros de seus gostos, encontra-se o uísque, bebida frequentemente consumida em círculos sociais. Horn e Cal parecem beber bastante e, ao que indica o texto em algumas cenas entre os dois, com frequência diária (cenas III, VIII e X). Na carta de Koltès a Hubert Gignoux, o dramaturgo relatou o hábito da bebida entre os homens no canteiro de obras e, mesmo ele, declarou que bebia muito uísque durante sua permanência na Nigéria.<sup>168</sup> É válido refletir, ainda que brevemente e sem entrar em detalhes, sobre a bebida enquanto uma espécie de válvula de escape para os funcionários da empresa estrangeira no continente africano. O uísque os aproxima e lhes coloca num estado de relaxamento frente ao stress de estar fora de seu país, num ambiente que é hostil a eles e que é habitado por pessoas com as quais eles não desejam estabelecer relações estreitas, os negros. Sendo assim, além do significado social da bebida, ela tem aparente efeito terapêutico sobre eles.

Num primeiro momento, o chefe do canteiro de obras vê a bebida como um meio de aproximação, convidando e insistindo para que Alboury beba com ele (p. 10, 12, 13 e 27). No decorrer da peça, o destilado passa a ser um meio de persuasão utilizado para com Alboury. Na cena X (p. 67), Horn fala das garrafas da bebida comparando-as com armas, ao explicar para Cal seu plano para resolver o problema com o negro. Desta maneira, vale-se de uma ideia pré-concebida de chantagear os negros com algo que possa ter valor para eles e ser de difícil acesso em seu meio, neste caso a bebida. Além disso, ao entorpecer o outro ficaria mais fácil convencê-lo a aceitar um acordo. Na XIII, ele coloca em prática sua ideia, oferecendo novamente a bebida a Alboury, que acaba por aceitar – neste momento ele diz que irá ensinar o negro a degustar o líquido, mais uma vez subestimando o negro e querendo impor certa

---

<sup>168</sup> KOLTÈS. "Lettre d'Afrique". *Europe: revue littéraire mensuelle*. Op. cit. p. 20.

supremacia branca. O homem também convida Léone a acompanhá-lo no uísque (p. 15) e, depois, quando descobre o envolvimento dela com o intruso, na cena XVI, novamente oferece-lhe um gole.

### **Alguns fatos do passado de Horn: a primeira obra, o boxe e o acidente**

É possível destacar na peça três fatos principais relativos ao passado de Horn: as lembranças de sua primeira obra, o envolvimento com o boxe profissional e um grave acidente sofrido por ele. A primeira está presente na cena X, quando o chefe relata a Cal as suas memórias em relação ao término de uma ponte, demonstrando o quão importante e feliz foi aquele momento em sua vida, bastante diferente da situação em que está agora, cansado, nervoso e prestes a deixar uma ponte inacabada, desejando partir da África e aposentar-se:

“Je me souviens du premier pont que j’ai construit; la première nuit, après qu’on a eu posé la dernière poutrelle, fait le tout dernier petit fignotage, tiens, tout juste la veille de l’inauguration; ce dont je me souviens, c’est que je me suis mis à poil et j’ai voulu coucher toute la nuit à poil, sur le pont. J’aurais pu me casser le cou dix fois tellement, pendant toute la nuit, je me suis promené, et je le touchais partout de partout, sacré pont, je grimpais le long des câbles et parfois, je le voyais en entier, avec la lune, au-dessus de la boue, blanc, je me souviens très bien comme il était blanc.” (p. 62)

A segunda lembrança é evocada rapidamente, também pelo próprio Horn, quando se dispõe a ensinar alguns golpes de boxe a Alboury: “La bonne vieille boxe! Est-ce que vous avez déjà fait de la bonne vieille boxe traditionnelle? [...]. Je vous apprendrai un ou deux coups, un de ces jours. J’étais très bon, j’ai même combattu en professionnel, étant jeune; et c’est un art qu’on n’oublie jamais.” (p. 82). Não fica claro se a história é verdadeira ou se o chefe está valendo-se dela para impressionar e assustar o estranho.

A terceira e mais importante refere-se ao acidente sofrido por ele, deixando-lhe marcas, assunto sobre o qual Horn não comenta, mas que Cal informa à Léone na cena V e volta a mencionar na VII. O engenheiro afirma que o chefe ficou sozinho na África durante um período para vigiar o material das obras, em meio à guerra dos negros, e que teve um ferimento provocado por ladrões durante uma briga (p. 41). Nas duas cenas, Cal sugere que faltaria a Horn uma parte do corpo essencial ao casamento e que a mulher, por causa disso, estaria com ele apenas por dinheiro (p. 40-41 e 49-50). O



provável é que a consequência do assalto tenha afetado os genitais do chefe, faltando-lhe o que Cal designa como principal a um homem para interessar uma mulher.

O engenheiro indica ainda que Horn teria ganho uma grande indenização por conta do fato (p. 46). A ocorrência do acidente, além de aspectos físicos e financeiros, provavelmente causou consequências psicológicas a Horn. Se o chefe teve seu aparelho reprodutor amputado, por exemplo, a questão da sua auto-estima para com as mulheres seria afetada, daí a vontade de estar com Léone, que o aceitou exatamente como ele é, talvez por causa do dinheiro, numa espécie de contratação permanente da moça apenas para não ficar sozinho. A gratidão à empresa que não lhe negou socorro e lhe pagou uma boa quantia como indenização também surge aqui como decorrência do incidente.

### **Horn segundo os demais personagens**

O primeiro a manifestar alguma informação a respeito de Horn é Alboury, quando comenta que a aldeia fala muito do homem e demonstra que tinha curiosidade em conhecê-lo (p. 10). A forma de tratamento revela a já esperada formalidade do negro para com o chefe, em respeito à hierarquia: “monsieur”. Alboury também expressa a relação de poder entre eles ao compará-lo com um leão (p. 12), ou seja, aquele que domina o espaço. Por parte de Alboury, além de “monsieur”, a outra maneira de referir-se a Horn é “le Blanc” (p. 10).

Horn percebe a visão que o negro tem dele: “Je ne suis pas un homme, pour vous; quoi que je dise, quelque geste que je fasse, quelque idée que j’aie, même si je vous montre mon cœur, vous ne voyez en moi qu’un Blanc et un patron” (p. 86). A relação estabelecida entre eles está, desta forma, sempre partindo de uma hierarquia, na qual ele está no topo da pirâmide e o negro embaixo. A fala do chefe demonstra que, para o negro, não há possibilidade de mudança disso, numa atitude de consciência plena da situação social. No canteiro, Horn não é um homem frente ao negro, é um branco e é o patrão, o que nunca os colocará em pé de igualdade, seja qual for a aproximação entre eles.

O negro, quando se dá conta de que Horn está tentando enganá-lo, acusa-o de ser mentiroso: “La seule chose que j’ai apprise de vous, malgré vous, c’est qu’il n’y a pas assez de place dans votre tête et dans vos poches pour ranger tous vos mensonges; on finit par les voir” (p. 83). Na sequência, chama-o de traidor, por estar agindo (mesmo que falsamente) contra Cal (p. 84), que, no entendimento de Alboury, deveria ser seu companheiro, seu irmão.

Já o engenheiro, variando da intimidade à relação patrão-empregado, além de chamá-lo pelo nome (como na cena III), usa “vieux” ou “mon vieux” (exemplos nas p. 21, 26, 55, 61 e 100), “chef” (exemplos nas p. 57, 74) e “patron” (p. 73). Esta questão da hierarquia fica bastante clara na seguinte frase dele: “C’est toi le chef, patron, c’est toi le boss, chef” (p. 74). Cal oscila em suas opiniões sobre Horn, variando das negativas às positivas. Entre as primeiras, estão: “Tu vas la dégôûter, ça va être vite fait” – referindo-se à Léone (p. 19), “C’est un jaloux, Horn” (p. 44), “Ce salaud” (p. 68), “vieil Horn, vieux rêveur!” (p. 104) e “Horn, quel con!” (p. 104), além da longa crítica à característica apaziguadora de Horn na cena XII (p. 77-79), iniciando por uma ofensa – “Mais toi tu es un con, un foutu con, patron” (p. 77). Já entre as qualificações positivas, encontra-se: “toi, tout le monde te croit [...]” (p. 19), “C’est un courageux, Horn” (p. 41) e o longo discurso que ele profere na cena VIII (p. 55-56), elogiando a postura do chefe e enaltecendo sua coragem.

Léone, na maioria do tempo, designa Horn de maneira carinhosa: “biquet” (exemplos nas p. 15, 16, 17, 40, 47, 50, 51 e 71). Quando Cal define o chefe como “vieillard” (p. 49), ela demonstra não gostar da expressão usada pelo engenheiro. No entanto, a mulher, mesmo que com ternura, também vê Horn como um idoso inofensivo, alguém que ela pode abandonar sem que ele reaja a isso, conforme deixa transparecer na cena XI: “il ne ferait pas de mal à une mouche, pauvre biquet. [...] Biquet est si vieux, si gentil; il ne demande rien, vous savez” (p. 71). Mais adiante, na cena XV, ela o defende, esclarecendo para Alboury que ele é bem intencionado e que deseja resolver o impasse entre eles (p. 91).

### **A relação de Horn com Cal**

A relação entre Horn e Cal ultrapassa a mera chefia. O homem mais velho busca proteger o subalterno, e também o consola por alguns momentos. Ainda que em determinados pontos da peça o acuse e ameace deixá-lo só para resolver seus problemas (cena X, por exemplo).

No final da cena X, Horn ordena que Cal procure o corpo nos esgotos. O poder do chefe sobre o homem fica evidente aí, pois, na cena XII, o engenheiro surge coberto de fezes e lama, obediente à figura de Horn, que também é seu superior ali.

Outro indício desta relação de carinho de Horn por Cal está na forma como ele se refere ao jovem em alguns momentos, chamando-lhe de “mon petit”, principalmente quando o engenheiro entra em desespero ou chora (exemplos nas p. 75, 79 99).

Convém observar que só restam os dois no canteiro de obras e que a união dos brancos nestes espaços estrangeiros da África fora observada por Koltès durante sua passagem pela Nigéria. É comum àqueles que estão fora de seu local de origem buscarem formar grupos de convívio e apoiarem-se nas situações de conflito. Além disso, Horn é o responsável por tudo que ocorre ali e compete a ele resolver os problemas de seus funcionários e manter as boas relações com os nativos.

### **A solidão de Horn e a presença de Léone como solução**

Horn, durante toda a peça, demonstra ser um homem solitário, triste e cansado. Sua única companhia é Cal, um subalterno que lhe traz problemas e com o qual passa os dias a beber e jogar. Na cena XIII, ele chega mesmo a duvidar da felicidade: “[...] croyez-vous qu’un seul homme au monde dira jamais: je suis heureux?” (p. 85).

A aproximação com Léone é, na verdade, uma tentativa de fugir da solidão, conforme ele esclarece para Alboury na mesma cena: “J’ai besoin d’elle; besoin de la sentir dans les parages. Je la connais très peu, je ne sais pas quels sont ses désirs, je la laisse libre [...]. Que voulez-vous, Alboury, je ne veux pas terminer tout seul, comme un vieil imbécile [...]. Je n’ai pas de famille, moi” (p. 86-87). E, mesmo depois de perceber a traição da mulher, ele suplica a ela que não o abandone, na cena XVI (p. 95). Como já esclarecido, Horn provavelmente tem problemas de auto-estima provocados pelo acidente que sofreu.

Por conta desta necessidade de não ficar sozinho, o relacionamento deles estabeleceu-se de maneira bastante prática, com o convite dele para ela acompanhá-lo e o súbito aceite da mulher (segundo relato dele a Cal na cena III), numa relação quase profissional de acompanhante. Horn busca fora da África uma esposa, o que demonstra seu preconceito para com as negras. Koltès descreveu o olhar dos operários nos canteiros de obra em relação às mulheres locais, usando as expressões que ouvira para tanto: “[...] les femmes nègres sont toutes putes sans exception, pas désagréables, mais que je ne manque pas de me désinfecter après, et que je ne sois pas effrayé la première fois, car elles ont toutes le clitoris coupé et les lèvres du vagin tailladées [...]”<sup>169</sup>

---

<sup>169</sup> KOLTÈS. “Lettre d’Afrique”. *Europe: revue littéraire mensuelle*. Op. cit. p. 19. Neste trecho, Koltès menciona a mutilação genital feminina, um hábito existente em alguns países africanos, que consiste em amputar o clitóris e, por vezes, os lábios vaginais das mulheres ainda na infância e adolescência para impedir que elas sintam prazer durante o ato sexual. A prática é defendida nestes países como parte da tradição dos povos, contudo vem sendo combatida e alguns dos países envolvidos vêm proibindo-a. A ONU lançou no mês de fevereiro de 2014 o Dia internacional de tolerância zero à mutilação feminina, como uma ação importante na defesa dos direitos humanos, em especial das mulheres destes locais.

O chefe do canteiro de obras sente-se nervoso com a presença de Léone na África, chegando a arrepender-se e julgar um grande transtorno que ela esteja ali (cena I, p. 11-12). Na mesma passagem, ele revela também que não está acostumado a lidar com mulheres, repetindo por duas vezes que sua cabeça está prestes a estourar (p. 13).

Horn busca proteger Léone de qualquer perigo ou medo, por várias vezes pedindo que Alboury não a assuste (exemplos nas p. 27, 28, 86 e 87). Além disso, desespera-se quando ela chora na cena XVI e mantém a proposta de ficar com ela mesmo que ela esteja interessada no negro. Apenas ao final da cena XVIII ele parece ter vontade de esquecê-la, ao dizer para Cal que ela jamais existiu e que eles estão sós (p. 101).

O que se vê ao final é Horn completamente solitário, justamente o que ele não desejava de maneira alguma. Ele perde Léone, que parte para Paris, e perde Cal, seu funcionário, o único branco que nem ele no local.

### **A relação de Horn com a África e os negros**

Conforme já mencionado nas informações gerais do personagem, ele está prestes a se aposentar e abandonar a África, o que Cal duvida: “Tu ne quitteras jamais l’Afrique” (p. 55-56). Na cena XVI, ele ainda demonstra este desejo de partir, como uma solução para ele e Léone.

Na cena VIII, toma a África como seu continente, sua posse (“notre Afrique”, p. 66), e critica Cal por sua postura agressiva e predatória.

Todavia, ele também tece comentários pejorativos e negativos sobre o continente: “L’Afrique doit faire un rude effet à une femme qui n’a jamais quitté Paris” (p. 14); “foutu pays” (p. 25 e 61); “Ces bruits, ces ombres, ces cris; tout est si effrayant ici pour quelqu’un qui débarque” (p. 27). Após descobrir a traição de Léone e desejar a morte de Alboury, torna-se mais agressivo em suas opiniões a respeito dos negros, tomando-os por selvagens. Um outro ponto importante sobre a sua visão dos negros é quando o chefe os caracteriza como insensíveis, indiferentes à vida e à morte e afirmando que o amor é um sentimento europeu (p. 31).

A primeira intenção dele no início da peça é oferecer uma indenização a Alboury, numa clara demonstração de quem crê que o negro esteja ali para ganhar

---

Maiores informações em: <<http://www.onu.org.br/ate-86-milhoes-de-meninas-poderao-sofrer-com-mutilacao-genital-feminina-ate-2030-alerta-onu/>> e <<http://www.unfpa.org/topics/genderissues/fgm>>. Último acesso em 10 de março de 2014.

dinheiro. Ele repete esta certeza na cena IV, acreditando que seja isto que a família de Nouofia quer (p. 28). Por outras vezes o gesto será repetido insistentemente.

Horn oscila entre pensar que conhece bem a África e seu povo e confessar desconhecê-los, com afirmativas diferentes sobre o assunto: “[...] je croyais bien connaître les Africains [...]” (p. 31); “Je ne comprendrai jamais rien à ce foutu pays” (p. 61); “A quoi cela servirait, tout le temps que j’ai passé en Afrique, si ce n’était pas pour les connaître sur le bout des doigts; pour avoir mes moyens à moi contre lesquels ils ne peuvent rien, hein?” (p. 76-77); “Finalement, vous êtes trop compliqué pour moi, Alboury. Vos pensées sont entremêlées, obscures, comme votre Afrique tout entière. Je me demande pourquoi je l’ai tant aimée; je me demande pourquoi j’ai tellement voulu vous sauver. C’est à croire que tout le monde, ici, devient insensé” (p. 89-90); “[...] l’Afrique je n’y comprends plus rien [...]” (p. 101).

A grande prova de que Horn não tem certezas sobre a África está na situação final da peça: os guardas, ao atirarem contra Cal, tomam uma atitude jamais pensada pelo chefe – na cena XVII, ele havia mencionado que eles não fariam nada frente à execução de Alboury. O que se vê é exatamente o oposto, pois os guardas defendem o negro.

Como não entende as razões de Alboury na insistência pelo corpo, conclui que, por mais esforço que façam, fica difícil a coabitação entre brancos e negros (p. 33). A proximidade da futura esposa com Alboury e a vontade dela de ser negra envergonham Horn, que sentencia que ela não tem dignidade (p. 94-95), ou seja, ser negro ou desejar aproximar-se de um deles é perder a dignidade branca.

O chefe do canteiro de obras critica o governo local que está inadimplente com a empresa para a qual ele trabalha (p. 29), porém acha engraçado quando Alboury goza dos ministros do país (p. 30). Horn incentiva as mudanças na África: “Alors, s’il est ainsi, comme vous le dites vous-même, quand la jeunesse se mettra-t-elle à bouger? quand donc se décideront-ils, avec les idées progressistes qu’ils ramènent d’Europe, à remplacer cette pourriture, à prendre tout cela en main, à y mettre de l’ordre?” (p. 30). Entretanto, ao dizer que os jovens africanos devem se rebelar a partir das ideias progressistas vindas da Europa, ele mantém um discurso de superioridade do branco. Koltès mesmo questionava-se sobre uma atitude dos estudantes africanos frente ao que

se passava no país, não entendendo a inexistência de revolta daqueles ditos da *intelligentsia* africana.<sup>170</sup>

Na cena IV, ele apresenta a Alboury uma espécie de concepção de sociedade perfeita, que ele denomina um pouco comunista. No imaginário de Horn, o mundo seria igualitário e toda a humanidade viveria em prédios de quarenta andares construídos na França, de maneira comunitária, sem conflitos, sendo a África a responsável por fornecer alimentos. A tentativa de Horn em parecer justo e solidário com os povos explorados, igualando as pessoas, acaba por ruir pelo fato de pensar que seu país é que seria o local ideal para abrigar os condomínios e a população, demonstrando uma crença de supremacia sobre os demais, o local ideal para viver segue sendo o seu próprio território natal e aquele a ser explorado para obtenção de bens e recursos, a África.

A coletividade no entendimento de Horn necessita de aparatos técnicos e construções arquitetônicas, bem ao contrário da visão de Alboury, que demonstra seu senso de coletividade apenas no desejo de ter de volta o corpo de seu irmão (o que será verificado posteriormente, no estudo específico desse personagem).

Conforme Stéphane Patrice, Horn conserva a nostalgia da França imperial, conjugando este conceito às novas exigências da mundialização e ignorando a multiplicidade de culturas e sua diversidade: “[...] une humanité unifiée mais désumanisée, un monde pacifié mais aseptisé et mortifère: le monde entier en Europe, et l’Europe réduite à la France!”<sup>171</sup> O autor, valendo-se das palavras de Bertina Henrichs, prossegue o desenvolvimento acerca da ideia de Horn afirmando que a mesma implica na separação entre o homem e a natureza, com um desenraizamento universal dos seres humanos, renunciando a suas origens, tradições e costumes. Horn, segundo ela, deseja uma vida mais justa passando pela esterilização e submissão a um sistema que não permite nem exceção, nem diversidade.<sup>172</sup>

O mundo igualitário de Horn conjuga-se com a globalização crescente no período de escrita da peça e, com isso, Koltès lança seu olhar crítico para o sufocamento de culturas diversas em prol de um mundo dito globalizado, no qual os costumes e especificidades dos povos, em especial aqueles dos países mais pobres, seriam postos à margem, esquecidos e substituídos por aqueles dos dominadores. Horn é bastante irônico ao afirmar que é um pouco comunista no seu projeto pseudo-humanista de

---

<sup>170</sup> KOLTÈS. “Lettre d’Afrique”. *Europe: revue littéraire mensuelle*. Op. cit. p. 18.

<sup>171</sup> PATRICE, Stéphane. *Koltès subversif*. Paris: Descartes & cia, coll. “Essais”, 2008. p. 166-167.

<sup>172</sup> HENRICHS, Bertina. Citada por: PATRICE. *Koltès subversif*. Op. cit. p.167.

massificação da humanidade porque mantém o olhar iluminista que vê na Europa o local ideal para se viver e de onde nasceriam as ideias, sendo os demais países as trevas que serviriam apenas para fornecer os subsídios necessários à vida, atitude exploratória e indiferente aos hábitos daqueles que não pertencem ao eurocentrismo.

### **A resolução de conflitos: os meios de negociação de Horn**

Um importante traço a observar no comportamento de Horn diz respeito à sua postura perante a morte de Nouofia e às formas que ele utiliza para resolver o problema. O chefe do canteiro de obras oscila entre a negociação, buscando a conciliação com os negros, e o desejo de matar Alboury.

Na cena I, Horn é ponderado e está preocupado em manter as boas relações com a população e a polícia local (p. 109). Contudo, já aí, o chefe do canteiro dá a entender que as coisas poderão se resolver de acordo com a vontade dele, pois ele afirma que as autoridades estão “dans la poche” (p. 14), numa atitude de demonstração de poder diante de Alboury. Ele convida o negro a entrar e beber um uísque ainda que o fato de ele vir sozinho buscar o corpo do operário morto cause estranheza no chefe do canteiro de obras: “C’est étrange. D’habitude, le village nous envoie une délégation et les choses s’arrangent vite. D’habitude, les choses se passent plus pompeusement mais rapidement: huit ou dix personnes, huit ou dix frères du mort; j’ai l’habitude des tractations rapides” (p. 11). A fala de Horn indica que as mortes são uma constante no canteiro, porque ele usa a expressão *d’habitude* para explicar como se dão os rituais fúnebres quando os acidentes acontecem. Para minimizar o ocorrido e tentar poupar sua empresa, ele defende-se dizendo que foi imprudência dos operários (p. 9-10), uma prática comum entre os líderes de grandes corporações, culpando os mais fracos pelos problemas e isentando-se de qualquer culpa.

Na cena III, Horn ainda busca manter-se distante do conflito ocorrido, revelando a Cal que o negro está no jardim, mas deixando claro a ele que não irá ajudá-lo e que a sua atitude foi equivocada, chegando a irritar-se com ele (p. 19 e 24-25). O que se vê depois, no entanto, é o contrário disso, porque na cena IV ele volta a conferir a culpa ao negro morto, contando a Alboury que o operário estava sem capacete e reafirmando a imprudência dele, na tentativa de encobrir Cal (p. 26). Dependendo a quem é direcionado o discurso, Horn escolhe os culpados e julga o caso. Perante o colega, pode ser sincero; perante o negro, para evitar problemas, culpa aquele que já morreu, que não pode explicar-se.

A presença do negro no jardim o incomoda, ele declara que preferiria que o estranho fosse embora, oferece-lhe dinheiro e ordena: “Filez” (p. 28). Diante da negativa, parte para a ameaça: “Je vous ferai sortir”, “[...] je vais vous faire tirer dessus par les gardiens, voilà ce que je vais faire” (p. 28). Alboury resiste e Horn acaba por acalmar-se, voltando à negociação e afirmando: “Je suis sûr qu’on s’entendra” (p. 30). Ele demonstra então interesse pelo morto e por Alboury, possivelmente intrigado com a insistência no pedido do corpo.

Na cena X, Horn confessa para Cal: “[...] tu ne comprends pas qu’à la fin je le baisera et que voilà tout?”, repetindo na sequência “Je le baisera” (p. 64). Os métodos defendidos por ele, entretanto, voltam a ser através do diálogo (p. 65). O chefe do canteiro acredita que Alboury deseja impressionar os brancos com a sua atitude de buscar o corpo e insistir nisso (p. 67). Ao final desta cena, percebe-se que a relação que Horn busca estabelecer com o negro é hipócrita: ele deseja ajudar Cal, alegando que não pode abandoná-lo, que a morte de Nouofia foi um acidente e que usará bebida alcoólica para convencer Alboury (p. 67). Pode-se mencionar também o fato de que ele pede que Cal encontre um corpo qualquer para entregar ao negro, uma atitude de má fé.

Na sequência, cena XII, novamente as intenções de Horn ficam nítidas: ele diz a Cal que, no embate com Nouofia, o engenheiro fez o que devia fazer (p. 75), banalizando o assassinato do operário. O chefe defende mais uma vez o uso da negociação, demonstrando frieza na resolução de conflitos. Sobre Cal, afirma: “Tu n’es pas un salaud!” (p. 77), consolando o único branco que restou no local para o exercício das atividades.

O plano de Horn é levado à ação na XIII, quando ele oferece bebida para Alboury a fim de embriagá-lo e convencê-lo a desistir da ideia do corpo. O que se vê nesta passagem é um homem cínico que finge hospitalidade e desejo de amizade. Existe também um traço de jogo duplo, porque, diante de Cal, ele revela a intenção de prejudicar Alboury e, diante deste, parece querer prejudicar o branco: “Tant pis pour lui. Assez de cet imbécile. Il finira en taule et ce sera tant mieux. Qu’on me débarrasse de lui et je serai content. Autant tout vous dire, Alboury: c’est lui, la cause de tous mes ennuis; débarrassez-moi de lui et je ne bougerai pas” (p. 83). Horn faz jogo duplo e usa o descaso para com Cal para tentar aproximar-se do negro. Todavia, ele também está cansado dos problemas causados pelo funcionário. No final da cena, ele volta a oferecer dinheiro a Alboury e a minimizar o fato ocorrido.



A grande virada de atitude de Horn está na cena XV, quando descobre o interesse de Léone pelo negro, tornando-se verbalmente violento para com esse e declarando que deixará o caminho livre para Cal assassiná-lo:

“Quant à toi, je pourrais bien te faire abattre comme un vulgaire rôdeur. Tu te crois donc ici chez toi? tu me prends pour de la merde? tu nous prends tous pour de la merde? Tu as bien de la chance que je n’aime pas verser de putain de sang. Mais tu peux quitter tes grands airs, je te le dis, tu peux te mordre les doigts. Tu as cru pouvoir, comme cela, embobiner une femme française, sous mon nez, dans une propriété française, sans que maintenant tu aies à en payer les conséquences? File. Je te laisse t’arranger avec ceux de ton village, quand ils sauront que tu as tenté d’embobiner une Blanche en nous faisant chanter. Je te laisse te débrouiller pour vider les lieux sans rencontrer l’autre qui n’attend que cela pour te faire la peau. File, disparais, et, si on te revoit dans la cité, tu seras abattu, par la police s’il le faut, comme vulgaire voleur. Moi, je me lave les mains de ta putain de peau.” (p. 93-94)

A sequência dos fatos mostra a mudança do olhar de Horn, que passa a planejar meios de matar Alboury, usando Cal como assassino. O negro, enquanto mantinha-se longe dos interesses pessoais de Horn merecia a sua atenção e tentativa de negociação. A partir do instante em que sua honra masculina branca é ofendida, a atitude modifica-se. O chefe atíça o engenheiro, pedindo-lhe prudência e incitando-o à violência. Outra vez percebe-se o descaso dele para com o corpo de Nouofia: “Une peau noire ressemble à une peau noire, non? Le village réclame un corps; il faut leur en donner un [...]” (p. 98). Horn quer entregar à família do morto o corpo de Alboury com o rosto desfigurado e pede para que Cal acerte esse alvo. Quem constrói o esquema ideal para a execução de Alboury é Horn, enganando-se em relação aos guardas (ele acredita que os mesmos não farão nada para proteger o negro, porém o que se vê ao final é que eles matam Cal).

## **CAL**

### **Informações iniciais de apresentação do personagem**

Conforme a rubrica inicial da peça, Cal é o engenheiro do canteiro de obras, com cerca de trinta anos de idade. Ele aparece em um total de nove cenas (III, V, VII, VIII, X, XII, XVII, XIX e XX). Na XIII e na XV, ele não está presente, contudo, é mencionado pelos demais.

Em relação ao seu aspecto físico, praticamente nenhum detalhe é trazido ao leitor/espectador: na cena III, Horn repara que o funcionário fez a barba e se penteou (p.

18) – o que parece surpreendê-lo, ainda que Cal afirme que todas as noites se barbeia (provavelmente o engenheiro teve atenção maior naquele dia para impressionar Léone, pois sabia que iria encontrá-la). Na XIX, após ter aparecido coberto de fezes e lama, ressurgue limpo, informando que tomou banho e passou loção pós-barba (p. 104).

Francês, menciona seus estudos em Paris e define a capital da França como “[...] le plus grand carrefour d’idées du monde” (p. 48). Na cena V, ele apresenta um pouco de seu passado, relatando à Léone os lugares em que já esteve: Bangcoc, Ispahan, Mar Negro, Marrakesh, Tânger, Caribe, Honolulu, Vancouver, Chicoutimi, Brasil, Colômbia, Patagônia, ilhas espanholas, Guatemala, além das cidades africanas. Já na VIII, revela para Horn outras localidades que gostaria de conhecer: “Amsterdam, Londres, Vienne, Cracovie” (p. 54).

Cal fornece à mulher maiores informações sobre si na cena VII, demonstrando interesse por música, filosofia e literatura: “Moi, j’ai toujours été curieux: de musique, de philosophie; Troyat, Zola, surtout Miller, Henry. Tu pourras venir dans ma chambre et te servir de mes livres, j’ai tout Miller, mes livres sont à toi” (p. 48). Na sequência, segue falando sobre Miller e seu gosto por filosofia quando era estudante. O objetivo dele é impressionar a mulher branca e mostrar-se culto e, com isso, superior tanto aos negros quanto a Horn, que, mesmo chefe, parece ter tido uma origem mais humilde e menos acesso aos estudos.

O engenheiro lamenta por várias vezes sua situação profissional, seja por ser subalterno, seja por estar em um canteiro de obras francês na África e, além disso, reclama de seu salário (p. 46). Pode-se observar uma luta de classes entre Cal e Horn, o que será aprofundado posteriormente. Ele arrepende-se de não ter optado por trabalhar no ramo do petróleo, pois compara-se a um animal de carga, mesmo tendo qualificações (p. 62-63). Ao final da peça, volta a queixar-se de sua condição ali: “Tout cela pour l’argent, bébé; l’argent nous prend tout, même le souvenir de notre âge. Regarde cela. (*Il montre ses mains.*) Est-ce qu’on dirait encore des mains d’homme jeune? est-ce que tu as déjà vu des mains d’ingénieur, en France?” (p. 105). Contudo, ele parece gostar da empresa em que trabalha, dizendo que a mesma tem bom tratamento para seus funcionários (p. 39-40). Cal não quer parar de executar a obra e quer entender os motivos para o fechamento dela (p. 22-23).

O engenheiro é subordinado a Horn, apesar de possuir mais formação do que este: “[...] j’ai plus de diplômes, plus de qualifications, plus d’études que Horn, et pourtant, je suis en dessous” (p. 50). Fiel ao chefe, mantém relações hierárquicas com

ele, respeitando-o e admirando-o (pelo menos na sua frente), como já apresentado anteriormente, na análise de Horn. Cal chega mesmo a dizer que gostaria de tê-lo como seu superior mais uma vez (p. 55).

### **O envolvimento de Cal na morte de Nouofia**

Na cena III, através de diálogo entre Horn e Cal, o leitor/espectador toma conhecimento de que o último é responsável pela morte de Nouofia (p. 19). Cal, frente à acusação do chefe, revela diferentes versões até que confessa os reais motivos do assassinato. Ele, inicialmente, nega e pede que Horn o ajude a isentá-lo de culpa: “Mais je n’y suis pour rien, Horn, je n’ai rien fait, moi, Horn, [...] Ce n’est pas le moment de se diviser, on doit rester ensemble, on doit rester unis, Horn” (p. 19). A primeira versão apresentada por ele encontra-se nessa cena, na qual diz que o negro fora atingido por um raio durante uma tempestade (p. 20-21).

Logo após, surgem novos fatos: Cal relata que Nouofia, um diarista, queria ir embora uma hora mais cedo, que cuspiu perto de seus pés<sup>173</sup>, que atravessou o canteiro antes do fim do expediente sem autorização e sem capacete e que um veículo conduzido por alguém desconhecido atropelou o negro (p. 23-24). Horn o desmente: “Tout le monde t’a vu tirer. Imbécile, tu ne supportes même pas ta foutue colère” (p. 24), informando também que Cal era o condutor do veículo. Novamente, o engenheiro defende-se, alegando que não é ele e sim “une chute” (p. 24). Cal vale-se de metáfora para sustentar sua versão: “Le coup de feu c’est l’orage; et le camion, c’est la pluie qui aveuglait tout” (p. 24).

Por fim, conta que agiu por instinto e traz novas revelações: jogou o corpo no depósito de lixo, depois no lago e no esgoto, aonde jamais teria coragem de voltar para buscá-lo (p. 25) – pouco tempo antes ele mencionara que seu cachorro Toubab estava latindo perto dos esgotos, farejando algum bicho, referia-se, então, ao corpo de Nouofia (p. 23).

Na cena X, Horn deixa claro que vai ajudá-lo a provar que foi um acidente (p. 67). O chefe e seu subalterno planejam juntos o assassinato de Alboury, mas quem fica com a tarefa de executar o crime é o engenheiro, guiado pelas indicações do superior (cena XVII). Cal não gosta de claridade, quer agir às escuras para matar o negro, pois

---

<sup>173</sup> O ato de cuspir dos negros irrita profundamente Cal, conforme será visto posteriormente na análise das relações dele com os negros.

tem medo da reação dos guardas e desconfia deles (p. 96 e 102). Eles fracassam no plano e, na cena XX, Cal é morto com tiros disparados pelos guardas.

### **Traços comportamentais**

O primeiro traço comportamental a observar em Cal é a oscilação entre a força e a fraqueza, variando das explosões de raiva (como a que o fez assassinar o negro em momento anterior à peça) às crises de choro por conta de seu cão Toubab, consoladas por Horn (exemplos do choro dele presentes nas p. 20, 74, 75 e 77). Por vários momentos no texto são mencionados os nervos dele, que estariam sempre à flor da pele (p. 18, 19, 25, 26, 56, 74, 76, 79 e 99).

Cal tem os instintos aguçados e alguns traços primitivos, animais, como deixa transparecer na cena V, ao referir-se à transpiração como proteção e ao cheiro como forma de reconhecer as pessoas (p. 37-38). Ele mesmo sabe que tem um lado selvagem: “Je te donne l’impression d’un sauvage, non?” (p. 47). Em outras ocasiões cita seu instinto para mulheres (p. 51 e 61). Outro indício desta característica é o farejar que aparece em alguns momentos (p. 76 e 77) e os cheiros que sente não o enganam, como pode ser observado na cena XII quando ele fareja o odor de negro e de mulher, que poucos instantes antes estavam ali e, naquele momento, estão escondidos. O personagem sofre um processo de animalização à medida que sua agressividade e seu ódio pelos negros vai aumentando, sua imagem funde-se com a do cão Toubab (a relação entre eles será verificada na sequência).

O engenheiro é obediente ao chefe (o que não significa que nunca o desobedeça, como pode ser visto na cena XII), tanto que volta aos esgotos para procurar o corpo de Nouofia, exatamente como lhe ordena Horn, mesmo tendo dito que não retornaria lá (p. 26). No *jeu de gamelles* acaba deixando-se levar por ele, apostando o valor que o chefe quer, a contragosto (p. 18,19 e 20). Por vezes, declara que não irá mais jogar, como nas cenas VIII e X, mas o que se vê logo após é a continuidade da partida.

Cal aguarda as instruções de Horn e depende dele para a resolução de problemas: “C’est toi le chef, patron, c’est toi le boss, chef. Tu dois me dire maintenant ce que je dois faire. Accroche-moi bien! Moi, je ne sais pas nager, je me noie, vieux” (p. 74). Ao afirmar quatro vezes na mesma frase (usando expressões diferentes) que Horn é o chefe, Cal espera dele uma solução e as ordens para agir. Apesar disso, critica a diplomacia de Horn na cena XII (p. 77-78), seu desejo é sempre resolver as coisas através da violência e do uso de armas (a vontade de matar Alboury pode ser

visualizada nas p. 74 e 75). O engenheiro não sabe defender-se sozinho, pois tem pouca credibilidade, segundo suas próprias palavras: “[...] moi, personne ne m’écoute” (p. 19). Isso ocorre provavelmente porque ele age de maneira impulsiva e é inferior naquele local. Já Horn é o responsável por todo o canteiro e, pelo que foi analisado nesse personagem, busca apaziguar problemas e é extremamente confiável na empresa. Cal teme que Horn não o ajude e aguarda que o chefe lhe dê aval para matar o negro (p. 65).

A dependência de Cal é também emocional: ele pede que o chefe não o abandone (p. 99), que o acolha (p. 75). Horn procura consolá-lo, por momentos dizendo que ele não é uma pessoa má (p. 77). Cal é solitário (p. 105) e esse é um dos motivos que o leva a aproximar-se tanto de Horn, a interessar-se por Léone e a sofrer com o desaparecimento de Toubab.

No fundo, Cal age com violência para não demonstrar o medo que sente dos negros e que ele mesmo confessa: “Moi, qu’est-ce que je suis? rien. Je suis: rien, je n’ai pas honte de le dire. [...] 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” (p. 56). Quando o negro não é uma autoridade policial, sente-se compelido a matá-lo.

O último traço comportamental do personagem diz respeito à bebida alcoólica que o mesmo consome durante toda a peça e que altera sua lucidez. Horn diz que ele já bebera demais na cena III (p. 18). Depois, volta a falar sobre a bebida e seu efeito em Cal, alegando que ele não suporta uma gota de uísque (p. 19). Na VIII, repete que o engenheiro bebe em excesso, ele responde que não e que nunca fica bêbado, e, aliás, demonstra não gostar de pessoas embriagadas (p. 55). Na V, as rubricas indicam o consumo de uísque todo o tempo. Cal justifica o porquê de ingerir tanto álcool:

“Ici, il faut boire, soif ou pas soif; sinon, on se dessèche [...]. Moi aussi avant, le whisky, je crachais dessus; et je buvais du lait, moi, rien que du lait, je peux vous le dire; des litres, des barriques; avant de voyager. Mais, depuis que je voyage, tiens: leur saloperie de lait en poudre, leur lait américain, leur lait de soja, il n’y a pas un poil de vache qui entre dans ce lait-là. Alors, bien obligé de se mettre à cette saloperie.” (p. 38)

O uísque, ainda segundo Cal, é encontrado em qualquer lugar do mundo para beber. Cumpre frisar que, na cena XII, desesperado, num ato de total dependência perante o chefe, é leite o que ele pede para ingerir (p. 74). Como observado anteriormente, Koltès reparou no consumo excessivo de uísque durante sua permanência no canteiro de obras nigeriano. Outra consideração já feita neste estudo é a de que a bebida além de unir os

brancos, traz diversão mínima para aqueles que estão isolados em território estrangeiro e a embriaguez traz a falsa sensação de relaxamento perante os problemas e tensões.

### **Cal segundo os demais personagens**

Horn varia seu olhar perante Cal entre a crítica e o sentimento protecionista. O chefe do canteiro de obras o designa por diversas vezes como “imbécile” (p. 24, 25, 73, 74, 83, 99). Além disso, censura a postura violenta e predatória de Cal na cena X (p. 65 e 66). Quando conversa com Alboury na XIII, buscando a amizade do negro, revela que o melhor seria que o funcionário fosse preso, porque só lhe causa problemas (p. 83). Na sequência, o define como “[...] fou assassin, déchaîné, avide [...]” (p. 85). Demonstra mesmo que não está se importando caso Cal seja assassinado: “Quand je vous dis, Alboury: faites-en ce que vous voulez je ne le couvre plus, ce n’est pas un mensonge, croyez-moi [...]. Ce que fait cet homme n’est pas mon affaire, sa vie ne me touche pas le moins du monde” (p. 84).

Já por outro lado, como verificado no estudo do personagem Horn, nutre um sentimento familiar por Cal, chamando-o carinhosamente de “mon petit” (p. 75, 79, 99, 101) e “mon gars” (p. 76).

Léone rejeita a forma como o engenheiro refere-se às pessoas, usando termos pejorativos como “vieillard” (p. 49) para Horn e “boubou” para os negros. Outra observação da mulher diz respeito à postura defensiva de Cal: “Vous voyez partout des voleurs” (p. 50). Léone usa também os termos “Bandit!” (p. 51) e “fou” (p. 91) para defini-lo. Para ela, Cal é alguém que só traz problemas e incomoda a todos (p. 91).

Alboury não discorre sobre Cal, fala apenas que ele é o assassino de seu irmão, cujo corpo não lhe foi entregue, e que, por conta disso, deseja vingança (p. 90). A expressão usada por ele para referir-se ao engenheiro é “l’autre Blanc” (p. 81).

### **O desejo por Léone**

Conforme já mencionado neste estudo, Cal é um homem solitário e, portanto, a chegada de uma mulher no canteiro de obras, além de aguçar seus instintos masculinos, traz a esperança de uma companhia para o engenheiro. Em sua opinião, a presença dela traz humanidade ao local (p. 19 e 104). Ele vê em Léone a possibilidade de envolver-se com uma mulher branca, jovem como ele e francesa. O olhar dos brancos nestes espaços de obras estrangeiros em relação às mulheres não considera as negras como companhia,

mas apenas como mera diversão e carregado de preconceitos, o que Koltès relatou em sua carta e que já foi observado anteriormente.

Há muito tempo, segundo seu relato, não tem contato com uma mulher: “Nous, on n’a pas vu de femme depuis si longtemps, j’avais envie de m’amuser avec une femme” (p. 47); “[...] on n’a pas vu de femme ici, depuis le début du chantier; alors d’en voir une, de te voir, ça me retourne, voilà” (p. 51); “Quand on ne voit pas de femmes pendant si longtemps [...]” (p. 52). Se teve algum relacionamento com alguma negra, não o revela. Ao final da peça, na cena XIX, lamenta a ausência de pessoas do sexo feminino e comenta que a partida de Léone para Paris deixará novamente o espaço sem a presença de mulheres.

Todavia, mesmo parecendo preparar-se para encontrar a francesa (ele fizera a barba, fato já comentado) e demonstrar ansiedade para conhecê-la na cena III, revelando que deseja causar-lhe uma boa impressão e mostrar sua elegância (p. 22), não é através da sedução que ele aproxima-se dela. O engenheiro o faz violentamente, perguntando-lhe desde o primeiro diálogo se ela está com medo dele (p. 37). As investidas são sempre para acuá-la (cena V). Algumas didascálias indicam o contato físico que ele impõe a ela: “l’arrêtant” (p. 37), “Prenant Léone par le bras” (p. 44), “Prenant Léone dans ses bras” (p. 45), “[...] Cal l’attire à nouveau dans ses bras” (p. 47), “Il lui prend la main” (p. 51), “Cal la tient très fort [...]” (p. 51). Além disso, visando intimidá-la e humilhá-la, usa apelidos como “bébé” para tratá-la.

É possível afirmar que ela mexe com os sentimentos dele e, mesmo interessado nela, ele não consegue agir de outra forma: “[...] comme je suis, ce n’est jamais comme je voudrais être” (p. 51). Vale lembrar as características animais em Cal que o fazem agir por instinto, numa atitude de desumanização do engenheiro. Na cena VII, a violência verbal é ainda mais explícita, ele menospreza Léone e a julga uma interesseira que só pensa no dinheiro de Horn. Na XIX, volta a cercá-la, mas agora com o intuito de despedir-se, beijando-lhe a mão (p. 105).

Por fim, cumpre citar que Cal faz uma referência crítica a todas as mulheres na cena X. Para ele, elas nunca entenderão o prazer dos homens e, mesmo pagas, não poderão satisfazê-los:

“Ton argent, bien sûr, tu en fais ce que tu veux, il est à toi, bien à toi, tu te paies les plaisirs que tu veux, vieux. Seulement, on ne compte pas sur les femmes pour le plaisir dans la vie; c’est foutu, les femmes; il faut compter sur nous seuls, et leur dire une bonne fois: qu’on trouve plus de plaisir dans un bon travail bien

fait [...] que c'est du plaisir solide, qu'aucune femme ne vaudra jamais cela: un pont solide fait de nos mains et de notre tête, une route bien droite et qui résistera à la saison des pluies, oui, c'est là qu'est le plaisir. Les femmes, vieux, elles ne comprendront jamais rien au plaisir des hommes, est-ce que tu dirais le contraire, vieux?" (p. 61)

Ele compara o prazer do trabalho dos homens, sólido, ao prazer efêmero provocado pelas mulheres. O discurso de Cal não condiz com a aproximação que ele tenta manter, forçosamente, com Léone. Como será apontado no estudo do personagem feminino, a mulher é vítima de um olhar machista e sofre preconceito durante todo o tempo na peça, tão oprimida quanto o negro.

### **A relação de Cal com Toubab**

Toubab é o cão de Cal, cujo nome possui uma explicação na didascália de abertura do texto citada na apresentação geral dos personagens. Na cena XX, o leitor/espectador descobre que o cachorro é branco e, também, não muito grande pois é descrito como um “chiot” (p. 108). À primeira vista, poderia se pensar que é ele quem dá título à obra, fazendo referência direta ao confronto deste com os negros. Porém, a palavra encontra-se no plural, e, conforme será verificado posteriormente, os brancos em geral na peça podem ser analisados como os cães.

Na primeira aparição de Cal (cena III), é informado que Toubab desapareceu. O engenheiro, na verdade, atribui a culpa aos negros, e afirma que estes são “bouffeurs de chiens” (p. 18). Outras vezes ele repete esta acusação (na p. 20, por exemplo).

Cal é bastante apegado ao animal, a única coisa que ele possui: “[...] je n'ai que mon chien [...]” (p. 19). O engenheiro diz que não poderá dormir sem ele (p. 18). O lamento é repetido na sequência: “Mon Toubab a disparu, je ne peux pas dormir sans lui, Horn [...]. Depuis qu'il est tout petit, il dort sur moi; l'instinct le faisait toujours revenir à moi [...]” (p. 20).

Ele crê que o desaparecimento do cão seja uma punição e deseja que o animal volte: “[...] Toubab! viens petit chien, viens, ne pars plus jamais, viens que je te caresse, ma petite chérie, que je te baise, petite saloperie [...]. Je l'aime, Horn; Horn, pourquoi je suis puni, pourquoi je suis un salaud?” (p. 77)

Toubab fugiu durante o incidente entre Cal e Nouofia. Segundo as palavras do engenheiro, o cachorro sentiu o cheiro da morte e se excitou com isso, correndo em direção ao negro (p. 20). O ódio de Toubab pelos africanos é relatado à Léone na cena



VII: “Mon chien. Il aboie quand il voit un boubou” (p. 45). Para Cal, o cachorro age assim por instinto, ele crê que isso faça parte do acerto de contas entre eles, as “bêtes” (p. 45). É evidente, no entanto, que o cão reproduz o ódio do dono pelos negros e, aguçado por ele, ataca-os. Há também a questão dos cheiros, diferentes entre brancos e negros. Logo, um cão que convive com Cal estranharia o cheiro de um homem negro. François Poujardieu ao refletir sobre o apego de Cal ao cão e a agressividade de ambos, comenta sobre o uso da caça que os cães historicamente faziam aos negros:

“[...] la charge affective qui relie Cal à cet animal est proportionnelle à l’agressivité qu’il a développé à l’encontre des Noirs. Toubab est un nom et une attitude hérités des pires moments de l’esclavagisme qui, rappelons-le, est allé de pair avec l’entreprise coloniale. Dans la Caraïbe, des chiens étaient dressés à poursuivre des esclaves en fuite en sentant “l’odeur des nègres.”<sup>174</sup>

Na cena XII, o cachorro volta a ser tema quando Cal diz que o encontrou eriçado pela presença do negro, que o animal pulara dentro do esgoto e desaparecera, deixando-o novamente sozinho (p. 75). Ao final desta mesma cena, ele sai “comme une flèche” ao escutar latidos ao longe (p. 79).

Durante diversos momentos as rubricas indicam latidos de cachorro, ou seja, que o animal está ouriçado com a presença de negros nas proximidades. Porém, Toubab só é visto no final da peça, enfim junto com Cal, na mesma posição em que o homem revelara que ele costumava dormir: em cima de seu corpo. Ambos estão mortos, o cão mostra os dentes (p. 108), numa última atitude de tentativa de ataque e de enfrentamento aos negros.

Ao pensar no processo de animalização dos homens brancos em território africano, agindo com brutalidade e instintivamente, em especial Cal, sua imagem funde-se com a de Toubab. O animal é a única coisa pela qual o engenheiro demonstra apreço e carinho. Cal e Toubab são reflexos um do outro. Nem mesmo frente à mulher branca que cobiça, Cal consegue agir de maneira que não seja brutalizada. O nome do cachorro acaba por representar a atitude de todos os brancos presentes ali, num ato exploratório e violento para com os negros, de impressões repletas de preconceitos. Marie-Paule Sébatien lança um olhar para o tema:

“Que l’animal porte le nom par lequel les Africains désignent le Blanc montre en Cal la manière d’être du Blanc en Afrique. Cal,

---

<sup>174</sup> POUJARDIEU. “La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès”. *Théâtre/Public*. Op. cit. p. 50-51.

à lui seul, légitime la violence par laquelle l'Afrique recouvre son centre, arrache de son sein la brutalité cynique. Kyon, en grec, signifie chien. Cal est un cynique; Cal est un chien. La ressemblance entre l'homme et l'animal est forgée dans le mot cynique. Cal n'aime que son chien Toubab, c'est-à-dire homme blanc. Comme un chien n'est proche que des chiens, l'homme blanc n'aime que l'homme blanc. Ainsi se définit le cynisme: l'inaptitude à s'orienter vers autre chose que ce qui est; faire de ce qui est, simplement parce que cela existe, la seule valeur. Le cynique, en chien qu'il est, manque d'imagination, ne se représentant que les réalités déjà existantes, jamais la norme, l'idéal ni une fiction."<sup>175</sup>

### **A relação de Cal com a África e os negros**

Cal já esteve em diversas cidades da África, como informa para Léone na cena V (p. 39). Ele define o continente como “saloperie d’Afrique”, “pire que tout” (p. 39), “trou” (p. 47 e 105), “endroit perdu” (p. 49) e “envers du monde” (p. 50). Para o engenheiro, o lugar transforma as pessoas em selvagens (p. 47 e 50), inclusive ele, como observado acima. Ele sente estar perdendo os melhores anos de sua vida ali (p. 105).

Os negros, ele chama de “boubous”<sup>176</sup> (exemplos em: p. 41, 45, 56, 77, 78), “salauds” (p. 67) e “bouffeurs de chiens” (p. 18), sem nada na cabeça (p. 67), perigosos (p. 50). Cal nutre um ódio profundo por eles, mas, ao mesmo tempo, os teme (p. 56). Caracteriza-os como “bêtes” (p. 45), igualando-os aos cães, numa atitude clara de não enxergar que ele mesmo se assemelha aos cães, não os negros. No seu entender, o outro é que é o ser animalizado, não ele.

O fato de ter matado um trabalhador africano é minimizado por ele na cena III, o que demonstra seu descaso ainda maior pelos negros. Koltès vivenciou a experiência de saber que um negro foi morto no canteiro de obras nigeriano e relatou o quanto o fato foi tratado com banalidade, como se fosse rotineiro.<sup>177</sup> Não satisfeito em apenas assassiná-lo, Cal joga o corpo no esgoto: a simples existência do negro, mesmo morto, o incomoda (p. 25-26).

---

<sup>175</sup> SÉBASTIEN, Marie-Paule. *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*. Paris: l'Harmattan, coll. “Univers théâtral”, 2001. p. 77-78.

<sup>176</sup> No dicionário, *boubou* é definido como: “Longue tunique, vêtement traditionnel africain.” *Le Robert micro: dictionnaire d'apprentissage de la langue française*. (Nouvelle édition: 1998). Paris: Dictionnaires Le Robert, 2005. p. 143. Cal usa o termo de maneira pejorativa, valendo-se do nome da vestimenta dos negros para designá-los.

<sup>177</sup> KOLTÈS. “Lettre d’Afrique”. *Europe: revue littéraire mensuelle*. Op. cit. p. 20.

A África, para ele, está repleta de micróbios que acessam o corpo humano através dos pés, por isso defende a importância de usar sapatos adequados (p. 21-22). Cal critica os calçados de Léone: “C’est avec ces chaussures que vous comptez marcher ici? [...]. A Paris, on ne sait pas ce que c’est, des chaussures; [...]. Il faut qu’elles montent, qu’elles tiennent la cheville. Avec des bonnes chaussures, on tient le coup, c’est le plus important, les chaussures” (p. 37). Em outro momento, oferece sapatos para ela: “Je te prêterai mes chaussures; il ne manquerait plus que tu attrapes une sale maladie” (p. 50). Os ditos micróbios dos negros são, em sua opinião, “[...] les pires de tous [...]” (p. 26). A imagem dos micróbios para os brancos a partir dos pés liga-se à questão do solo africano como portador de perigo. A terra africana causa mal àqueles que pisam nela sem os calçados adequados, que mantém qualquer contato físico com o continente.

Cal sente nojo da saliva dos negros e de seus hábitos: “Moi, je flingue un boubou s’il me crache dessus, et j’ai raison, moi, bordel; et c’est bien grâce à moi qu’ils ne te crachent pas dessus [...]” (p. 78) – lembrando que Nouofia, segundo a versão de Cal, cuspira perto de seus sapatos, provavelmente atitude que o engenheiro encarou como uma ofensa, impulsionando o assassinato. Exageradamente, revela seu medo e asco ao cuspe dos negros, que, conforme sua teoria, seria capaz de inundar o mundo:

“Ils ouvrent un œil et crachent, ouvrent un autre œil et crachent, crachent en marchant, en mangeant, en buvant, assis, couchés, debout, accroupis; entre chaque bouchée, entre chaque gorgée, à chaque minute du jour; ça finit par couvrir le sable du chantier et des pistes, ça pénètre à l’intérieur, cela fait de la boue et, quand on marche dessus, nos pauvres bottes enfoncent. Or de quoi est composé un crachat? Qui le sait? De liquide, sûrement [...]. Mais de quoi d’autre encore? [...] Crachats de boubous sont menace pour nous.” (p. 78-79)

No fundo, Cal revela com esta metáfora um medo de que os africanos estejam por toda parte através de sua presença física. A saliva dos negros nada mais é do que parte deles e Cal rejeita qualquer contato com o que venha dos negros. François Pujardieu menciona uma fobia alucinatória em Cal, que provoca delírios como o desta imagem da invasão de saliva dos negros.<sup>178</sup>

Ao contrário de Horn, sua representação é a do estrangeiro violento, disposto a dominar o outro através da força, agindo por impulso e movido pelo ódio. Cal expressa

---

<sup>178</sup> POUJARDIEU. “La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès”. *Théâtre/Public*. Op. cit. p. 38.

seu desprezo e preconceito pela África e seu povo. Na cena X, fica claro o interesse dele em manter-se unido a Horn para prejudicar os negros: “On a tout intérêt à rester unis; unis, on les niquera” (p. 67).

Todavia, confessa amar a África e não desejar destruí-la (p. 66), informação bastante estranha visto sua aversão ao local durante todo o texto. Ele, anteriormente, na cena VII, mencionara uma decepção para com o continente africano, diferente da imagem exótica do local desconhecido que tinha em mente: “Moi aussi, un jour, j’ai débarqué ici, plein d’idées sur l’Afrique; ce que l’on vient voir, ce que l’on vient entendre! Dans ma tête je l’aimais, on ne voit rien, on n’entend rien de ce que l’on attendait; je comprends ta tristesse” (p. 45). Uma possibilidade de interpretação é a de que ele estabelece com o espaço uma relação contraditória, em que, como funcionário da empresa, é dependente da situação em que se encontra, mas lamenta por ela, odiando as pessoas que o cercam (os negros). O embrutecimento de Cal após tantos anos fora de seu país, morando na África, também é uma possibilidade, visto que ele diz à Léone que tinha expectativas positivas ao desembarcar no continente africano, porém não encontrou ali aquilo que imaginou.

Koltès classificava o racismo de Cal como primário:

“C’est le portrait du raciste ordinaire qui s’ignore en tant que victime sociale. Il n’est pas moins victime de la société que le nègre, mais il essaie vainement de noyer sa condition dans l’excès verbal, dans l’exubérance de ses imprécations [...]. Cal se réfugie derrière la notion sécurisante de l’instinct qui le trahit sans cesse et qui le laisse chaque fois abandonné à sa solitude.”<sup>179</sup>

O engenheiro apega-se à questão do instinto dele para explicar suas atitudes violentas. Enquanto subordinado de Horn, distante de seu país natal, ele também é uma vítima. Poujardieu comenta que o engenheiro teme aquilo que ele não pode controlar e em seu ímpeto de exterminar os negros, toma ações violentas. Ele vê na população nativa ações libidinosas que fazem com que o objeto de sua fobia nunca cesse de ser produzido (até mesmo na saliva dos negros). A natureza africana, no seu entender, tem pulsões sexuais que fazem crescer seu objeto de aversão. O desejo dele de se livrar do corpo do negro é tão forte quanto o de Alboury em recuperá-lo. As atitudes violentas de

---

<sup>179</sup> KOLTÈS. “Entretien avec Alain Prique”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 25-26.

Cal seriam, para o estudioso, uma forma de tentar defender-se do medo que ele sente dos negros, seu instinto assassino é resultado de sua fobia.<sup>180</sup>

## LÉONE

### Informações iniciais de apresentação da personagem

Léone é descrita na didascália inicial da obra como uma mulher trazida por Horn. Ela aparece nas cenas II, V, VI, VII, IX, XI, XIV, XV, XVI, XVIII, XIX e XX (doze no total). Nas cenas I, III, IV, X, XIII e XVII é citada pelos demais personagens.

Antes de aparecer de fato, Léone é anunciada por Horn na cena I. Na II, primeiramente, só se escuta sua voz, depois se vê seu rosto e apenas ao fim da cena ela sai de dentro do ambiente em que está. Segundo o chefe do canteiro, ela está arrumando suas coisas há algumas horas (p. 11 e 12).

Léone é objeto de desejo dos três homens da peça, porém, cada um reage a este impulso de maneira diferente. Horn vê em Léone uma companhia; Alboury respeita o fato de ela pertencer ao chefe, mantém distância dela tanto por ela ser branca quanto por acreditar que ela possa ameaçar seu objetivo de buscar o corpo de Nouofia; Cal é o mais direto em seu desejo, conforme já verificado no estudo do engenheiro.

Sobre sua fisionomia, não há informações. Na cena XVI, a didascália indica que a mulher quebra a garrafa de uísque e grava no rosto uma cicatriz parecida com o sinal tribal que Alboury possui. Após este fato há, na XVII, uma breve menção de Cal à aparência dela anteriormente: “Quelle drôle de femme, et maintenant elle a ces marques pour toute la vie; pourtant elle était mignonne” (p. 98). Na XVIII, Horn também comenta sobre as cicatrizes, aconselhando-a a procurar um médico quando chegar em Paris para voltar a ficar apresentável. Quando ela aparece ao final desta última cena, seu rosto ainda sangra e ela tem vergonha disso, pois esconde-o atrás do braço (indicação na rubrica, p. 103).

Sua idade não é informada, todavia, Cal afirma na cena VII (p. 49) que eles possuem a mesma idade (ou idades próximas) – o engenheiro possui cerca de trinta anos.

Ela acaba de chegar ali, conforme indicam as seguintes passagens: “Ma femme vient d’arriver [...]” (p. 11); “Elle vient de débarquer [...]” (p. 27). Léone permanece apenas aquela noite na África, pois, na cena XVII, Horn avisa que ela irá embora,

---

<sup>180</sup> POUJARDIEU. “La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès”. *Théâtre/Public*. Op. cit. p. 38.

informando, aliás, que é como se ela jamais tivesse passado por lá (p. 101), despedindo-se dela na XVIII e, na cena final, é possível vê-la partindo e anunciando em alemão: “nach Paris zurück”, que pode ser traduzido por “de volta a Paris”.<sup>181</sup>

Léone é vinda da capital francesa e por diversas vezes isso é mencionado por ela na peça: “[...] c’est pareil le soir, à Paris [...]” (p. 15), “Savez-vous ce que je viens de découvrir, en ouvrant ma valise? Les Parisiens sentent fort, je le savais; leur odeur, je l’avais sentie déjà dans le métro, dans la rue [...]. Eh bien, je la sens encore, là, dans ma valise” (p. 15-16), “Juste avant de venir, hier soir, je me promenais sur le pont Neuf” (p. 17), “D’ailleurs, moi non plus je ne suis pas vraiment française. À moitié allemande, à moitié alsacienne” (p. 43), “[...] j’ai quitté Paris [...]” (p. 70).

Sua origem parisiense é comentada por Horn no receio que ele sente de que ela se assuste com a África (“L’Afrique doit faire un rude effet à une femme qui n’a jamais quitté Paris”, p. 14), ao esclarecer que a encontrou em Paris (“Alors la dernière fois que je suis allé à Paris, j’ai dit: si tu ne la trouves pas maintenant, tu ne la trouveras jamais”, p. 21), e quando anuncia que irá mandá-la de volta (“Demain, bon Dieu oui, vous rentrez à Paris”, p. 93).

Cal, por sua vez, dá indícios da origem dela de outras formas: implica com os sapatos comprados por ela em Paris antes da viagem (“À Paris, on ne sait pas ce que c’est, des chaussures; à Paris, on ne sait rien et on fait des modes n’importe comment”, p. 37), pergunta sobre sua profissão anterior na capital francesa (“Quel travail tu faisais, à Paris?”, p. 46), comenta a falta de compreensão dela para com ele alegando que ela é parisiense (“[...] tu viens de Paris”, p. 51) e, na cena XIX, ao despedir-se, menciona o retorno dela para Paris (p. 104-105).

Léone revela para Alboury que sua mãe era alemã e seu pai alsaciano (p. 42), ela, portanto, conhece um pouco do idioma alemão, como demonstra nas cenas VI, IX e XX.

Em Paris, ela diz que trabalhava como camareira em um hotel (p. 46). Esta é a sua primeira viagem para outro continente (p. 39). Segundo suas palavras, ela desejava ver a África (p. 40). Ela conta para Horn que se preparou bastante: “[...] je me suis préparée, préparée comme une folle: j’écoutais du reggae toute la sainte journée, les

---

<sup>181</sup> As traduções do alemão para o português foram retiradas de: KOLTÈS. *Combate de negro e de cães, O retorno ao deserto e Tabataba*. Edição bilíngue português-francês. Tradução para língua portuguesa de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Aliança Francesa/Instituto Totem/Imprensa oficial do Estado de São Paulo, col. “Palco sur scène”, 2010. p. 117.

gens de mon immeuble sont devenus cinglés” (p. 15) – há uma confusão dela aí, pois o reggae, na verdade, é um ritmo jamaicano.

Léone reclama de sede em algumas cenas (II, V, VI e VII), procurando algo para beber. Na II, especificamente, ela pede água a Horn para tomar comprimidos. Quando este lhe oferece uísque ela rejeita, afirmando que a bebida lhe é proibida (p. 15). Na quinta cena ela volta a mencionar seus remédios e a impossibilidade de tomar uísque (p. 38). Todavia, na XVI, ela aceita a bebida alcoólica, porém seu estado não é o mesmo inicial, seu desespero frente ao conflito entre brancos e negros e perante a rejeição de Alboury a leva ao desespero. Léone deixa de ser a mulher contida que era até então, preocupada em manter-se lúcida.

Léone se queixa de dor nos pés e de seus sapatos ao final da cena XI, confirmando a impressão que Cal tivera sobre eles (de que não seriam os ideais para a África, evidentemente que a observação dele diz mais respeito ao medo que ele sente do solo africano do que por uma questão de conforto). Como última observação geral da personagem, vale citar que a francesa pergunta a Alboury se existem catedrais ali, estranhando a ausência destas e dizendo que gosta de tais espaços (p. 43-44).

### **Traços comportamentais e psicológicos**

Em relação ao comportamento de Léone, ela, durante a cena I e início da II, encontra-se dentro de um dos bangalôs arrumando suas coisas. A mulher informa que aguarda o pôr do sol para sair do quarto, parecendo não gostar da luz solar (p. 14-15). A hora que divide o dia da noite causa-lhe dor no coração (p. 15). Em relação ao seu estado inicial, ela revela: “Je me sens toute patraque” (p. 15). O calor do local incomoda a personagem e é contrário ao que haviam lhe falado sobre a África – que seria fria.

Ainda na cena II, Léone demonstra medo, receio e insegurança em sair do espaço fechado, principalmente temendo encontrar algum homem. Ela acredita que as pessoas em geral não gostam dela à primeira vista. Apesar disso, diz estar feliz por ter viajado para a África, não sentindo-se uma visitante. Esta alegria, contudo, a preocupa, pois é indício de mau presságio:

“[...] je me sens tout d’un coup si bien, oh si heureuse, comme jamais, sans raison. C’est terrible. Quand il m’arrive quelque chose comme cela, eh bien, je sais que cela va mal tourner. Je n’aime pas rêver de choses trop heureuses ou me sentir trop bien ou alors, ça me met dans des états pour toute la sainte journée et j’attends le malheur. J’ai des intuitions, mais elles sont à l’envers. Et elles ne m’ont jamais trompées” (p. 17)

De fato, ela tem razão em sua desconfiança: o desfecho da peça não será plenamente positivo para ela.

O comportamento dela, bem como seus estados psicológicos, variam de acordo com os personagens com os quais se relaciona, passando da mulher frágil perante Horn, para a oprimida diante de Cal e, por fim, encantada diante de Alboury.

A personagem oscila no decorrer da peça entre o nervosismo de chegar a um local desconhecido, a paixão por Alboury e o desespero de ser renegada por ele. Ela, é, ao final, mesmo que não atinja seus objetivos, aquela cuja perda é menor, já que terá como destino o seu espaço de origem e, provavelmente, a vida que tinha antes da viagem. O que se vê na cena de fechamento da obra, não é uma mulher que parte arrasada, triste, mas que ri e brinca de uma maneira até mesmo sensual com o motorista da caminhonete que vem buscá-la para levá-la ao aeroporto, dizendo, em alemão, que seu vestido está caindo e que se ele não tiver um alfinete (que ele, por óbvio, não deve ter), ela vai acabar nua, repetindo em francês: “toute nue!” (p. 108) – ela já havia citado a necessidade de um alfinete para fechar o vestido na cena V (p. 38).<sup>182</sup> Sua atitude nesse momento final é uma espécie de fuga para o que ocorre com ela, fingindo não ter passado pelos problemas que passou e considerando que retornará à estaca zero.

### **Léone segundo os demais personagens e as relações estabelecidas entre eles**

O primeiro a emitir opinião sobre as mulheres é Horn, ao afirmar para Alboury que fora uma insanidade para um homem como ele ter trazido uma mulher para o canteiro (p. 13). Ela é a esperança do fim da solidão para o velho. Horn conta para Cal que ela não é uma mulher comum, pois sempre diz sim (p. 22). Ela se vê como uma “petite compagnie, un petit caprice” para ele (p. 71). Apenas nas cenas XV e XVI ele emite críticas à Léone, com destaque para o momento em que diz que falta dignidade à ela e tem vergonha de seu comportamento, não condizente com o de uma branca (p. 94). O fato de pedir a Alboury por diversas vezes que vá embora para não assustá-la demonstra o desejo dele de protegê-la.

---

<sup>182</sup> “Léone: Haben Sie eine Sicherheitsnadel? mein Kleid geht auf. Mein Gott, wenn Sie keine bei sich haben, muss ich ganz nackt [...]. toute nue! nach Paris zurück” (p. 107-108). Segundo a edição bilíngue francês-português, a fala de Léone pode ser traduzida por: “Você tem um alfinete? Meu vestido está caindo. Meu Deus, se você não tiver, eu vou ficar completamente nua [...]. Nuazinha! De volta para Paris.” KOLTÈS. *Combate de negro e de cães, O retorno ao deserto e Tabataba*. Op. cit. p. 117. Cumpre frisar que na edição francesa não há tradução do alemão, ou seja, ao leitor/espectador que não compreendem o idioma estrangeiro, a fala de Léone permanece incompreensível.



Cal aproxima-se dela de forma violenta e busca acuá-la, humilhá-la. Ele usa o apelido “bébé” para chamá-la, que ela reprova: “Ne m’appellez pas bébé” (p. 47). Em outros momentos ela repete seu nome, indicando que gostaria de ser chamada por ele. São diversas as caracterizações e adjetivos que Cal usa para defini-la: “Pauvre petit bébé” (p. 45), “maligne, dangereuse” (p. 46), “Bonniche” (p. 46), “petite bonniche” (p. 46), “Cette femme a du tempérament” (p. 47), “Cette femme est une voleuse” (p. 47), “Cette femme est sur la réserve avec moi” (p. 49), “Cette femme est écœurante” (p. 50), “Toi, tu as du tempérament” (p. 51), “Cette femme est très attirante” (p. 51), “Ne sois pas si pudique, petite bonniche” (p. 51) e “Pauvre bébé” (p. 104).

Outras características dela a partir do olhar de Cal são manifestadas na cena XIX, quando ele relata a primeira impressão que teve ao vê-la desembarcar: “Quand je t’ai vue, de loin, débarquer, rouge, mais rouge! avec cette élégance, ce chic des Parisiennes, ce côté dernier cri, si fragile” (p. 104). Nesta passagem, ele a compara com crianças que devem ser protegidas e mantidas distantes de locais como a África e o canteiro de obras: “On ne doit pas montrer les caves et les égouts aux petits enfants, non [...]. On doit les laisser jouer sur la terrasse et dans le jardin, et leur interdire l’entrée des caves” (p. 104).

A reação dela frente ao contato físico que Cal lhe impõe é a tentativa de fuga e de desvencilhar-se. Para ele, ela é nada mais do que uma mulher de caráter duvidoso trazida por Horn para o local, interessada apenas no dinheiro do chefe. Ela nega isso, afirmando que está ali porque Horn a chamou para vir, diz também que gosta da companhia dele (p. 49), posteriormente reafirmará seu gosto por pessoas mais velhas (p. 71-72). Entretanto, ela se contradiz, porque, para Alboury, na cena XI, fala exatamente o contrário, citando o dinheiro dele e a sorte dela, uma desprovida de recursos, em estar com ele (p. 71) – nesta mesma passagem ela afirma não ser prostituta. Também na cena XIV, ela demonstra dar importância ao dinheiro, pedindo que Alboury aceite o valor que Horn oferece (mesmo que depois se declare para o negro e prometa aceitar uma vida simples).

O engenheiro afirma para Horn que a presença dela é um desperdício: “Quel gâchis, c’est ce qui s’appelle du gâchis: cette femme ne s’occupe même pas de toi; elle doit être en train de pleurer dans un coin, ou va savoir quoi” (p. 61). Em sua opinião, que expressa na cena III, as mulheres não estão preparadas para enfrentar a África e seus micróbios e, além disso, o clima africano as enlouquece (p. 21). Isso tem bastante

relação com o olhar preconceituoso que Cal tem para com a África, seus habitantes e a pulsão sexual que ele vê neles.

Na cena I, Alboury opina sobre as mulheres, incentivando a iniciativa de Horn: “Les femmes ne sont pas des choses insensées. Elles disent d’ailleurs que c’est dans les vieilles marmites qu’on fait la meilleure soupe. Ne vous fâchez pas de ce qu’elles disent. Elles ont leurs mots à elles, mais c’est très honorable pour vous [...]. Il faut les payer leur prix, et bien les attacher ensuite” (p. 13). Há outro momento em que retrata a imagem que ele tem para o sexo feminino: “Les femmes parlent si vite; je n’arrive pas à suivre” (p. 70). Ao perguntar para o negro o que ele pensou quando a viu, Léone escuta a seguinte resposta: “J’ai pensé: c’est une pièce qu’on a laissée tomber dans le sable; pour l’instant, elle ne brille pour personne; je peux la ramasser et la garder jusqu’à ce qu’on la réclame” (p. 71), deixando explícito, entretanto, que sabe que ela está ali para ser companhia de Horn.

O negro mantém uma relação respeitosa para com Léone, sem envolver-se com ela, apesar do desejo da mulher. Ele é o único que a fita nos olhos enquanto fala (p. 59). Na sequência, serão descritos maiores detalhes da paixão dela pelos negros e envolvimento emocional com Alboury.

A partir do levantamento de impressões dos personagens masculinos, o que se percebe é o olhar de opressão para Léone e muito por conta disso é que se dará a identificação dela com o negro. Para Horn, ela é companhia, numa espécie de contrato, o chefe sabe que ela não nutre sentimentos por ele e decide pagar para tê-la; Cal a vê como objeto sexual, que deve satisfazer os seus desejos, porém frágil como ele crê serem todas as mulheres, conservando a postura dele de enxergar o outro sempre pelo viés das ideias pré-concebidas; e mesmo Alboury compara Léone a um objeto caído no chão, que qualquer um pode juntar e tomar conta. Ela, acostumada à opressão, aceita ser comparada a alguma coisa que é encontrada e pede que ele a recolha, pois não será reclamada por ninguém. Além disso, o negro deixa claro a postura de a mulher pertencer a alguém e não ser alguém: “Le vieil homme m’a dit que tu étais à lui” (p. 71).

Em meio aos conflitos entre os brancos e os negros, Léone não faz parte de nenhum dos grupos, como destaca Poujardieu: “Léone est au cœur d’un conflit qui ne la concerne en rien; elle ne fait partie d’aucun des clans en présence, que ce soit celui situé du côté africain (la communauté villageoise ou l’amitié entre Alboury et Nouofia) ou du

côté français dans l'espace du chantier public (complicité entre les deux ingénieurs).”<sup>183</sup>  
Ou seja, ela não pertence a lugar nenhum e não há ninguém que vá fazer algo por ela. Seu espaço e seu grupo ficaram para trás, em Paris, onde, ainda assim, parece que ela não se sentia bem, expressando a opressão feminina em todo o lugar onde ela esteja.

### **A súbita paixão de Léone pela África e por Alboury**

Dos quatro personagens, Léone deveria ser a mais distante do universo africano, já que acaba de chegar ao local. Todavia, o que se vê é uma aproximação imediata entre ela e o espaço, principalmente através do desejo por Alboury e de sua identificação por conta da opressão anteriormente citada. A mulher não parece mais interessada nos franceses, os quais critica na cena II e VI. Ela comenta também que os brancos são feios em sua opinião (p. 51).

Conforme apresentado, ela alega interesse em conhecer a África e esta seria uma das razões de sua viagem. Sair do seu espaço de origem seria tentar modificar a vida que levava até então. Contudo, a relação que se estabelece entre ela e o continente é profunda, indicada na didascália de abertura da cena VI: “Dans des chuchotements et des souffles, dans des claquements d’ailes qui la contournent, elle reconnaît son nom, puis elle sent la douleur d’une marque tribale gravée dans ses joues. L’harmattan, vent de sable, la porte au pied de l’arbre” (p. 42). Durante esta cena, ao conversar com Alboury, ela alega reconhecer as flores que existem ali e comenta sobre a possibilidade de ter tido vidas passadas em algum local como aquele (p. 42-43), reivindicando com isso uma ancestralidade negra. Seu comportamento para com o negro é doce e ela demonstra satisfação em conhecê-lo. As rubricas revelam o riso dela, o toque no corpo do negro, a inclinação na direção dele e o cochicho em seu ouvido.

Mesmo que o diálogo entre ela e Alboury não seja possível, visto que ambos conversam em idiomas estrangeiros, sem se entenderem, ela busca compreendê-lo e diz que ele também irá entendê-la no futuro. A Léone apreensiva do início da peça, ainda com costumes franceses, vai dando lugar a uma mulher risonha, impressionada e apaixonada. Todos os homens passam a provocar medo nela, exceto Alboury, aquele cujo idioma ela não entende e, por conta disso, ser estrangeira a incomoda (p. 59-60).

Na cena XI, eles se expressam em francês. Léone elogia os traços físicos dos negros e suas histórias, revelando que o preto é a sua cor preferida. Alboury vai

---

<sup>183</sup> POUJARDIEU. “La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès”. *Théâtre/Public*. Op. cit. p. 41.

decifrando os sons da África para ela, que presta atenção em tudo, encantada. Em um determinado momento ela confessa:

“Je veux rester avec vous [...]. Je cherchais justement quelqu’un à qui être fidèle. J’ai trouvé. Maintenant, je ne peux plus bouger [...]. Je crois que j’ai un diable dans le cœur, 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.” (p. 70)

A menção ao diabo faz referência a uma lenda contada por Alboury sobre a origem do cabelo enrolado dos negros, que seria consequência da mão do diabo que os acariciou quando abandonados por Deus (p. 69), sobre a qual maiores detalhes serão fornecidos na sequência. Por outro lado, metaforicamente, pode ter ligação com o desejo sexual dela por ele, vendo esta atração por um viés do pecado, mais uma vez presente na mulher a pulsão para levar o homem à tentação, assim com em Lizzie na peça de Sartre.<sup>184</sup>

Na cena XIV, quando Horn a chama para junto de si, ela opta por aproximar-se de Alboury, ignorando o branco e pedindo-lhe que entregue o corpo de Nouofia. A seguir, na XV, revela de uma vez por todas sua intenção de ficar com o negro. Ela implora para que Alboury desista de seu objetivo em favor dela. Seus desejos são apresentados, bem como sua dor em ser branca, numa longa tirada:

“Moi, c’est vivre tout court que je veux, tranquillement, dans une petite maison, où vous voudrez, tranquilles. Oh je veux bien être pauvre, cela m’est bien égal, et chercher l’eau très loin et cueillir aux arbres et tout le saint-frusquin; je veux bien vivre d’absolument rien du tout [...]. Ou alors je ne vaudrais pas un mort déjà à moitié bouffé, je ne vaudrais cela! Alboury, est-ce donc parce que j’ai le malheur d’être blanche? Pourtant, vous ne pouvez pas vous tromper sur moi, Alboury. Je ne suis pas vraiment une Blanche, non. Oh moi, je suis déjà tant habituée à être ce qu’il ne faut pas être, il ne me coûte rien d’être nègre par-dessus tout cela. Si c’est pour cela, Alboury, ma blancheur, j’ai déjà craché dessus depuis longtemps, je l’ai jetée, je n’en veux pas.. [...]. O noir, couleur de tous mes rêves couleur de mon amour! Je le jure: lorsque tu rentreras chez toi, j’irai avec toi; quand je te verrai dire: ma maison, je dirai: ma maison. A tes frères je dirai: frères, à ta mère: mère! Ton village sera le mien, ta langue sera la mienne, ta terre sera ma terre, et jusque dans ton sommeil, je le jure, jusque dans ta mort, je te suivrai encore.” (p. 92)

---

<sup>184</sup> Algumas relações entre as peças e seus respectivos personagens serão estabelecidas nas considerações finais da tese.

Anne Ubersfeld destaca o desejo das mulheres koltesianas pelos amores impossíveis: “Toutes elles ont une caractéristique: s’adresser (on n’ose dire ‘être amoureuse’) à l’Impossible, le frère, ou l’Autre – l’interdit, parce que d’un autre monde [...]”<sup>185</sup>

A visão que Léone tem do continente africano é bastante romântica, de uma francesa recém-chegada ali. Ela quer mudar de vida e está na África tal oportunidade, onde ela passa a não ter um passado, como tinha em Paris. Ela diz abrir mão de sua cor para que isso seja possível, assumindo papéis conforme as necessidades de sua trajetória. A cor do negro deixa de ser para ela apenas a cor da pele, e sim uma opção de vida.

Poujardieu salienta que a personagem vê o mundo a partir de um sistema de oposições que o divide em homens e mulheres, brancos e negros, ricos e pobres, entre outros. Ela busca ser negra e clama por uma negritude inexistente porque dentro deste pensamento não há espaço para a mistura entre os opostos, para a mestiçagem: “[...] elle n’imagine pas que ce clivage initial entre dominateurs et dominés puisse évoluer. Et, plus surprenant encore, les combinaisons qu’elle envisage ne prévoient jamais d’unir le Blanc au noir [...]”<sup>186</sup> Unir-se com Alboury requer que sua identidade branca desapareça. Ela tem que deixar de ser quem é para que possa pertencer ao outro.

Ao pedir que o negro esqueça seu irmão, ela acaba ofendendo-o. Soma-se a isso o fato de que, para ele, mesmo que ela afirme que renega sua cor, ela é uma branca e foi trazida para servir de companhia ao chefe do canteiro de obras. A reação de Alboury comprova isso, já que ele cospe no seu rosto. Neste momento, Léone busca o socorro em Horn, seu contrterrâneo, garantia de segurança.

A atitude da mulher lembra a do próprio Koltès, ao desembarcar pela primeira vez no continente africano, conforme já mencionado na trajetória do autor. O dramaturgo afirmava que sentia a presença de uma barreira que dividia os brancos dos negros e que percebia no olhar destes um ódio que lhe provocava medo e, apesar de ter vergonha dos seus, corria para junto deles em busca de proteção.<sup>187</sup>

Diante do abandono de Alboury, ela parece querer provar sua opção de ser negra, de igualar-se aos negros mesmo que não possa ter a cor de pele deles, ao quebrar a garrafa de uísque e, com os cacos, gravar em seu próprio rosto, sem gritar, apenas

---

<sup>185</sup> UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 126.

<sup>186</sup> POUJARDIEU. “La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès”. *Théâtre/Public*. Op. cit. p. 41.

<sup>187</sup> KOLTÈS. Citado por UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 33-34.

observando a sombra por onde o negro fugiu, uma marca incisiva parecida com a cicatriz tribal que Alboury tinha na face. Cumpre frisar que ela já havia sentido a dor desta marca em suas bochechas na cena VI. Stina Palm classifica esta atitude de Léone como uma última tentativa desesperada de pertencer a qualquer um: “[...] en se donnant à elle-même la marque tribale, elle devient une autre que soi-même.”<sup>188</sup> Ela não só toma para si a maldição e a condenação que ela enxerga em Alboury, como a reivindica, crendo que a negritude pudesse uni-la a alguém que é um outro como ela e libertando-a do olhar de opressão dos brancos ao qual estava acostumada.

Koltès refletindo a partir da mencionada visão que classifica as pessoas em grupos opostos e não conjugáveis, comenta sobre a atitude dela em tentar negar sua existência branca a partir da auto-mutilação:

“Léone voit chez le nègre une manière de porter sa condamnation. De plus en plus, de façon à la fois vague et décisive, je divise les gens en deux catégories: ceux qui sont condamnés et ceux qui ne le sont pas. Du point de vue de Léone, les Noirs sont des gens qui portent une condamnation sur leur visage, au sens propre, mais qui ne leur appartient pas en propre: c’est davantage une malédiction globale à laquelle ils sont assimilés. Léone sent la sienne d’une façon beaucoup plus secrète et individuelle, elle ne peut pas s’appuyer sur l’idée d’être le morceau d’une âme, comme disent les nègres. Avec sa condamnation, elle se retrouve seule, et incapable d’exprimer son sens ou sa nature: cette condamnation est dessinée derrière elle de façon immémoriale et apparemment précise. Celle des Noirs lui semble plus enviable, elle voudrait échanger, elle est jalouse, elle trouve son fardeau plus lourd et plus con, plus con surtout.”<sup>189</sup>

## ALBOURY

### Informações iniciais de apresentação do personagem

Alboury é o primeiro personagem africano de Bernard-Marie Koltès, descrito na rubrica de abertura de *Combat de nègre et de chiens* como “[...] un Noir mystérieusement introduit dans la cité” (p. 7), e, portanto, o único personagem central nativo.

Seu nome é explicado na sequência da mesma didascália: “[...] roi de Douiloff (Ouolof) au XIXe siècle, qui s’opposa à la pénétration blanche” (p. 7). Koltès valeu-se de uma figura histórica para dar nome próprio ao seu personagem: o dramaturgo usa a

<sup>188</sup> PALM. *Bernard-Marie Koltès: vers une éthique de l’imagination*. Op. cit. p. 59.

<sup>189</sup> KOLTÈS. “Entretien avec Hervé Guibert: comment porter sa condamnation”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 21.

imagem do rei Alboury, de Ouolof (região onde hoje encontra-se o Senegal), traduzindo a partir disso a força do negro e a sua resistência perante os brancos, tal como o rei que, segundo a própria rubrica, insurgiu-se contra a exploração europeia branca. Alboury, contudo, mesmo plenamente consciente de tudo o que se passa em seu território e demonstrando isso em suas falas bastante lúcidas, não parece desejar a disputa com os franceses, só pede que lhe concedam o corpo de seu irmão morto. Apenas ao final da peça, o leitor/espectador verá uma espécie de rebelião dos negros, liderada por Alboury e executada pelos guardas, resultando na morte de Cal.<sup>190</sup> A posse do corpo de Nouofia transforma-se assim numa disputa simbólica entre brancos e negros.

Apesar de estar em seu país, Alboury sente-se inseguro no canteiro de obras (p. 72), por ser uma propriedade privada, dominada pelos estrangeiros, temendo alguma reação inesperada dos guardas das torres de vigilância (p. 12). Contudo, a atitude destes em liberar a passagem do negro, como já mencionado, é um primeiro indício de que se pode desconfiar das suas intenções. Mais adiante, Alboury passa também a temer Cal, que está armado com um fuzil.

Alboury participa de dez das vinte cenas da peça (I, IV, VI, IX, XI, XIII, XIV, XV, XVI e XX) e é citado em outras seis (III, VII, VIII, X, XII e XVII). Mesmo sendo um habitante local, se expressa muito bem em francês, o que é observado por Horn na cena I. A respeito do uso do idioma francês pelo negro, Koltès observava que:

“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 la 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.”<sup>191</sup>

Em relação a seus aspectos físicos, fora os cabelos e lábios típicos dos negros que atraem Léone e sobre os quais ela comenta na cena XI, há uma menção ao comprimento de sua unha do dedo mínimo, despertando a curiosidade de Horn (p. 87), e a sua marca tribal no rosto, imitada por Léone.

---

<sup>190</sup> Ao que parece, esta é a primeira vez que um negro vem para cobrar o corpo de um operário, fato que por si só já indica mudanças no olhar dos negros em relação à dominação francesa no local.

<sup>191</sup> KOLTÈS. “Entretien avec Hervé Guibert: comment porter sa condamnation”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 21.

Albourny é um desconhecido para os brancos, alguém que nunca havia sido visto ali (p. 10, 11, 19 e 100). Horn tenta impedir que Léone saiba que ele está presente no local, pois não deseja assustá-la.

Ainda sobre seus dados iniciais, há a informação, emitida por Cal, de que os negros em geral são bons lutadores de karatê (p. 67). Quando Horn pergunta a Albourny se isso é uma verdade e se ele é um ás no esporte, recebe a seguinte resposta: “Cela dépend de ce que veut dire: un as” (p. 81), indicando que ele poderia saber lutar de fato.

### **Traços comportamentais**

Durante boa parte do tempo, Albourny se mantém escondido no jardim, na obscuridade, segundo indicam as rubricas de algumas cenas (p. 9, 26 e 57). Cal observa que o negro encontra-se oculto entre as árvores, ora rangendo os dentes (p. 23), ora falando (p. 57) e ora respirando de forma audível (p. 97) – o que é evidentemente mais um fruto da imaginação do engenheiro, oriunda da fobia e aversão que ele sente pelos negros. Quando convidado por Horn para vir à varanda, o negro rejeita: “Je ne peux pas, monsieur. Mes yeux ne supportent pas la trop grande lumière; ils clignent et se brouillent; ils manquent de l’habitude de ces lumières fortes que vous mettez, le soir” (p. 13). O chefe, na cena IV, tenta novamente convencê-lo a sair da obscuridade do jardim, visto que tal situação o está irritando: “[...] je vous prie de choisir. Soyez là ou ne soyez pas là, mais ne restez pas dans l’ombre, derrière l’arbre” (p. 27). O negro se mantém na escuridão. A luz elétrica é refúgio dos brancos e, como anteriormente citado, é uma forma de proteção para estes. Já o negro tem no escuro maior segurança. No início da XIII, quando Horn acende uma lanterna para iluminá-lo, ele imediatamente pede que a mesma seja desligada.

Na cena IV, Horn chega a pensar que a presença de Albourny no canteiro é uma retaliação ao fechamento das obras. Entretanto, o negro até certo momento parece indiferente a isso (apenas posteriormente, como será visto, ele critica os brancos por fecharem o canteiro) e ele mesmo denuncia o governo de seu país:

“C’est qu’on dit que le palais du gouvernement est devenu un lieu de débauche, là-bas; qu’on y fait venir du champagne de France et des femmes très chères; qu’on y boit et qu’on baise, tout le jour et toute la nuit, dans les bureaux des ministères, voilà les caisses vides, c’est ce qu’on m’a dit, monsieur” (p. 29-30).



Na sequência, segue sua crítica, agora com relação aos jovens africanos que viajam para a Europa e que deveriam voltar com ideias revolucionárias para seu continente de origem: “Mais on dit aussi que d’Europe ce qu’on ramène, c’est une passion mortelle, la voiture, monsieur; qu’on ne songe plus qu’à cela; qu’on y joue des nuits et des jours; qu’on attend d’en mourir; qu’on a tout oublié; c’est le retour d’Europe; c’est ce qu’on ma dit” (p. 30). Tais trechos revelam uma postura esclarecida de Alboury, observadora, realista e dura em relação à corrupção em seu país, não alimentando esperanças de modificação com atitudes oriundas de fora. A opinião sobre os estudantes conjuga-se com os questionamentos que Koltès fazia a respeito de uma revolução na África começando pelos estudantes, pela *intelligentsia*, numa espécie de resposta do dramaturgo na peça à própria reflexão que faz na carta enviada da Nigéria a Hubert Gignoux.<sup>192</sup>

Horn elogia seu comportamento discreto, sua inteligência e sua classe na primeira cena. Enquanto homem branco colonizador, vê o negro como um ser domesticado. Alboury é sereno e, ao contrário do que diz Cal, não é selvagem a ponto de agredir os brancos ou tentar buscar o que deseja a partir da violência. Ele pede o corpo do irmão e seu único meio é a fala, não ameaçando os demais. Quando pede uma arma (cena XIII), o faz para defender-se.

Se, no início da obra, ele declara que tinha curiosidade para conhecer Horn e desejo de aprender coisas novas (p. 10), na cena XIII, informa que não tem nada para aprender com o chefe e que a única coisa que observou foram as mentiras dele (p. 83). Alboury decepciona-se de certa forma com aquele que acreditava ser alguém respeitável. Esta é a primeira atitude mais agressiva do negro, pois percebe que os brancos desejam enganá-lo. O que se via antes era a frieza do negro mesmo frente às ameaças de Horn na cena IV, declarando que era em vão que o chefe desejava matá-lo: “Un scorpion qu’on tue revient toujours” (p. 29), metaforicamente pode-se dizer que outros como ele apareceriam para reivindicar o corpo.

Alboury permanece no jardim em meio à escuridão, mas isso não faz dele uma figura covarde. Pelo contrário, o simples fato de adentrar no território dos brancos demonstra sua coragem e firmeza nas convicções. O único medo confesso por ele é em relação ao cão que late na cena XI: “Ce sont des bêtes mauvaises; moi, elles me sentent

---

<sup>192</sup> KOLTÈS. “Lettre d’Afrique”. *Europe: revue littéraire mensuelle*. Op. cit. p. 18.

de loin, elles courent après pour me mordre. [...] j'ai peur" (p. 70), – já verificou-se neste estudo a reação de Toubab ao sentir o cheiro de um negro.

### **O objetivo de Alboury**

Alboury é um personagem cujo objetivo é explicitado por ele desde a primeira fala: está no canteiro de obras para buscar o corpo de Nouofia. Por várias vezes, ele insiste em seu pedido: “Je suis Alboury, monsieur; je viens chercher le corps [...]” (p. 9); “Je suis Alboury, venu chercher le corps de mon frère, monsieur” (p. 9); “Moi, je suis seulement venu pour le corps, monsieur, et je repartirai dès que je l’aurai” (p. 11); “J’attends ici pour prendre le corps, c’est tout ce que je veux; et je dis: quand j’ai le corps de mon frère, je pars” (p. 27); “[...] je veux ramener le corps à sa famille” (p. 28); “[...] je ramènerai le corps avec moi” (p. 28); “Il m’intéresse, moi” [o corpo] (p. 28); “Moi, j’attends qu’on me rende mon frère; c’est pour cela que je suis là” (p. 31); “Vous m’aviez promis le corps de Nouofia” (p. 88).

Stina Palm coloca que, frente aos demais que a todo tempo mudam seus discursos, objetivos e atitudes, ele é “[...] le seul personnage qui se présente et qui, clairement, déclare ses motifs [...]. Pourtant, son identité et ses intentions sont constamment mises en doute. Horn veut savoir au nom de qui il vient, et Cal met en question ses motifs. La présence d’Alboury est justifiée par la force d’un vouloir.”<sup>193</sup>

Frente ao relato de que Nouofia estava sem capacete, responde: “Qu’on donne le corps sans le casque, qu’on me le donne comme il est” (p. 26). Com isso, demonstra que, para ele, não interessam os motivos da morte, deseja o cadáver. Quando Horn lhe oferece dinheiro, ele chega a aceitar, sem, contudo, desistir da ideia de recuperar Nouofia.

Na cena XIV, ao descobrir que o corpo não pode ser encontrado, sentenciona: “Si j’ai pour toujours perdu Nouofia, alors, j’aurai la mort de son meurtrier” (p. 90). Ao final da história, é possível concluir que ele é o único personagem que tem algum êxito: não consegue ter de volta o cadáver do irmão, mas vinga sua execução.

Esta vontade determinada de Alboury logo no início da peça revela-se algo estranho, não sentimental, visto que o negro é frio ao comentar a morte de Nouofia, referindo-se a ele como uma boca a menos para alimentar (p. 10) e mencionando que a causa de estar ali reivindicando o morto não é o amor (p. 31). Mais do que o corpo do

---

<sup>193</sup> PALM. *Bernard-Marie Koltès: vers une éthique de l’imagination*. Op. cit. p. 48.

irmão, Albourey reclama a sua tradição num espaço que lhe foi tomado. Este comportamento de obsessão pelo que quer é resumido pelo próprio Albourey na cena IV: “Souvent, les petites gens veulent une petite chose, très simple; mais cette petite chose, ils la veulent; rien ne les détournera de leur idée; et ils se feraient tuer pour elle; et même quand on les aurait tués, même morts, ils la voudraient encore” (p. 31).

Logo após, na mesma cena, em uma longa tirada, esclarece o porquê de desejar tanto o corpo do irmão, relatando metaforicamente a dependência que eles tinham um do outro. O trecho indica a união deles, bem como de todo o seu povo, com destaque para o final do discurso: “C’est pourquoi je viens réclamer le corps de mon frère que l’on nous a arraché, parce que son absence a brisé cette proximité qui nous permet de nous tenir chaud, parce que, même mort, nous avons besoin de sa chaleur pour nous réchauffer, et il a besoin de la nôtre pour lui garder la sienne” (p. 33). Como será verificado posteriormente, o negro precisa do corpo para manter a coletividade entre os seus. Diferentemente de Horn, que imagina a união dos povos a partir do achatamento de suas culturas em grupos homogêneos, Albourey mantém a noção do coletivo a partir de seu grupo e da presença importante de cada membro deste.

### **Albourey segundo os demais personagens**

O primeiro personagem com o qual Albourey mantém contato é Horn. O chefe do canteiro pensa que ele foi enviado pela aldeia ou pela polícia (p. 9); ainda que a resposta do negro seja negativa para ambas as opções, o branco segue desconfiando (p. 14, 19 e 83). Ele chega a dizer para Cal que Albourey não quer entregar quem é o seu mandante (p. 19). Mesmo estranhando a presença daquele sujeito jamais visto, Horn simpatiza com ele (ou disfarça simpatia) e convida-o a entrar e beber um uísque na cena I, tendo como objetivo resolver o impasse entre ele e Cal.

Entre as expressões que Horn usa como formas de tratamento em relação ao negro, além do nome próprio e de “monsieur”, estão: “mon bon monsieur” (p. 34), “mon pauvre Albourey” (p. 87), “mon gars” (p. 87), “mon bon Albourey” (p. 89) e “mon vieux” (p. 90). Horn usa o pronome de tratamento *vous* para com o negro, o que soa estranho visto que ele é inferior hierarquicamente e é um nativo colonizado. O chefe parece com isso ganhar o respeito dos negros, mantendo uma relação de deferência para com esses, ainda que aparentemente, conforme visto no estudo de suas características.

O chefe do canteiro de obras elogia a classe de Albourey, comparando-a com a de um funcionário público (p. 11), posteriormente afirmará o contrário, ao comentar sobre

sua simpatia, completando que não gosta de funcionários públicos (p. 30). Em relação a características positivas, é possível verificar que Horn o elogia por ser inteligente (p. 13) e por não ser esnobe ao beber uísque diretamente da garrafa (p. 81), buscando uma falsa ideia de que se vê como um semelhante ao negro, fingindo ignorar a hierarquia que se estabelece no canteiro de obras e que serve aos brancos para manter o poder.

Outras considerações a respeito de Alboury são feitas pelo chefe: “Vous êtes un coriace, Alboury, je m’en rends bien compte” (p. 86), “dur” (p. 87), “obscur” (p. 88), “naïf” (p. 89), “triste” (p. 89), “trop compliqué” (p. 89), “Vos pensées sont entremêlées, obscures, indéchiffrables, comme votre brousse, comme votre Afrique tout entière” (p. 89-90) e “Vous en avez, une voix: à faire peur” (p. 80). Quando Alboury está escondendo Léone na cena XIII, o branco nota que há algo diferente nele (p. 80-81), insistindo: “C’est étrange. Je vous sens toujours à côté, comme s’il y avait quelqu’un derrière vous; vous êtes si distrait!” (p. 86)

Horn percebe que este negro não é como os demais com os quais eles convivem (p. 63). Mesmo ao tentar embriagá-lo, na cena XIII, não obtém êxito. O negro o deixa preocupado e ele confessa isso, corrigindo-se logo em seguida: “Que voulez-vous: vous avez réussi à m’inquiéter; je veux dire: à m’intéresser” (p. 80).

Cal e Alboury não dialogam: desde a primeira cena em que participa, o engenheiro diz que não conversará com o negro (p. 19-20), que, em sua opinião, assemelha-se a um animal. A expressão mais usada por ele para definir Alboury (e os negros em geral) é “boubou” – já verificado anteriormente. Para Cal, ele é um ladrão que invadiu o canteiro de obras visando organizar motins ou interessado em Léone (p. 66) e oferece risco aos brancos, como se o negro fosse atacá-los a qualquer momento: “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” (p. 66), resultado de sua fobia. Horn discorda, acreditando que seja uma jogada política ou uma tentativa de impressioná-los, pois o negro tem outras ideias na cabeça. Cal é enfático em retrucar: “En tête, quoi en tête, quoi d’autre, dans une tête de boubou?” (p. 67). Horn vai aos poucos percebendo que a atitude de Alboury em ir até o canteiro cobrar o corpo de Nouofia pode ser uma tentativa de modificação da situação que se estabelecia até então.

Ambos desejam ver algo além do que o mero pedido pelo corpo, criando situações que não dizem respeito à real intenção de Alboury, que parece ser muito verdadeira. Os negros até então invisíveis, pessoas com os quais os brancos conviviam mas de quem nada sabiam além de que eram operários e estavam ali para servir, ganham

uma identidade, um nome na figura de Alboury e de sua vontade. A construção dos brancos para a imagem dos negros começa a ruir com isso e mesmo os guardas no final vão trair os brancos.

Na análise de Léone já se discorreu sobre a paixão dela pelo negro e, portanto, não serão retomadas tais informações. Entre os termos que ela usa para caracterizá-lo estão: “grave” (p. 44), “têtu” (p. 91) e “durs” (p. 92).

### **O olhar de Alboury para os brancos**

O negro mantém distância dos brancos, numa relação respeitosa. Ele, que é tomado por primitivo, é justamente o personagem mais centrado e sensato do enredo, consciente de seu espaço, de sua situação e do olhar que os demais têm para ele. Mesmo quando conversa com Léone nas cenas IX e XI, e sente o interesse dela por ele, não se deixa levar por isso. Pode-se afirmar que ele acolhe a mulher por identificação e amizade, julgando-a frágil e cuidando dela por algum tempo: “Je t’aurai gardée aussi longtemps que je l’aurai pu” (p. 72) – ele faz aqui referência à metáfora que usara anteriormente, de que Léone é como uma moeda que estava perdida na areia, sem brilhar para ninguém e que ele poderia guardá-la até que alguém reclamasse por ela (p. 71). Ele percebe que ela é também uma vítima de opressão, mesmo sendo branca e não pertencente ao seu grupo.

O negro tem um olhar crítico para os brancos, desconfiando destes (como na cena XIII, quando percebe que Horn está escondendo algo atrás das costas e pede que o chefe mostre o que é). Ele reluta em aproximar-se dos brancos, não desejando sentar à mesa com eles para beber, mantendo a formalidade e não invadindo um espaço que ele sabe que não pertence aos negros. Se existe a eliminação de barreiras por parte dele, é apenas para tentar obter corpo de Nouofia. Este é o único motivo que o leva ao diálogo com os brancos e entrada em seu espaço, não existem interesses ocultos ou vontade de fazer parte do universo deles.

Em outro momento do texto, ele defende esta ideia de não convivência: “ On m’a dit qu’en Amérique les nègres sortent le matin et les Blancs sortent l’après-midi [...]. Si c’est vrai, monsieur, c’est une très bonne idée” (p. 33), referindo-se à segregação racial existente nos Estados Unidos, comentada no estudo de *La Putain respectueuse*. A sua noção de coletividade respeita os grupos e suas especificidades, bem diferente da noção de Horn que prevê à massificação dos seres a partir do olhar do ocidental branco e sua cultura.

Para o negro, que tem em Nouofia a figura de um irmão, é difícil entender as relações de mentiras e traições que se estabelecem entre os brancos. Horn, quando diz que não está preocupado com Cal, é taxado de traidor por Alboury que julga ambos como dominadores:

“Tous les deux êtes des maîtres, ici, non? maîtres d’ouvrir et de fermer les chantiers sans être punis pour cela? maîtres de prendre et de renvoyer les ouvriers? maîtres d’arrêter et de faire partir les machines? propriétaires tous les deux des camions et des machines? des cases de brique et de l’électricité, de tout ici, tous les deux, non?” (p. 84)

Neste trecho é possível destacar que, mesmo tendo demonstrado indiferença ao fechamento do canteiro no início da peça, ele tem um olhar crítico para a maneira como se dá este processo, numa decisão unilateral dos brancos.

Alboury questiona Horn sobre o medo que ele tem da palavra *frère*. Para ele, ser irmão é manter-se fiel à coletividade que os une e ao branco isto é impossível, porque Alboury percebe que o universo deles está tomado por outra noção de relacionamento, baseado em hipocrisia e em interesses particulares. Alboury precisa de seu irmão, mesmo morto, para que o seu grupo mantenha-se coeso.

Na sequência da cena XIII, demonstra que não há interesse dos negros pelos brancos e vice-versa, qualquer aproximação naquelas condições seria falsa: “Qu’important aux ouvriers les sentiments des maîtres et aux Noirs les sentiments des Blancs?” (p. 86). Ele tem consciência plena de que, por mais que negue, Horn é aliado de Cal no impasse que se criou ali, e não se deixa levar pelos falsos sentimentos do chefe. O nome secreto de Nouofia, por exemplo, não é revelado a Horn – indicando fidelidade ao seu povo (p. 31 e 88). Ao contrário dos ditos homens europeus civilizados, o africano apresenta caráter e não oscila em suas convicções.

Mesmo Léone, com quem ele age de maneira cortês, não consegue efetivar a aproximação com o negro: ao pedir que ele desista de buscar o cadáver de seu irmão, humilhando-se perante ele, é cuspidada no rosto. Quando ela pede que ele aceite o dinheiro do branco e, portanto, corrompa-se, ela, para ele, se iguala a Horn e Cal, ambos traidores e mentirosos, incapazes de compreenderem os motivos que o fazem lutar por um objetivo e de entenderem a questão da coletividade, que tanto diferencia brancos e negros na peça. Não basta Léone declarar-se negra, para ele mais do que a cor da pele e a auto-intitulação, é preciso portar-se como tal. Ser negro passa a ser uma escolha que vai além da cor da pele e passa por valores que Léone desconhece e não tem como

acessar. A atitude dela em corromper-se fere qualquer sentimento de aproximação que ele pudesse ter para com ela e desconstrói todo o discurso que ela fizera sobre sua alma de negra, sobre sua ancestralidade e sua rejeição à própria etnia. Para ele, ela passa a ser apenas mais uma mulher branca.

### **O SISTEMA DE PERSONAGENS DE *COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS***

O sistema de personagens construído por Bernard-Marie Koltès para *Combat de nègre et de chiens* conta com um número maior de personagens brancos do que de negros, descontando-se os guardas, evidentemente. O próprio dramaturgo dava destaque para os brancos quando referia-se à peça, declarando que a mesma apresentava a história de três seres humanos isolados em um lugar do mundo que lhes é estrangeiro e cercados por guardas enigmáticos.<sup>194</sup> O olhar lançado por ele para o único personagem negro parte de um espaço à margem de uma comunidade branca em plena África.

Todavia, os quatro tem espaços similares no enredo. O autor os apresenta na rubrica de abertura de acordo com sua entrada em cena, sem classificá-los hierarquicamente. Horn talvez seja aquele que é ainda mais central, pois é o chefe, é ao redor dele que os demais orbitam, e é o único que interage diretamente com todos.

O que se percebe é que mais uma vez a classificação entre brancos e negros não serve para definir e encerrar o sistema de personagens. Léone e Alboury, o negro e a mulher, aproximam-se na opressão. Stina Palm observa os verbos passivos que Koltès usa para designá-los na referida didascália de abertura do texto: “un Noir mystérieusement *introduit* dans la cité” e “une femme *amenée* par Horn”.<sup>195</sup> Os dois são os estrangeiros ali, os intrusos que surgem para desestabilizar a harmonia (imposta na base da violência velada). Com o decorrer da história, o que se vê é a mulher ainda mais passiva frente ao que ocorre e o negro mantendo-se firme em seu objetivo, sem submeter-se aos brancos. Ele é o negro e já participa de uma coletividade entre os seus, ela deseja ser negra na busca de pertencer a algo ou a alguém.

Os brancos são apresentados a partir de sua idade e de sua profissão no canteiro de obras. O mais velho ganha em status profissional, já que é o chefe, mas perde em força por conta da idade; o mais jovem está abaixo na escala de trabalho apesar de sua formação, contudo ganha em virilidade. O autor verificava entre eles a luta de classes existente entre patrões e subalternos – exemplos presentes na reclamação de Cal porque

---

<sup>194</sup> KOLTÈS. “Entretien avec Jean-Pierre Han”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 12.

<sup>195</sup> PALM. *Bernard-Marie Koltès: vers une éthique de l’imagination*. Op. cit. p. 44.

ganha pouco, principalmente em relação a Horn (p. 46), na acusação de que o chefe possui cultura inferior a dele (p. 49), na alegação de que é qualificado demais para aquele trabalho do canteiro (p. 62-63), rebatida por Horn, que afirma que ele não aprendeu nada na academia e que o chefe é quem tem que resolver tudo (p. 65), entre outros –, mesmo que não centralizasse aí o conflito do enredo. Para ele, o embate existente estava em cada um dos quatro personagens. As diferenças não estavam, no seu entender, nas classes ou na cor da pele, já que dois sujeitos brancos que falassem a mesma língua poderiam ser tão opostos quanto um negro nativo e um europeu branco:

“Le plus grand conflit s’élève dans ces murs très hauts, dans ces obstacles très complexes qui existent entre chaque individu. Quand on va au Nigeria on se retrouve face aux Noirs, on se regarde, on se rencontre, on sent un fossé immense. On en cherche l’origine: est-ce parce qu’on ne parle pas leur langue, est-ce parce qu’on est blanc? N’est-ce pas plutôt une chose plus énorme et plus compliquée? Le fossé est le même entre les deux Blancs qu’entre un Blanc et un Noir.”<sup>196</sup>

Os dois personagens brancos têm o mesmo interesse: o domínio da África e seu povo. Contudo, buscam maneiras diferentes de alcançá-lo. Horn é o colonizador no sentido civilizatório, burocrático, da violência implícita, com ambições de um mundo globalizado no qual a sua cultura sufocasse as outras. O chefe do canteiro não atira, não agride fisicamente o negro, mas tenta suborná-lo, comprar barato o seu perdão e planeja sua morte. Ao oferecer-lhe uísque e tentar embebedá-lo, apresenta este traço de quem deseja ofertar o mínimo ao mais fraco para tê-lo sob controle. Suas artimanhas podem ser até mais violentas que as de Cal, já que age meticulosamente e, até um determinado momento, consegue manter todos sob seu controle. Cal é mais sincero em seu ódio pelos negros, age por impulso, não nega em nenhum momento este sentimento e tem vontade de exterminá-los. O engenheiro é aquele que pega em armas, que ganha seu espaço através da violência física.

Léone poderia simbolicamente ser aquela que busca miscigenar-se com o outro, todavia sua visão separa as pessoas em dois grupos e ela acaba querendo ser negra para que possa relacionar-se com Alboury. Estaria na mulher a busca de mistura dos povos, se ela mantivesse sua identidade branca e desejasse envolver-se realmente com o outro, não transformar-se no outro.

---

<sup>196</sup> KOLTÈS. “Entretien avec Hervé Guibert: comment porter sa condamnation”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 19.



Os quatro, ao final, são infelizes em sua busca: Cal não consegue matar o negro; Léone não é reconhecida como negra, não permanece na África e nem unida a Horn ou Alboury; este último foge sem o corpo do irmão; e Horn fica sozinho, sem a companhia feminina que tanto desejava e não tendo conseguido fazer valer a negociação pacífica na qual até um determinado ponto parece crer, além do que seu plano de matar Alboury fracassa. Conforme Serge Saada: “Il n’y a jamais de personnage vainqueur ou vaincu et Koltès veille à l’équilibre dans la répartition des forces.”<sup>197</sup> A situação no canteiro de obras volta à paz, todavia não a partir da resolução de problemas e do entendimento entre as partes, e sim, pela violência e fuga.

---

<sup>197</sup> SAADA, Serge. “Un théâtre de l’imminence”. *Alternatives théâtrales*. Op. cit. p. 88.

# CAPÍTULO XI

## O PERSONAGEM NEGRO EM *COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS*

### A IMPORTÂNCIA DO NEGRO NA DRAMATURGIA KOLTESIANA

Conforme já mencionado no percurso do autor, Bernard-Marie Koltès dava importância para as viagens que realizava, priorizando os continentes americano e africano. Em várias entrevistas, ele declarava que os negros dos Estados Unidos e dos países da África que visitou chamavam a sua atenção por conta de seus hábitos culturais, das situações sociais que estavam postas nestas comunidades (como no canteiro nigeriano) e, principalmente, por conta das diferenças que ele via destes em relação aos europeus, especialmente os franceses. Em entrevista à Lucien Attoun, quando perguntado sobre o que os negros teriam a mais do que os brancos, se seriam mais livres, ou mais infelizes, ou autênticos, respondeu: “Ce qu’ils ont de plus, c’est par la négative... Ils ne sont pas arrogants. Ils sont pas cons comme les Français. C’est pas des tueurs en puissance.”<sup>198</sup>

Esta declaração conjuga-se com uma outra que fizera certa vez alegando a violência extrema que ele enxergava por todos os lados na França, provocada pelas pessoas tidas como comuns. Aqueles que não eram considerados marginais, no seu entender, eram os verdadeiros assassinos em potencial, prestes a usar os carros, por exemplo, para matarem uns aos outros.<sup>199</sup>

François Poujardieu identifica em Koltès uma vontade de mergulhar na alma dos negros, comparando-o ao que os poetas da negritude buscavam fazer para a sua criação artística e retomada de sua essência. O estudioso cita o prefácio que Jean-Paul Sartre escreveu, intitulado “Orphée noir” (já citado nos estudos concernentes à *La Putain respectueuse*), no qual estabelecia esta comparação com o mito de Orfeu para dizer que os artistas daquele período e movimento deveriam fazer uma descida às suas raízes para buscar sua verdadeira alma, rompendo com a cultura dominante europeia que os subjugava. Poujardieu, neste sentido, denomina Koltès de “Orphée blanc”. O irmão de Bernard-Marie Koltès, François, afirma que o dramaturgo sentia vontade de ser negro,

---

<sup>198</sup> KOLTÈS, Bernard-Marie. Citado por: UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Actes Sud, coll. “Apprendre”, n° 10, 1999. p. 142-143.

<sup>199</sup> KOLTÈS. “Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert”. In: Idem. *Une part de ma vie: entretiens 1983-1989*. Paris: Minuit, 2006 (ano da 1ª edição: 1999). p. 139.

de tomar para si a condenação dos negros que ele acreditava existir, como um fardo a carregar.<sup>200</sup>

A partir de *Combat de nègre et de chiens*, todas as suas obras (consideradas do período de sua maturidade artístico-intelectual), à exceção da última, *Roberto Zucco*, passaram a ter pelo menos um personagem negro. Ele afirmava que: “Blacks. Me demander d’écrire une pièce ou un roman sans qu’il y en ait au moins un, même tout petit, même caché derrière un réverbère, ce serait comme de demander à un photographe de prendre une photo sans lumière.”<sup>201</sup>

Todavia, sua preocupação direta não era debater o racismo ou o neocolonialismo, como será apresentado nas questões de interpretação. Koltès conhecia seu espaço e dizia que esta discussão política não pertencia a ele, um autor não-africano. Sua fascinação era por aqueles sujeitos diferentes dele, o outro, e o que as relações entre eles poderiam acarretar: “L’individu Koltès manifeste avec la dernière énergie son vouloir: saisir l’humain dans la différence, comme si seule cette différence ou plutôt notre rapport à elle pouvait être constructive et féconde. C’est un point de départ absolu non seulement de sa pensée, mais de son art.”<sup>202</sup> Anne Ubersfeld ressalta que, frente à mundialização que crescia nos anos de 1980, o dramaturgo verificou a possibilidade de não privilegiar apenas o Ocidente, como se fazia até então, dando abertura para as demais culturas existentes à margem no processo de globalização.

Como apresentando na primeira parte da tese, os negros no teatro francês até a segunda metade do século XX eram representados sempre a partir de estereótipos, seja para provocar medo, ou riso, ou para vangloriar as conquistas coloniais francesas. Sylvie Chalaye coloca que, mesmo após a vinda de muitos negros na condição de imigrantes, e de personalidades negras se destacarem no cenário político e cultural, a sociedade da França não concebia-se como multiracial, expondo a importância e ousadia de Koltès e sua escrita frente a isso: “[...] qui en dehors de Bernard-Marie Koltès a osé faire de cette pluralité grinçante l’enjeu de son théâtre?”<sup>203</sup>

A pesquisadora crê que, com a introdução do personagem negro em praticamente toda a sua obra teatral a partir de *Combat*, o escritor fez disto um impulso

---

<sup>200</sup> Conforme entrevista com François Koltès, irmão do dramaturgo, ocorrida no dia 16 de dezembro de 2013, em Paris, durante a realização do doutorado-sanduiche, registrada em áudio e vídeo.

<sup>201</sup> KOLTÈS. Citado por: BENHAMOU, Anne-Françoise. “Reflets d’abîme”. *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, intitulado “Koltès”, 3ª ed. Paris: Odéon-Théâtre de l’Europe, fevereiro de 1994. p. 103.

<sup>202</sup> UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 142.

<sup>203</sup> CHALAYE, Sylvie. *Du Noir au Nègre: l’image du Noir au théâtre, de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)*. Paris: L’Harmattan, 1998. p. 395.

para a sua poética pessoal, com a marca cosmopolita da comunidade humana, e isso tudo porque ele mesmo considerava-se um cidadão do mundo. Koltès deixou de lado as impressões que se tinha dos africanos até aquele momento, a partir de ideias obsoletas, e passou, ao contrário, a denunciar indiretamente o racismo existente nas mentalidades que colocavam o negro em posição marginal.

Em seu artigo, François Poujardieu lança questionamentos sobre o espaço ocupado pelo negro na dramaturgia koltésiana, qual a importância deste personagem:

“Evoquer l’importance du Noir dans l’écriture dramaturgique de Koltès consiste d’abord à insister sur la singularité de sa présence en marge d’une communauté de Blancs. La question que Koltès semble se poser, dès la première introduction d’un personnage africain dans son œuvre, est celle-ci: quelle place, au sens physique et stratégie du terme, ce personnage différent des autres va-t-il occuper dans la mise en intrigue d’un drame beaucoup plus construit qu’avant?”<sup>204</sup>

Na subparte que segue abaixo, serão verificados alguns pontos de análise que ajudam a responder, brevemente, o questionamento de Poujardieu, refletindo sobre a maneira como Koltès introduziu em *Combat* o personagem negro e qual a importância que este assume no enredo.

## **A CONSTRUÇÃO E REPRESENTAÇÃO DO NEGRO EM *COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS***

A inserção de Alboury na peça se dá a partir do espaço de dominação do branco, mesmo que a história se passe na África. Com isso, Koltès frisa seu olhar para o negro enquanto o outro, enquanto a figura desconhecida perante os brancos que provoca as mais diversas reações: a desconfiança em Horn, o ódio e o medo em Cal e o encantamento em Léone. Ele é aquele personagem cujas informações são as mais obscuras, sobre o qual o leitor/espectador tem menos dados, estranho tanto para os demais personagens do enredo, quanto para quem o vê de fora da história. Desde a rubrica que o apresenta, na ficha de personagens, é perceptível o mistério de sua existência ali: “un Noir mystérieusement introduit dans la Cité”.

Após a descrição que Koltès faz dele nesta didascália, nada mais é dito. O que se sabe é aquilo que ele permite que se saiba, o que parte de seu discurso. Horn e Cal

---

<sup>204</sup> POUJARDIEU, François. “La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès”. *Théâtre/Public*, nº 168, intitulado “Compagnies théâtrales, l’art et la gestion / Koltès, Novarina, Beckett, Shakespeare”. Paris: Théâtre de Gennevilliers, maio-junho de 2003. p. 36.

comentam sobre os negros em geral, contudo, aquele que está no canteiro de obras, especificamente, eles desconhecem. O personagem durante boa parte do texto se mantém no escuro, aumentando o mistério que o cerca.

Além de Alboury, existe a presença ainda mais obscura dos guardas, dos quais só se escutam os sons. Não visíveis, mas onipresentes, como aqueles que tudo observam do alto das torres. Sua função justifica-se na proteção das fronteiras que separam os brancos dos negros, porém a entrada de Alboury sem qualquer intervenção dá um primeiro indício de que eles não são assim tão confiáveis para os brancos. Frente à morte de Nouofia e à reclamação do corpo, permitem que um dos seus possa exigir os direitos da comunidade negra de enterrar seus mortos. Como seus sons não são traduzíveis, poderiam ser até mesmo indicadores de sinais. Ao final, quando Alboury emite sons, comunica-se com os seus e é provável que eles conheçam as razões do negro, por isso a reação de matar Cal. Os guardas das torres mostram que têm lado, que conservam a coletividade tão defendida por Alboury e sobre a qual serão levantadas informações aqui.

Tão misteriosamente quanto existem nas cenas, desaparecem, tanto Alboury, quanto os guardas. A luz do sol com o amanhecer leva embora a escuridão que os protegia e, diante da vingança que foram obrigados a impor, resta abandonar de vez aquele local já esquecido e inacabado, onde só sobrou um funcionário europeu.

Através da inserção de Alboury e dos guardas, Koltès dá espaço para as comunidades negras dominadas no processo de exploração africano. A situação de descaso para com os operários nativos nos canteiros de obra, que já aparecera na carta que ele enviou a Hubert Gignoux durante sua permanência na Nigéria, ganha forma na peça teatral com a banalização da morte de Nouofia.

Marie-Paule Sébastien esclarece que o impasse entre brancos e negros é observado desde a primeira cena: “Horn parle en homme civilisé, en maître des techniques qui attend un représentant de la police ou, au moins du village. Alboury répond en homme naturel dont les valeurs sont les cris, le sommeil, la mère, les rites. Chacun se représente l’autre depuis son propre univers.”<sup>205</sup> Para a autora, brancos e negros habitam em ordens tão diferentes que mesmo a luminosidade e a obscuridade não possuem o mesmo ritmo para eles: enquanto Alboury conhece o dia e a noite, Horn

---

<sup>205</sup> SÉBASTIEN, Marie-Paule. *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*. Paris: l'Harmattan, coll. “Univers théâtral”, 2001. p. 72-73.

passa do dia natural ao dia artificial proporcionado pelas luzes que ferem os olhos organicamente convidados pela noite a se fechar e dormir.

Opostos em dois pólos, o da técnica em oposição à natureza, o da autenticidade em contraponto ao artifício, os brancos e os negros na peça valem-se das palavras e de recursos diferentes, impossibilitando qualquer negociação e entendimento. Seus universos são incompatíveis. Aos brancos, é impossível entender a necessidade do negro em retomar o corpo, em perceber a importância da palavra *frère*. Ao negro, não há sentido em trocar o corpo de Nouofia por um valor em dinheiro, em aceitar a forma como os brancos tratam uns aos outros.

Como já observado nas análises dos personagens Cal e Horn, o dramaturgo usa as palavras deles para mostrar como os brancos enxergavam os negros, com diferentes posicionamentos, partindo de olhares estereotipados, sempre crentes de superioridade e tratando os africanos como animais, como seres a serem domesticados.

Em especial com Cal, Koltès centra toda a visão negativa que os brancos tinham (e muitos ainda têm) dos negros naquele período, oscilando entre o ódio e o medo. François Pujardieu coloca:

“Koltès a retourné contre Cal les clichés raciaux de son propre imaginaire diabolique: en particulier, l’animalité postulée du ‘nègre’ (au début de l’esclavagisme) ou le préjugé d’une création souillée par le pigment foncé de la peau laissant place à l’apparition de Cal maculé d’excréments. Il est la victime de ses projections inconscientes à l’égard du ‘nègre’, l’image d’une souillure et d’une abjection que le Noir révèle aux Blancs.”<sup>206</sup>

Pensando ainda sobre o imaginário de Cal em relação aos negros, Pujardieu classifica a visão do engenheiro como herdeira de lendas que aproximavam os africanos da figura do diabo e justificavam a sua servidão, recorrente por muitos séculos (e, infelizmente, até os dias atuais pregada por alguns).

O próprio Albouy faz menção a essa história, ao explicar para Léone o motivo de seus cabelos serem enrolados e pretos: “On dit que nos cheveux sont entortillés et noirs parce que l’ancêtre des nègres, abandonné par Dieu puis par tous les hommes, se retrouve seul avec le diable, abandonné lui aussi de tous, qui alors lui caresse la tête en signe d’amitié, et c’est comme cela que nos cheveux ont brûlé” (p. 69). O mito baseia-se na crença antiga que propunha a divisão da humanidade em função dos herdeiros de

---

<sup>206</sup> POUJARDIEU. “La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès”. *Théâtre/Public*. Op. cit. p. 51.

Noé: “Japhet étant l’ancêtre des Blancs, Sem celui des Asiatiques et Cham celui des Noirs.”<sup>207</sup> Este último um amaldiçoado pelo próprio pai.<sup>208</sup>

Horn, por sua vez, demonstra ser o modelo do branco que vê os negros como criaturas inocentes, como *bons sauvages*, não corrompidos pelo poder. Por muito tempo, os negros eram tratados como seres incapazes de pensar, dispostos a divertirem os brancos, inconscientes de sua própria condição. Horn crê na imagem dos africanos como aqueles portadores de um espírito de infância, conservando sua postura paternalista para com eles, mas ignorando, ou fingindo ignorar, seu sofrimento. Para Pougardieu, “la force de vie qui traverse le rire des Africains est pour Horn une garantie suffisante de bonheur.”<sup>209</sup> Em consequência disso não teme os negros, acredita que eles sejam incapazes de revoltar-se contra qualquer situação. Vê em seu comportamento, em seus rituais e na forma como se relacionam, uma alegria ingênua, subestimando qualquer capacidade que possam ter de insurgir-se contra os brancos. Daí a grande surpresa quando os guardas assassinam Cal, pois nem mesmo o leitor/espectador espera este desfecho. Muitas peças teatrais apresentavam esta visão do negro como o bom selvagem, aquele ser de hábitos festivos, que fazia-se necessário domesticar e cujas atitudes, por serem cópia da dos brancos provocavam o riso.

Léone, como o próprio Koltès, é aquela que se encanta e decide buscar seu próprio local de negritude. O dramaturgo, mesmo que desejoso por unir-se aos negros, tinha consciência de que mais do que a cor da pele, ser negro envolve uma série de outras questões. Ela fracassa em sua reivindicação, uma percepção de Koltès de que não bastava declarar-se negro ou optar ser negro, era preciso o ser de fato. Léone quer estar negra a partir daquele instante, o que é diferente de ser negra. O negro deixa de ser apenas uma cor.

Albourny, perante todos estes olhares que os brancos lançam para ele, mostra-se impassível. É o único personagem que revela seu objetivo ali do começo ao fim, sem

---

<sup>207</sup> POUJARDIEU. “La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès”. *Théâtre/Public*. Op. cit. p. 50.

<sup>208</sup> Os três filhos de Noé salvos do dilúvio eram Sem, Jafé e Cam (o mais moço e pai de Canaã). Segundo a Bíblia, Noé era agricultor e após plantar uma vinha, embriagou-se e despiu-se em sua tenda. Cam viu o pai nu e, ao invés de cobri-lo, foi contar aos dois irmãos. Sem e Jafé, caminhando de costas para não ver a nudez, cobriram o pai com um manto. Ao acordar e saber dos fatos ocorridos, Noé amaldiçoou Cam através de seu filho Canaã, dizendo que o mesmo seria eternamente servo. “Gênesis”, 9, 20-29. In: *Bíblia: mensagem de Deus*. São Paulo: Loyola, 1989. p. 29-30. Por muito tempo, a escravidão foi justificada com o uso desta história bíblica, alegando-se que os africanos seriam os descendentes de Cam e Canaã. Apesar de absurda, a explicação segue sendo utilizada até os dias atuais por alguns grupos.

<sup>209</sup> POUJARDIEU. “La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès”. *Théâtre/Public*. Op. cit. p. 38.

com isso, revelar a si próprio. Suas falas demonstram plena consciência de tudo que o rodeia, seja a situação do canteiro de obras, seja a política de seu país. Sua visão crítica para o comportamento dos brancos, e mesmo dos negros, aparece em várias passagens.

Koltès coloca em cena um negro que enfrenta o sistema que até então era mantido no canteiro, confrontando-se com os brancos e persistindo em sua meta. Se não consegue o que quer, mantém sua palavra de vingança. O personagem é construído de forma que, mesmo oculto em algumas passagens, mantém uma força que não se modifica do início ao fim da peça.

O aspecto mais interessante na reflexão sobre Alboury e a imagem do negro em *Combat de nègre et de chiens* é que, sozinho, ele transmite toda a noção comunitária que existe por trás dele. Os brancos estão lado a lado com os seus, porém, sempre sozinhos. Ele está sozinho, contudo, mantém seu senso de coletividade. Ele dá voz a todo um grupo que representa e nem mesmo os mortos são abandonados. Nouofia precisa retornar aos seus para que o equilíbrio do grupo se restabeleça.

O negro explica a dependência de cada um dos membros para a coesão dos seus semelhantes através de uma história que inicia com a necessidade de um estar junto ao outro para que se aqueçam. A narrativa que ele faz deixa claro toda a perspectiva de união do povo negro: enquanto todos os demais queimavam sob o sol, sobre ele e seu irmão havia uma nuvem que os gelava. Esta nuvem nunca desapareceria, os seguiria onde quer que estivessem. A única forma de manter o aquecimento era permanecerem juntos. Outros se uniriam a eles, formando uma família da qual nenhum elemento poderia afastar-se e esta é a razão pela qual ele precisa recuperar o corpo:

“C’est pourquoi je viens réclamer le corps de mon frère que l’on nous a arraché, parce que son absence a brisé cette proximité qui nous permet de nous tenir chaud, parce que, même mort, nous avons besoin de sa chaleur pour nous réchauffer, et il a besoin de la nôtre pour lui garder la sienne.” (p. 33)

A metáfora do frio explica a necessidade vital do coletivo entre os negros na peça. Nenhum deles é dispensável ou pode ser esquecido, porque, caso isso ocorra, todos os demais sofrerão as consequências. Este traço não faz nenhum sentido para os brancos, em especial para Horn que é quem negocia com Alboury, já que, para ele, o senso de união dos povos passa por outras técnicas: não depende apenas da vontade de estar junto, depende de políticas que obriguem as pessoas a conviverem em grandes edifícios, achatando as culturas menores. Horn não defende Cal porque precisa dele, ele o faz por ser o chefe ali, por prezar a ordem frente a sua empresa. Em outras palavras,



os brancos se constroem partindo do individualismo, os negros, por sua vez, na obra, só existem em relação ao outro. A identidade branca é individual, a negra, é coletiva.

Alguns estudiosos também observam esta característica de oposição no olhar dos brancos e negros frente à noção de coletividade. Poujardieu afirma que Horn pensa em termos de infraestrutura e economia mundial (em mundialização), e Alboury constrói sua pirâmide familiar sobre a ampliação progressiva de uma primeira aproximação física.<sup>210</sup>

Stéphane Patrice faz considerações mais amplas a respeito das diferenças que ficam marcadas entre negros e brancos. No seu entendimento, duas culturas, duas civilizações, são postas frente a frente: a da tradição *versus* a modernidade, a do arcaico *versus* o civilizado. Patrice defende que:

“Loin de sacrifier leur vie à la communauté, ingénieurs et chefs de chantier sacrifient leur vie à la Technique, à l’édification des routes et des ponts, là où n’est pas l’urgence. Refoulant la mort, abîmant la vie dans l’empire d’une volonté qui devient volonté de volonté, Horn et Cal incarnent ce que la Modernité a produit de plus pitoyable, et peut être aussi de plus nombreux, une humanité qui oublie son appartenance à une nature qui la contient pourtant, au nom d’une philosophie du sujet, d’une métaphysique de l’autonomie – et d’un prétendu individualisme – qui ne produit que du Même, du mondial où le même n’est cependant pas égal pour tous, tant il est vrai que ‘le capitalisme a gardé pour constance l’extrême misère des trois quarts de l’humanité, trop pauvres pour la dette, trop nombreux pour l’enfermement’.”<sup>211</sup>

Refletir sobre o personagem negro em *Combat de nègre et de chiens* é lançar-se nas proposições que Koltès fez construindo universos muito diferentes para os sujeitos envolvidos na história. O verdadeiro combate que se trava não é aquele físico ou verbal entre eles e nem mesmo de brancos e negros propriamente ditos, é muito mais no sentido destas culturas que se chocam e que não coabitam. Prova física disso são os muros do canteiro que conservam do lado de dentro os brancos e mantém do lado de fora os negros.

O choque entre tradição e desenvolvimento, entre o individual e o coletivo, parece ser o que mais atraiu o dramaturgo em seu contato com o continente africano.

---

<sup>210</sup> POUJARDIEU. “La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès”. *Théâtre/Public*. Op. cit. p. 43.

<sup>211</sup> PATRICE, Stéphane. Citando DELEUZE, G. *Koltès subversif*. Paris: Descartes & cia, coll. “Essais”, 2008. p. 164-165.

Isso não significa dizer que ele toma partido. Se, em uma leitura possível, os negros ocupam o espaço dos bons e os brancos o dos cães, isso não é primordial para o entendimento da história. Horn, Cal e Léone são fruto de uma construção de séculos de crenças sobre os negros, repletas de preconceito, as quais Koltès conhecia muito bem. Alboury, por sua vez, não é um sujeito classificado como herói, com atitudes honrosas: ele é também um espelho de sua tradição.

Como será analisado na sequência, nas questões de interpretação, Koltès defendia que sua peça não tinha como tema os negros, o racismo ou o neocolonialismo. O negro não é posto como vítima, ainda que o discurso dos brancos seja violento em relação a eles e que a situação no canteiro seja de opressão.

## **CAPÍTULO XII**

### **QUESTÕES DE INTERPRETAÇÃO: *COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS***

Conforme já apresentado no percurso do autor e na gênese da peça, o teatro de Bernard-Marie Koltès consagrou-se na década de 1980, a partir da estreia de *Combat de nègre et de chiens* e da parceria do dramaturgo com o encenador Patrice Chéreau. Roberto Zucco tornou-se sua obra-prima e após a sua morte o seu sucesso aumentaria cada vez mais. Ele passou a ser o mais importante dramaturgo francês do final do século XX, renovando a escrita cênica e trazendo de volta ao palco a fábula, a história, o teatro de texto, que caíra em desuso durante algum tempo frente ao teatro de imagens e baseado em processos colaborativos, com improvisações no pano-de-fundo da criação do texto dramático.

Por conta do exposto acima, a vida e as peças de Koltès passaram a ganhar destaque entre os estudos teatrais e dramatológicos, com diversos títulos tratando de temas variados e assinados por nomes consagrados como o de Anne Ubersfeld.

Todavia, a maioria das publicações encontra-se em língua francesa. Raros são os títulos em português que discorrem sobre a obra koltesiana: alguns artigos breves, porém ainda bastante calcados nos estudos realizados no exterior. Durante a pesquisa para esta tese, o período de permanência em Paris por conta do doutorado-sanduíche proporcionou a ampliação da bibliografia acerca de Koltès. A partir de diversos títulos, abriu-se um leque de leituras possíveis e questões de interpretação para a peça do corpus. Entre elas, foram selecionadas algumas que serão abordadas aqui. Devido à limitação de uma tese, torna-se impossível expor e dialogar sobre os mais diferentes panoramas e olhares encontrados. Lamentavelmente, alguns deles bastante interessantes foram deixados de lado em prol de outros que seguem abaixo.

#### **A APROXIMAÇÃO DE *COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS* COM OS MODELOS DE DRAMATURGIA CLÁSSICOS**

A primeira questão de interpretação a ser elencada neste capítulo diz respeito à estrutura da peça. No que se refere a isso, pode-se afirmar que *Combat de nègre et de chiens* obedece a uma linearidade e construção ligadas a modelos mais convencionais de teatro. Exemplo disso é a possibilidade de aplicação da regra das três unidades

defendidas pelo teatro clássico francês, numa releitura da tragédia grega antiga: tempo, espaço e ação. *Combat* ocorre no tempo de uma noite, em espaço delimitado (mesmo que o canteiro de obras possua divisões) e centraliza-se na ação de assassinato, consequente vingança, paixão e traição.

Outro método de observação da dramaturgia, o esquema quinário<sup>212</sup>, é perfeitamente aplicável à peça. Este esquema propõe a divisão do enredo em cinco momentos: estado inicial, complicação ou força perturbadora, dinâmica, resolução ou força de equilíbrio e estado final. Segue uma proposta de leitura para a divisão no texto de Koltès:

Estado inicial: um canteiro de obras estrangeiro na África, no qual convivem brancos (patrões) e negros (operários).

Complicação: num ataque de ira, um engenheiro branco, Cal, assassina um negro, Nouofia, e desaparece com seu corpo, jogando-o nos esgotos.

Dinâmica: é neste terceiro momento que tem início a peça, a cena I. A dinâmica compreende os movimentos de Horn em tentar resolver os conflitos, de Alboury em manter-se firme com seu objetivo de resgatar o corpo do irmão, de Cal em tentar esquivar-se da culpa e matar o negro que invadiu o canteiro e de Léone em tentar se aproximar de Alboury.

Resolução: ao tentar matar Alboury, Cal é assassinado pelos guardas das torres de vigilância.

Estado final: Cal está morto, Alboury desaparece, Léone parte para Paris e Horn permanece sozinho na África.

Em seu estudo sobre a obra koltesiana, Anne Ubersfeld afirma que, em *Combat de nègre et de chiens*, Koltès “retrouve et recrée, délibérément, [...] la tragédie classique, à très petit nombre de personnages, quatre en l’occurrence, trois hommes, une femme, et à fable extrêmement simple [...]”, seguindo, segundo a autora, a ideia de Racine de carregar a fábula com poucos eventos.<sup>213</sup> Ubersfeld destaca também a presença de uma falha anterior aos fatos do texto (o assassinato de Nouofia) – *hamartia*, para os gregos – que ocasiona todo o desenrolar da trama como índice da aproximação com a tragédia clássica. A autora não comenta, todavia cabe ressaltar que, em geral, o erro cometido pelos personagens clássicos tradicionais não é feito de propósito, mas sim

---

<sup>212</sup> Entre outros, ver: REUTER, Yves. *Introduction à l’analyse du roman*. Paris: Dunod, coll. “Introduction à”, 1991. p. 46-50.

<sup>213</sup> UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Actes Sud, coll. “Apprendre”, n° 10, 1999. p. 99.

por ignorância, desconhecimento ou erro de julgamento, diferindo um pouco do caso da peça em estudo, pois Cal assassina Nouofia num ataque de fúria e plenamente consciente de seu ato, exceto pelo fato de que ele se mostra descontrolado em sua fobia e aversão aos negros, assemelhando-se ao conceito de *furor* da tragédia latina, uma ira exaltada que conduzia os personagens ao erro.

No *Dicionário de teatro*, Patrice Pavis define tragédia como a “peça que representa uma ação humana funesta muitas vezes terminada em morte”, sublinha o orgulho e teimosia do herói – *hybris*, para os gregos – em perseverar apesar das advertências e a recusa em esquivar-se.<sup>214</sup> De fato, *Combat de nègre et de chiens* alinha-se com modelos do trágico e, se for analisada a conduta dos personagens, pode-se verificar que suas decisões são dificilmente modificadas: Horn deseja contornar o problema e o impasse com Alboury; Cal quer matar o negro; Léone quer permanecer na África, unir-se ao africano e reivindicar um espaço junto a ele; e Alboury pede incessantemente pelo corpo do irmão e, caso não o obtenha, clama por vingança.

Anne Ubersfeld observa que a estrutura interna da peça obedece ao molde clássico e, para tanto, a autora propõe outro modelo de análise possível, dividindo a peça em cinco atos, de acordo com a seguinte lógica: ato I (cena I a IV) – a exposição que coloca o leitor/espectador a par do conflito entre a direção do canteiro de obras e a família da vítima, ao mesmo tempo em que apresenta os quatro personagens. A segunda sequência, ou ato II (cena V a VIII), deveria conter o nó da tragédia, porém marca uma originalidade, já que são mostradas, sobretudo, as relações que unem os três protagonistas à mulher, bem como as relações entre os homens e suas diferentes personalidades. O ato III (cena IX a XII) é o ápice da peça, o ponto culminante, com cenas de amor entre Léone e Alboury, discussões indecisas entre Cal e Horn e tentativa de resgate do corpo por parte de Cal. A quarta sequência (cena XIII a XVI) comporta a peripécia na cena XV: Horn vê Léone declarar seu amor a Alboury. A partir deste instante a decisão do chefe do canteiro de obras está tomada: ele não se oporá à vontade de Cal de matar o negro. O último ato é um desenlace complexo: adeus de Horn e Cal à Léone, morte de Cal e partida da mulher.<sup>215</sup>

A proposta de leitura apresentada por Ubersfeld não apresenta o nó da intriga, contudo, é possível avaliar que este esteja localizado nos momentos anteriores ao

---

<sup>214</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2ªed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 415-416.

<sup>215</sup> UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 99-100.

enredo, mais especificamente, quando Cal assassina Nouofia. Este é o pontapé inicial para todas as ações que se verão na peça, só resolvendo-se o impasse na cena XX e, ainda assim, sem resolução completa, pois o corpo, objeto da discórdia, não aparece. Em troca dele, o que se tem é a vingança prometida por Alboury e o corpo do assassino de seu irmão.

Para Anne Ubersfeld, *Combat* tem uma construção clássica, porém, classifica-se como tragédia moderna. A estudiosa explica o porquê de ver na peça algumas transgressões:

“[...] d’abord à cause du personnage de Léone qui, étrangère au conflit, devient le personnage principal, sorte de révélateur de l’Afrique où elle n’a jamais mis les pieds. Tragédie non conforme au modèle premier par la présence d’actes physiques (crachat d’Alboury ou défiguration de Léone), mais surtout par le fait que l’avant-dernière scène est une scène muette, concrète et spectaculaire. L’existence même des gardes, pure présence sonore, mais singulièrement active et meurtrière, est une transgression par rapport à la tragédie.”<sup>216</sup>

Bernard-Marie Koltès, leitor do teatro grego antigo e do teatro clássico francês, conhecia as estruturas tradicionais da dramaturgia. Sua inovação nas décadas de 1970 e 1980 partiu tanto de temáticas quanto de esquemas de construção. Peças como *Dans la solitude des champs de coton* e *La Nuit juste avant les forêts* trazem a marca de uma nova escrita. Já *Combat de nègre et de chiens* e *Le retour au désert* mantêm uma característica apegada à estrutura teatral tradicional. O dramaturgo valeu-se disto para a construção de sua fábula, inserindo pequenas transgressões, seja na linguagem, seja nos temas propostos, seja nas atitudes dos personagens, entre outros.

## **ALBOURY E ANTÍGONA: SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS NAS TRAJETÓRIAS E OBJETIVOS**

Ao mencionar a aproximação de *Combat de nègre et de chiens* com as formas clássicas do teatro, pode-se pensar também no próprio tema da peça, tomando-se a ação central como ponto de partida. Na obra koltésiana, um homem é morto e seu irmão reivindica seu corpo para os rituais fúnebres, bastante semelhante ao que se vê na tragédia *Antígona*, do autor grego Sófocles, cuja personagem-título vem ao encontro do governante Creonte, seu tio, para pedir o corpo do irmão, Polinice, morto em combate com outro de seus irmãos (Etéocles). Creonte nega a entrega do corpo por ter

---

<sup>216</sup> UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 100-101.

promulgado uma lei que proibia que aqueles que atentassem contra Tebas fossem enterrados – no combate entre os irmãos, Polinice, traído por Etéocles na sucessão do trono tebano, acaba por ficar contrário ao governo de sua cidade natal. Ambos morrem, mas apenas o segundo tem direito a enterro.

Stéphane Patrice ao comentar sobre a importância para Alboury de ter o corpo de Nouofia para que sua comunidade possa ritualizar a morte e restaurar a ordem do coletivo, denomina o negro de “Antigone africain”.<sup>217</sup> Stina Palm, da mesma forma, estabelece a comparação entre o personagem koltesiano e o grego:

“La parenté avec Antigone a maintes fois signalée. Même si le village est très présent, Alboury vient en tant qu’homme seul qui se révolte contre les lois de la Cité. La dimension politique (et mythique) est renforcée par la didascalie initiale qui précise que son nom correspond au roi qui s’opposa à la pénétration blanche.”<sup>218</sup>

Todavia, mesmo que o nome de Alboury tenha um significado oriundo da nobreza africana, isso diz mais respeito à simbologia de ele estabelecer uma oposição à situação que os brancos vinham impondo até então em seu território do que a sua origem. Pouco se sabe sobre ele e sobre a sua família, de todos os personagens, ele é o mais enigmático da peça. Já Antígona descende dos nobres Labdácidas e o mal que perpassa sua família é antigo: seu pai, Édipo, sem conhecer sua ascendência natural, matou o pai e casou com a própria mãe e, por conta disso, acabou banido de Tebas após furar os próprios olhos para não mais enxergar a situação de horror que o cercava.

No caso grego, a desordem que prejudica o núcleo familiar da nobreza (o conflito entre pais, filhos e irmãos) interferia diretamente na ordem da *pólis* e daí nascia o conflito. A princesa possui um destino do qual acredita que não pode fugir (denominada *moira* pelos gregos), uma missão: enterrar o irmão. E, para tanto, a heroína não hesita em nenhum momento. Alboury possui a mesma vontade desmedida de resgatar o corpo de Nouofia, contudo não pelos mesmos motivos, como destaca François Pujardieu: “[...] la loi du sang et de l’honneur n’est pas celle revendiquée par le rebelle africain; il lui préfère une fraternisation entre membres d’une même race qui déborde largement les liens de parenté et de filiation.”<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup> PATRICE, Stéphane. *Koltès subversif*. Paris: Descartes & cia, coll. “Essais”, 2008. p. 163.

<sup>218</sup> PALM, Stina. *Bernard-Marie Koltès: vers une éthique de l’imagination*. Paris: L’Harmattan, coll. “Univers théâtral”, 2009. p. 49.

<sup>219</sup> POUJARDIEU, François. “La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès”. *Théâtre/Public*, nº 168, intitulado “Compagnies théâtrales, l’art et la gestion / Koltès, Novarina, Beckett, Shakespeare”. Paris: Théâtre de Gennevilliers, maio-junho de 2003. p. 43.

O destino de ambos também é diferente: a jovem é morta, enquanto o negro permanece vivo, ambos sem sucesso na tentativa de resgatar os cadáveres de seus entes.

Outros personagens também podem ser aproximados: Hemon, filho de Creonte e noivo de Antígona, tenta convencer o pai a desistir da lei e conceder o corpo de Polinice, acaba por cometer suicídio após desesperar-se com a condenação da futura esposa, bastante próximo da atitude tomada por Léone que, apaixonada por Alboury, implora a Horn que dê o que o negro deseja e, em ato de desespero, fere o próprio rosto e tenta acabar com a sua identidade, clamando por ser negra.

Ao final da tragédia grega, Creonte encontra-se sozinho, visto que a sua esposa comete suicídio ao saber da morte do filho. Horn, na cena final da peça, também é visto sozinho. Creonte e o chefe do canteiro de obras são vítimas de suas próprias escolhas: ainda que Horn não seja culpado da morte de Nouofia e do desaparecimento do corpo, é cúmplice ao acobertar Cal e em sua convivência de manter o sistema de trabalho do canteiro de obras que não dava condições dignas aos operários africanos, tratando com descaso os acidentes.<sup>220</sup>

### **COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS: PEÇA DE TEMÁTICA POLÍTICA?**

Um debate importante que existe no que concerne às leituras de *Combat de nègre et de chiens* diz respeito à intenção de Bernard-Marie Koltès de escrever uma peça que denunciasse a situação que viu na Nigéria, abordando o racismo, a problemática do negro e o neocolonialismo.

Anne Ubersfeld acredita que Koltès, frente aos fatos que vivenciou em sua primeira viagem à África, poderia se desesperar ou escrever, e ele escolheu a segunda opção: “[...] le désespoir politique est un moteur pour la création, seule libération pour l’homme seul, pour l’artiste. Il se dit: à moi seul, je ne peux pas changer le monde, mais je puis le montrer.”<sup>221</sup>

Entretanto, este não parecia ser o objetivo de Koltès que em, entrevista, declarou que a obra

“[...] 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 [...]. Ma

---

<sup>220</sup> Sobre as tragédias de Édipo e Antígona, ver: SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona*. Trad. para a língua portuguesa de Mário da Gama Kury. 11ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

<sup>221</sup> UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 38.



pièce parle peut-être, un peu, de la France et des Blancs – une chose vue de loin, déplacée, devient parfois plus symbolique, parfois plus déchiffrable.”<sup>222</sup>

Em outra entrevista, a Hervé Guibert, ele reafirmaria que o neocolonialismo não era o tema central de sua peça, sem, contudo, excluir a possibilidade de que se possa aprofundar-se no tema a partir do texto, mesmo que não seja diretamente tratado.<sup>223</sup> Há ainda outra declaração na qual demonstra a mesma ideia a respeito de sua criação literária:

“S’il est vrai que le politique est présent, le contexte politique fait seulement partie de l’atmosphère dans laquelle baigne la pièce; c’est-à-dire que, s’il est présent partout, il n’est défini ou délimité nulle part. Il faudrait peut-être le considérer comme un poids ou comme un élément du paysage. La pièce ne parle pas de l’Afrique ni des Noirs.”<sup>224</sup>

Para Bernard-Marie Koltès, o espaço escolhido (o canteiro de obras francês na África) era uma opção que fizera para descrever algo que o mesmo havia provocado nele; todavia, em sua opinião, o que se passa na peça são fatos que poderiam ser igualmente encontrados em Paris, por exemplo. Desta forma, ele não confessava tratar-se de um retrato sobre a vida nos canteiros e a África, acreditando que o continente, ali, é ao mesmo tempo uma metáfora.<sup>225</sup>

A propósito deste debate, Stéphane Patrice, em *Koltès subversif*, faz ressalvas à postura do dramaturgo, afirmando que, na verdade, o mesmo recusava-se a explicar o seu texto por este viés, fugindo do jogo midiático que reduziria a peça a uma fórmula definitiva e que dispensaria a reflexão. O estudioso contesta a negação política do texto crendo que as escolhas de Koltès, como o nome de Alboury por exemplo (remetendo a uma figura histórica africana contra a penetração branca), não foram em vão e que sua passagem pela Nigéria marcou o seu olhar.<sup>226</sup> Patrice defende que *Combat de nègre et de chiens* aborda a crescente mundialização que ocorria nos anos de 1980, criticando a massificação de culturas e esmagamento de tradições. No seu entender, “Koltès

---

<sup>222</sup> KOLTÈS. “Entretien avec Jean-Pierre Han”. In: Idem. *Une part de ma vie: entretiens 1983-1989*. Paris: Minuit, 2006 (ano da 1ª edição: 1999). p. 11-12.

<sup>223</sup> KOLTÈS. “Entretien avec Hervé Guibert: comment porter sa condamnation”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 19.

<sup>224</sup> KOLTÈS. “Entretien avec Alain Prique”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 25.

<sup>225</sup> KOLTÈS. “Entretien avec Michael Merschmeier”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 34.

<sup>226</sup> PATRICE. *Koltès subversif*. Op. cit. p.165-166.

reconnaît la dimension politique de *Combat*, mais pas au sens dogmatique.”<sup>227</sup> Para o autor, o foco de Koltès nesta peça residia exatamente na denúncia do imperialismo e a situação estabelecida na África poderia acontecer em qualquer outro espaço de dominação e sufocamento de povos por parte da globalização:

“Contre l’impérialisme, le théâtre koltésien se revendique européen, non au sens de l’Europe effective – post-coloniale, à l’image des relations africaines de la France, de la coopération et de la diplomatie qui ne sont trop souvent encore que les autres noms de l’exploitation – mais de l’Idée d’Europe ouverte au pluralisme, à la diversité [...]. Pour Koltès, l’Afrique représente par excellence toutes les colonies, l’exploitation du monde, et les peuples victimes de l’Histoire.”<sup>228</sup>

O discurso de Koltès e a negação do interesse em escrever uma obra que tem como debate o racismo ou o neocolonialismo é muito mais uma postura do escritor frente à própria criação artística e à possibilidade de que o olhar lançado para ela fique reduzido às questões políticas e até mesmo panfletárias. Se ele negava que o tema central fossem os negros, não podia negar que o enredo provoca as reflexões, que a história conduz o pensamento para além da vida dos quatro personagens, integrando episódios próximos temporalmente com o período que ele vivenciou.

Pensando ainda sob a perspectiva política da peça, o título dela por si só suscita o debate. É válido reparar que a palavra negro está no singular, remetendo diretamente ao personagem Alboury, enquanto *chiens* está no plural, e, literalmente, só há um cão e que, mesmo assim, só aparece ao final, morto. Por conta disso, pode-se interpretar que o combate estabelecido não é apenas entre Alboury e Toubab. Alguns críticos analisam que os brancos são os cães. Koltès acreditava que esta visão simplificava a discussão: “[...] avec le titre [...], j’ai fait un choix émotionnel et en même temps radical en qualifiant les Noirs de bons et les Blancs de chiens, de cochons – ce qui bien sûr n’est pas aussi simple; mais une fois ce choix fait, j’ai pu commencer à aimer les Blancs.”<sup>229</sup> Michel Pujardieu observa que “le titre de la pièce se réfère aussi à l’argot *black* qui a pour habitude de qualifier les Blancs par le nom de ‘dog.’”<sup>230</sup>

---

<sup>227</sup> PATRICE. *Koltès subversif*. Op. cit. p. 171. Stéphane Patrice faz referência nesta passagem à declaração de Koltès presente em: KOLTÈS. “Entretien avec Michael Merschmeier”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 35.

<sup>228</sup> PATRICE. *Koltès subversif*. Op. cit. p. 175.

<sup>229</sup> KOLTÈS. “Entretien avec Michael Merschmeier”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 35.

<sup>230</sup> POUJARDIEU. “La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès”. *Théâtre/Public*. Op. cit. p. 50.

Reduzir os brancos a cães cria uma polêmica política que posiciona, sim, o dramaturgo. É evidente que ele alinha os negros de um lado e os brancos de outro (até mesmo o cão, Toubab, é branco). O comportamento de Léone, Horn e Cal é muito mais selvagem e animalesco do que o de Alboury. Entretanto, os combates travados no canteiro de obras não se limitam aos brancos e negros, mas também aos brancos *versus* brancos e homens *versus* mulher.

## **A FORÇA DAS PALAVRAS E A DIFICULDADE DE COMUNICAÇÃO ENTRE OS PERSONAGENS**

Koltès observava que cada personagem na obra tem a sua própria língua, a qual faz-se necessário decodificar.<sup>231</sup> O autor dava extrema importância para o que estes personagens falam na história, chegando ao ponto de afirmar que o verdadeiro tema da peça é a linguagem, “[...] le langage qui vous désigne, vous enferme, ne vous permet pas de communiquer.”<sup>232</sup>

Patrice Chéreau, da mesma forma, atribui muito valor às falas dos personagens, corroborando com o que já foi mencionado aqui sobre a retomada do teatro de texto com a obra koltésiana: “[...] l’action, ici, c’est la parole, une parole active et déchirée, fissurée, empruntée, une parole qui ne cesse de vouloir cacher la peur et contourner les pensées secrètes que l’on n’ose même pas avoir.”<sup>233</sup>

Contudo, ainda que a ação esteja muito mais centrada na palavra do que em gestos, os personagens da peça têm dificuldade em comunicar-se, seja por motivos linguísticos, seja apenas por não se fazerem entender pelos demais. Cada qual parece submerso em seu universo, sem conseguir coabitar naquele espaço. Um não entende os sentimentos e vontades do outro e acabam sempre recaindo na disputa verbal e física que só amplia a distância entre eles.

Serge Saada infere que “[...] les mots sont des armes ou des boucliers qui permettent de se protéger, de cacher ses désirs, conserver ses distances, sa solitude et sa différence car ‘le mystère infini et l’infinie étrangeté des armes’ que chacun peut utiliser interdisent aux personnages de franchir le fossé qui les sépare.”<sup>234</sup>

---

<sup>231</sup> KOLTÈS. “Entretien avec Alain Prique”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 26.

<sup>232</sup> KOLTÈS. Citado por: UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 154.

<sup>233</sup> CHÉREAU, Patrice. “De grands événements de langage”. *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, intitulado “Koltès”, 3ª ed. Paris: Odéon-Théâtre de l’Europe, fevereiro de 1994. p. 19.

<sup>234</sup> SAADA, Serge. “Un théâtre de l’imminence”. *Alternatives théâtrales*. Op. cit. p. 88.

A consequência disso é a solidão e o fracasso dos quatro personagens. Ubersfeld ressalta que os seres criados por Koltès sempre vivem uma falta, seja de amor, seja de dinheiro, seja de companhia, buscando no outro a solução para isso e tentando em vão comunicar-se com os demais.<sup>235</sup>

*Combat de nègre et de chiens* é um bom exemplo para a constatação de Ubersfeld. Mais de um idioma aparece na peça (francês, alemão e ouolof), porém, comunicação nenhuma se estabelece e, por conta disso, como já mencionado no sistema de personagens, todos eles chegam ao final da história derrotados e solitários (ou morto, no caso de Cal), exatamente como começaram, sem nenhuma evolução no sentido de aproximar-se com o outro para a resolução de conflitos. Alboury até vinga-se e foge para junto dos seus, só que sua comunidade não mais será a mesma sem a presença do irmão, cujo corpo não lhe foi entregue. A palavra não serve para a negociação e, ao final, quando resolvem de fato agir, optam pela violência e é através dela que se estabelece um fim para o enredo.

---

<sup>235</sup> UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 129.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um olhar para o personagem negro no teatro francês do século XX a partir de peças teatrais de autores relevantes no período: este era o objetivo inicial desta tese de doutorado. O corpus escolhido foi *La Putain respectueuse*, de Jean-Paul Sartre, e *Combat de nègre et de chiens*, de Bernard-Marie Koltès. Para atingi-lo, foram desenvolvidas três partes.

Na primeira delas, segmentada em dois capítulos, alguns breves elementos de contextualização da representação do negro no período supracitado, compreendendo melhor como evoluiu a imagem desta figura na literatura dramática francesa. O capítulo I concentrou sua atenção em informações históricas sobre o tema a partir do importante e denso estudo, intitulado *Du Noir au Nègre: l'image du Noir au théâtre, de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)*, da autoria de Sylvie Chalaye, professora orientadora do doutorado-sanduíche realizado em Paris no ano de 2013.

A partir do final do século XIX, estendendo-se para o XX, a exploração colonial na África carregava consigo a curiosidade europeia em relação ao outro continente, visto até então como mítico, inatingível e cujas informações eram oriundas dos relatos de viajantes. A imagem do negro passou a ser explorada como o do ser selvagem, primitivo, canibal e a sociedade, sedenta pelo exotismo, interessava-se cada vez mais.

No teatro não foi diferente, com peças que exaltavam as empreitadas civilizatórias da França, reconstituindo grandes vitórias dos exércitos franceses frente aos negros, em verdadeiras epopéias. Começava assim a representação etnográfica do povo africano, como designa Chalaye. As caricaturas eram recorrentes e alguns clichês estavam sempre presentes, tais como a feitiçaria, os rituais satânicos, os reis antropófagos, a música e a dança em ritmos frenéticos. O objetivo era provocar o riso ou o medo no público.

Com o passar dos anos, esta representação foi tomando outras formas: a do negro que era domesticado, por exemplo, tornando-se um modelo de civilidade e aliando-se aos brancos para combater os males que a África produzia em seus nativos. Logo após, com a vinda de negros imigrantes para a França, popularizou-se sua presença em diversas casas de shows e espetáculos, com forte apelo sexual para o corpo das negras. Outros artistas, como o encenador Gaston Baty, passaram a explorar a arte que acreditavam emanar do interior do povo negro, sem estar alicerçada em conceitos

ultrapassados como os dos europeus, proliferando-se ballets e encenações que priorizavam este aspecto.

No repertório dramático francês o negro até então não ganhava personagens de peso, o que só viria após a Segunda Guerra mundial. No início, ainda voltando-se para o problema do negro na América, como na peça de Sartre, ou fazendo deste personagem alguém fraco dentro do enredo e, depois de *Les Nègres*, de Jean Genet, passando realmente à criação de negros que ultrapassavam meros estereótipos e nos quais era possível reconhecer uma representação fidedigna, que denunciava o racismo.

É justamente sobre a peça de Genet que trata o capítulo II da tese, também pertencente à parte I, mais introdutória. Como já esclarecido, o referido texto, inicialmente, fazia parte do corpus, porém o andamento da pesquisa acabou eliminando seu estudo detalhado. Entretanto, considerando que Sylvie Chalaye vê esta obra como um divisor de águas na representação do negro na literatura dramática francesa do século XX, optou-se por incluir uma pequena análise dela e de pontos que Chalaye observa como revolucionários.

*Les Nègres* promove uma transformação do personagem negro na dramaturgia da época justamente por colocar em cena estereótipos que eram usados até então. De maneira grotesca e exagerada, Genet explora o imaginário do branco em relação ao negro. O texto, definido como uma *clownerie*, exorciza o olhar do exótico e dá voz àqueles que até então eram criados sob o prisma do ocidental branco europeu.

Após essa criação dramatúrgica, seria impossível aos autores conceberem um personagem negro sem considerar a revolução que Genet causou. Jean-Paul Sartre e Bernard-Marie Koltès têm muito em comum na estruturação de suas peças, como será visto na sequência. Todavia, o primeiro, em uma linha temporal, encontra-se antes de *Les Nègres*, fazendo do personagem negro ainda aquele de pouca relevância, transferindo a questão do racismo para fora de seu país. Sartre é precursor da existência do personagem negro no teatro francês, criando os passos iniciais para o que viria com Genet e os anos posteriores, mas isso ainda se dá, conforme alguns críticos e estudiosos, em especial Chalaye, de maneira tímida. Koltès, por sua vez, herdeiro do que construiu Genet, insere em seu enredo um negro que tem peso, que tem força na história, discutindo pontos do racismo e exploração das ex-colônias africanas a partir do olhar do francês. Depois de *Les Nègres* é possível a Bernard-Marie Koltès fazer da presença do negro até mesmo uma espécie de poética de sua obra.

A segunda e a terceira partes da tese debruçaram-se sobre as duas peças teatrais escolhidas, analisando-as com capítulos focados em diversos aspectos. O primeiro deles foi o percurso dos autores. Com isso, trazer informações rápidas sobre a vida de Sartre e Koltès e, em especial, aquelas que dizem respeito às suas trajetórias com o teatro. Sem esquecer das importantes viagens que eles fizeram para fora da Europa e que renderam as escritas das peças: no caso de Sartre, para os Estados Unidos em 1945 e 1946, observando o racismo no país norte-americano; no caso de Koltès, para a Nigéria em 1978, convivendo em um canteiro de obras estrangeiro.

Na sequência, a gênese dos dois textos, com destaque para as referidas viagens. Num terceiro ponto, a análise dramatológica, esmiuçando os pormenores das obras a partir dos seguintes aspectos: intriga e organização da ação, tempo, espaço e personagens, incluindo o sistema de personagens. Logo em seguida, a análise temática, verificando as peculiaridades da criação do negro em cada peça e, por fim, algumas questões de interpretação, dialogando com a crítica e com estudos já existentes (nisso, relativamente a Jean-Paul Sartre, descobriu-se que *La Putain respectueuse* até hoje ganhou pouco espaço em publicações, sendo raros os artigos e capítulos de livros dedicados a ela, ainda mais se comparada aos outros títulos de Sartre que destacam-se nas bibliografias).

No fechamento desta tese, seguem abaixo, à guisa de conclusão, alguns pontos de aproximação entre *La Putain respectueuse* e *Combat de nègre et de chiens*, principalmente no que diz respeito aos aspectos do personagem negro.

### **LA PUTAIN RESPECTUEUSE E COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS: ALGUNS PONTOS DE APROXIMAÇÃO**

O primeiro aspecto a ser considerado refere-se à distância da terra natal, ou espaço de origem, tomada por ambos os autores na criação de suas histórias. Jean-Paul Sartre descobriu nos Estados Unidos uma realidade que até então não havia visto de perto: a da segregação racial. Koltès, da mesma forma, esteve em um canteiro de obras na Nigéria em 1978 e inspirou-se muito no que viveu e presenciou no local. O olhar para o outro, o negro, nestes casos, surgiu do deslocamento, do estar estrangeiro num espaço para poder depreender dele as observações. Escrever sobre o outro nasceu do colocar-se como o outro. Lembrando que os escritores, assim como Genet, eram brancos e, ao analisar os personagens negros nas peças, é preciso considerar que estes são o outro em relação àquele que cria.



Além disso, tanto Sartre quanto Koltès aproveitaram rapidamente as experiências que tiveram para criarem os textos, ambos escrevendo no mesmo ano ou no ano seguinte às viagens que realizaram, quando as memórias ainda estavam frescas. Nenhum deles optou por metáforas ou distanciamento espaço-temporal: a realidade que os cercava era contemporânea aos enredos. As cartas e declarações que enviavam fazem jus às fábulas que imaginaram para seus personagens, como se a ficção estivesse intimamente conjugada com a vida real.

Cada um em seu período histórico contribuiu e valorizou o que na linguagem teatral se designa como “teatro de texto”, partindo de fórmulas e estéticas que não inovam por sua estrutura, e, sim, por conta de seus temas. A literatura dramática ganha especial atenção em *La Putain* e *Combat*. Sartre primava muito pela encenação, mas, no seu entender, a riqueza maior estava na obra escrita, como demonstra o relato feito por Contat e Rybalka em *Un Théâtre de situations*. Os estudiosos lembram o episódio em que, depois de uma apresentação de *Les Séquestrés d’Altona*, o dramaturgo saiu com os atores para comemorar, tendo em mãos uma edição da referida peça. Ao mostrá-la com satisfação para os demais, disse: “C’est ça qui compte: le livre.”<sup>236</sup> Koltès, da mesma forma, tinha no texto a prioridade para o teatro. Após um período em que a escrita dos dramaturgos perdera espaço frente a outras linguagens teatrais, ele retomou a fábula e voltou a dar à dramaturgia um lugar de destaque no final dos anos de 1970 e nos anos de 1980.

Escrever sobre fatos que vivenciaram e que estavam ligados a questões de racismo e relações entre brancos e negros, seja na América ou nas colônias francesas da África, rendeu a ambos a indicação de uma escrita política. Jean-Paul Sartre, segundo o que já foi exposto anteriormente, defendia um teatro engajado, no qual o escritor tinha responsabilidade na escolha de seus temas e deveria mostrar aos homens o mundo que os cercava, não permitindo que os sujeitos permanecessem inocentes frente à sociedade. O ofício da escrita deveria servir a este propósito. Se para Sartre o engajamento era primordial e confesso, com uma denúncia clara do racismo norte-americano em *La Putain respectueuse*, Koltès, por sua vez, negava o rótulo de escritor político e recusava-se a dizer que o tema de *Combat de nègre et de chiens* eram os negros ou o neocolonialismo africano, como mencionado nas questões de interpretação da peça. Ao que parece, ele preferia destacar outros pontos como prioritários, tais como a relação

---

<sup>236</sup> CONTAT, Michel; RYBALKA, Michel. “Introduction”. In: SARTRE, Jean-Paul. *Un Théâtre de situations*. Nouvelle éd. Paris: Gallimard, coll. “Folio/essais”, 2005. p. 11.

entre os sujeitos naquele espaço, a solidão, a falta de comunicação, entre outros. O debate político nasce do enredo, porém o escritor não desejava uma redução simplista da obra, que não permitisse aos leitores/espectadores suas próprias reflexões e pontos de vista. Fato é que os dois textos dramáticos, de maneira confessa ou indireta, possuem, sim, um olhar crítico para o racismo e as relações entre brancos e negros em espaços e tempos diferentes.

O ponto de partida das histórias contadas é o mesmo: um crime, um assassinato. Nas duas peças, um homem branco jovem e descontrolado assassina um negro e busca isentar-se de responsabilidade. Para eles, a vida do outro não tem qualquer importância devido à cor da pele, matar um negro não é crime no seu entender. A culpa é sempre do outro, pois, não importa como se deram os fatos, o erro parte do negro (aquele cuja imagem se aproxima do mal, do diabo, em ambas as peças). Porém, como é sempre necessário responder por seus atos, Cal e Thomas dependem de outros para justificar suas falhas.

A manutenção do *statu quo* é quebrada pela entrada em cena de sujeitos externos ao sistema que os brancos criaram para se protegerem e manterem a situação de opressão que lhes convém. Um negro e uma mulher surgem para desestabilizar. Ele, aquele que pertence ao local embora seja invisível, cuja identidade não faz diferença para os brancos. Ela, aquela que vem de fora na tentativa de fugir de uma vida que levava em seu local de origem. As duas figuras se aproximam na opressão e descobrem que, no ambiente hostil dos brancos dominadores, não há vez ou voz para os subjugados.

Sartre e Koltès criaram um sistema de personagens para suas peças que funciona como um verdadeiro espelho, seguindo um mesmo padrão. O que se tem é um negro, uma mulher vinda de fora, um senhor mais velho que executa o papel de negociador, incentivando a diplomacia que mantém os poderosos no comando, a figura paterna que protege os seus e tenta ludibriar os mais fracos, e, por fim, um homem mais jovem que age de acordo com seus instintos mais primários (como o ódio e o desejo). Além deles, a polícia branca em *La Putain* e os guardas negros em *Combat*. A economia de personagens é recorrente e a força dos diálogos se dá, em geral, entre dois deles, com as palavras assumindo o papel primordial, já que as atitudes ficam em segundo plano. Os discursos são verdadeiras ferramentas de persuasão.

Vale frisar que os dramaturgos têm as obras centradas na questão das relações entre brancos e negros, contudo não ignoram o problema da marginalização e opressão

da mulher. Está em Lizzie e Léone a tentativa de aproximar os dois mundos que dividem brancos e negros, elas estão no limbo que não as faz pertencer a nenhum deles e desejosas por ocupar algum espaço. Para que isso ocorra, a prostituta de Sartre aceita as condições de Fred ao final da peça. Léone aceita o que lhe impõem Alboury (que lhe vira as costas) e Horn (que a manda embora). Ao final, elas retornam ao seu estado inicial, sem qualquer evolução. Suas consciências são achatadas e toda tentativa de insurgir-se contra o sistema que as oprime é sufocado. A carência de pertencer a algo ou alguém é o que conduz suas ações e decisões.

Sartre e Koltès colocaram, assim, de forma muito clara, o problema da submissão feminina em universos onde compete às mulheres apenas a aceitação, sem reações que possam provocar qualquer revolução. Elas são aquelas que carregam a marca do pecado original, assim como Eva, que se deixam levar pelo desejo e conduzem os homens, que se crêem de bem, ao erro. Lizzie e Léone são também o diabo, pois aproximam-se dele: nas peças, o único contato real e sincero com o negro, a verdadeira imagem do mal, é feito por elas. Entretanto, apesar de suas vontades, não conseguem obter sucesso nem em ajudar o outro, nem em ajudar a si mesmas.

Os negros, por sua vez, mesmo não provocando a revolução nos enredos, demonstram a todo momento sua plena consciência da realidade. Eles ocupam o espaço que lhes é dado ocupar, sem nenhuma intenção de convivência com os brancos. Sua invisibilidade só é quebrada porque um crime ocorre e é preciso que algumas situações sejam resolvidas. Eles são aqueles que esgueiram-se na obscuridade, que fogem, que correm e que, ao final, desaparecem sem deixar rastros.

O negro temeroso de *La Putain respectueuse* tem na fuga sua única demonstração de não-aceitação. Alboury, num processo que evoluiu frente à representação do negro no teatro francês, surge para reivindicar o seu direito de velar o irmão, de prometer vingança àquele que o assassinou. Se o negro de Sartre recusa a arma que é oferecida por Lizzie e diz que não pode atirar em brancos, o negro de Koltès pede uma arma (cenas XIII e XIV). Os guardas negros das torres de vigilância não compactuam com o pensamento do negro sartriano e assassinam friamente aquele que matou Noufia. Ambos invadem e quebram a ordem de poder dos brancos, porém o primeiro extremamente passivo, e o segundo, ativo, fazendo o que lhe compete, cobrando o que acredita que lhe seja devido, mesmo que isso se dê frente aos brancos.

Os dois representam toda uma parcela de pessoas oprimidas, sendo ao primeiro negada uma identidade, e tendo o segundo o direito de possuir a sua e, até mesmo, vetar

a revelação da identidade do irmão para o branco (quando recusa-se a dizer o verdadeiro nome de Nouofia, fato apresentado no estudo dos personagens).

O final de Sartre, tão condenado por aqueles que acreditavam que a peça deveria trazer esperança de mudança, modifica-se em Koltès. Mesmo que o desfecho de *Combat de nègre et de chiens* apresente um quadro devastador, de morte e solidão, e que os negros não alcancem o objetivo de ter de volta o seu irmão, eles vingam aquele que os privou disso.

Os crimes abrem as histórias, os tiros as fecham. A violência, dessa forma, é o mote para Sartre e Koltès. Não há solução em nenhum dos casos oriunda do diálogo, pois brancos e negros não conseguem estabelecer qualquer troca que não seja partindo da violência verbal e corporal.

Assim como Genet, que colocou em cena os clichês e caricaturas dos negros construídos ao longo dos séculos pelo teatro, Sartre e Koltès inserem imagens distorcidas destes sujeitos perante o olhar dos brancos. Os estereótipos ajudam a conduzir o leitor/espectador à crítica. Depois de *Les Nègres*, os personagens negros ganham consistência, o que se vê na figura forte de Alboury, tão contrária à fraqueza do negro da peça de Sartre. O espaço ocupado pelo negro koltésiano é o mesmo dos brancos no que diz respeito ao seu peso dramático e sua condição de personagem central e principal não advém apenas pelo fato de ser necessário que o negro exista para que a trama ocorra (que é o caso em *La Putain respectueuse*), e, sim, de sua posição de fato dentro da história. Em Sartre, o sujeito oprimido aceita a culpa original que lhe impõem os brancos. Já em Koltès, herdeiro da criação de Genet (que justamente falava sobre um crime pelo qual os negros respondiam durante toda a sua existência e que justificava o ódio dos brancos, mesmo que fosse tão real quanto era teatral), Alboury consegue distinguir a maldade dos brancos e não carrega nenhum peso de culpa por sua cor. Ele conhece o culpado e sabe que se faz necessário vingança.

É válido destacar que todas estas aproximações não foram decisivas na escolha das peças do corpus, elas surgiram como uma surpresa durante o estudo. Em tempos, linguagens e histórias muito diferentes, Sartre e Koltès aproximam-se. Aquilo que era para ser a observação e comparação específica do personagem negro acabou abrindo um leque de outras leituras e paralelos, dos quais se selecionou alguns para trazer à reflexão neste encerramento da tese (e é evidente que poderiam ser apresentados outros pontos de cruzamento e divergência).

A evolução do personagem negro no teatro francês do século XX mostra-se, assim, muito evidente, com a partida inicial vindo da imagem do selvagem, criatura sanguinária, desconhecida pelos europeus e que atiçava a curiosidade, culminando na construção extremamente bem acabada de um africano como Alboury. O preconceito no olhar dos brancos é o que permanece apesar da evolução dos personagens negros.

Hoje, com a mundialização, a qual Koltès sinalizava na peça, as culturas de outros povos estão muito mais acessíveis para aqueles que desejam conhecê-las e as figuras baseadas nos clichês são mais facilmente quebradas (não é que não existam, porém o acesso às informações permite que se desconfie delas). O lado negativo é o achatamento dos menores, como também indicava Koltès em *Combat de nègre et de chiens*. Os problemas de racismo e opressão seguem existindo e é lamentável pensar que nos dias atuais vários sejam os exemplos disso. Crimes são cometidos com base num pensamento que deveria estar superado há anos.

O caso das mulheres, também apresentado nas reflexões finais, perpetua-se da mesma forma. Claro que diversas são as conquistas, delas e dos negros, porém ainda há muito que evoluir. Se hoje, no ano de 2014, o presidente dos Estados Unidos, Barack Obama, é negro (o que é incrível se pensarmos que, em 1946, Sartre relatava a total segregação racial que, no sul estadunidense, não dava qualquer direito aos negros), isso se fez num processo de transformação que ainda engatinha.

A cor da pele ou o gênero do outro, entre diversos fatores que poderiam ser citados, seguem sendo, para alguns, a definição de caráter. O teatro, se tem o poder de sustentar imagens preconceituosas, como o fez por séculos, tem também condições de promover pequenas revoluções que apontem para mudanças, que é o caso das peças de Sartre, Genet e Koltès em suas épocas.

O questionamento apresentado na abertura de *Les Nègres* segue firme na atualidade e a cor do negro permanece uma incógnita frente a todas as outras questões que vão bem além da cor da pele. O que é um negro? De que cor é o negro? Genet perguntava-se e o eco desta dúvida ainda ressoa, tanto no teatro, quanto na sociedade contemporânea.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### OBRAS DE JEAN-PAUL SARTRE

- \_\_\_\_\_. *A prostituta respeitosa*. Tradução para a língua portuguesa de Maria Lúcia Pereira. 4ª ed. São Paulo: Papyrus, col. “Em cena”, 2008.
- \_\_\_\_\_. *La P... respectueuse suivi de Morts sans sépulture*. Paris: Gallimard, Coll. “Folio”, 2007 (ano da 1ª edição: 1946)
- \_\_\_\_\_. “Orphée noir”. In: *Situations, III*. Paris: Gallimard, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Un Théâtre de situations*. Nouvelle éd. Paris: Gallimard, coll. “Folio/essais”, 2005.

### OBRAS DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

- KOLTÈS, Bernard-Marie. *Combat de nègre et de chiens* suivi des *Carnets*. Paris: Minuit, 1992 (ano da 1ª edição: 1989).
- \_\_\_\_\_. *Combate de negro e de cães, O retorno ao deserto e Tabataba*. Edição bilíngue português-francês. Tradução para língua portuguesa de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Aliança Francesa/Instituto Totem/Imprensa oficial do Estado de São Paulo, col. “Palco sur scène”, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Lettres*. Paris: Minuit, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Roberto Zucco* suivi de *Tabataba*. Paris: Minuit, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Teatro de Bernard-Marie Koltès: Roberto Zucco, Tabataba, O retorno ao deserto, Na solidão dos campos de algodão, Combate de negro e de cães*. Tradução para a língua portuguesa de Letícia Coura. São Paulo: Hucitec, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Une part de ma vie: entretiens 1983-1989*. Paris: Minuit, 2006 (ano da 1ª edição: 1999).

### OUTRAS OBRAS LITERÁRIAS

- Bíblia: mensagem de Deus*. São Paulo: Loyola, 1989.
- GENET, Jean. *Les Nègres*. Paris: L'Arbalète, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Os negros*. Prefácio e tradução para língua portuguesa de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Sette Letras, col. “Dramaturgias”, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”, 2002.
- HUBERT, Marie-Claude. *L'Esthétique de Jean Genet*. Paris: CDU Sedes, coll. “Esthétique”, 1999.
- SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona*. Trad. para a língua portuguesa de Mário da Gama Kury. 11ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

### ESTUDOS SOBRE JEAN-PAUL SARTRE E SUA OBRA

#### Livros

- ALBÉRES, René-Marill. *Jean-Paul Sartre*. Paris: Éditions universitaires, coll. “Classiques du XXe siècle”, 1953.
- AUDRY, Colette. *Sartre et la réalité humaine*. Paris: Éditions Seghers, 1966.
- BEAUVOIR, Simone. *La Force de l'âge*. Paris: Gallimard, 1960.
- \_\_\_\_\_. *La Force des choses I*. Paris: Gallimard, coll. “Folio”, 1992 (ano da 1ª edição: 1963).
- \_\_\_\_\_. *L'Amérique au jour le jour 1947*. Paris: Gallimard, coll. “Folio”, 2001 (ano da 1ª edição: 1954).

- BERNE, Mauricette (dir.). *Sartre*. Belgique: Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2005.
- BOROS, Marie-Denise. *Un Séquestré: l'homme sartrien. Étude du thème de la séquestration dans l'œuvre littéraire de Jean-Paul Sartre*. Paris: A.G. Nizet, 1968.
- COHEN-SOLAL, Annie. *Sartre 1905-1980*. Paris: Gallimard, coll. "Folio-essais", 1989.
- \_\_\_\_\_. *Sartre: uma biografia*. Tradução para a língua portuguesa de Milton Persson. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- CONTAT, Michel; RYBALKA, Michel. *Les Écrits de Sartre*. Paris: Gallimard, 1970.
- CRANSTON, Maurice. *Sartre*. Tradução para a língua portuguesa de Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1966.
- GERASSI, John. *Sartre, conscience haïe de son siècle*. Paris: Éditions du Rocher, 1992.
- GOMEZ-MULLER, Alfredo. *Sartre, de la nausée à l'engagement*. Paris: Félin, coll. "Les marches du temps", 2004.
- GROSS DE NEGREIROS, Vânia Maria. *A solidão humana no teatro de Jean-Paul Sartre*. Santa Maria: Editora UFSM, 1977.
- JEANSON, Francis. *Sartre dans sa vie*. Paris: Seuil, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Sartre*. Paris, coll. "Écrivains de toujours", Seuil, 1977.
- LAMOUCHE, Noureddine. *Jean-Paul Sartre et le tiers monde: rhétorique d'un discours anticolonialiste*. Paris: Harmattan, 1996.
- MASCARENHAS, Paula Schild; QUINTILHANO, Deise. *Sartre em dois atos: As moscas e O diabo e o bom Deus*. Petrópolis: De Petrus et Alii, 2010.
- NOUDELDMANN, François; PHILIPPE, Gilles (dir.). *Dictionnaire Sartre*. Paris: Éditions Champion, 2004.
- SOUSA-AGUIAR, Maria Arminda. "Teatro ideológico: Sartre". In: MORTARA, Marcella (org.). *Teatro francês do século XX*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1970.

### **Periódicos**

- PONGE, Robert. "Sartre: o escritor e o engajamento". *Zero Hora*. Porto Alegre, 10 de novembro de 1990. Caderno cultural mensal "ZH Cultura".

## **ESTUDOS SOBRE BERNARD-MARIE KOLTÈS E SUA OBRA**

### **Livros**

- BIDENT, Christophe; SALADO, Régis; TRIAU, Christophe (dir.). *Voix de Koltès*. Paris: Atlantica, Carnets Séguier, 2004.
- BON, François. *Pour Koltès*. Paris: Les Solitaires intempestifs, 2000.
- MACHADO, Luís Cláudio. *Em busca de um anjo no meio desse bordel: estudo da dramaturgia de Bernard-Marie Koltès*. Dissertação de Mestrado. Orientação Prof. Dr. Eudínyr Fraga. São Paulo: USP, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Uma cortina aberta para o caos: Bernard-Marie Koltès, Dionísio Neto e Fernando Bonassi*. Tese de doutorado. Orientação Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto. São Paulo: USP, 2005.
- MOUNSEF, Donia. *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*. Paris: L'Harmattan, coll. "Univers théâtral", 2004.
- PALM, Stina. *Bernard-Marie Koltès: vers une éthique de l'imagination*. Paris: L'Harmattan, coll. "Univers théâtral", 2009.
- PATRICE, Stéphane. *Koltès subversif*. Paris: Descartes & Cie, coll. "Essais", 2008.
- SEBASTIEN, Marie-Paul. *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*. Paris: L'Harmattan, coll. "Univers théâtral", 2001.

UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Actes Sud, coll. “Apprendre”, n° 10, 1999.

### Periódicos

*Alternatives théâtrales*, n° 35-36, intitulado “Koltès”, 3ª ed. Paris: Odéon-Théâtre de l’Europe, fevereiro de 1994.

*Europe: revue littéraire mensuelle*, n° 823-824, intitulado “Bernard-Marie Koltès”. Paris: Europe et les auteurs, novembro-dezembro de 1997.

*Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, n° 1, intitulado “Bernard-Marie Koltès”. Paris: La Comédie-Française, março de 2007.

*Magazine littéraire*, n° 395, intitulado “Bernard-Marie Koltès”. Paris: fevereiro 2001.

*Théâtre aujourd’hui*, n° 5, intitulado “Koltès, combats avec la scène”. Paris: Centre national de la documentation pédagogique, 1º trimestre 1996.

*Théâtre/Public*, n° 168, intitulado “Compagnies théâtrales, l’art et la gestion / Koltès, Novarina, Beckett, Shakespeare”. Paris: Théâtre de Gennevilliers, maio-junho de 2003.

### Estudos disponíveis na rede

FERNANDES, Fernanda Vieira. *Um estudo de Roberto Zucco, peça teatral de Bernard-Marie Koltès*. Dissertação de Mestrado. Orientação Prof. Dr. Robert Ponge. Porto Alegre: UFRGS, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/17655>>. Último acesso em 10 de março de 2014.

### ESTUDOS SOBRE TEORIA, HISTÓRIA E ANÁLISE DO TEATRO

CORVIN, Michel (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas, 1991.

\_\_\_\_\_. *Le Théâtre nouveau en France*. 6ª ed. Paris: PUF, coll. “Que sais-je?”, 1987.

DEJEAN, Jean-Luc. *Le Théâtre français depuis 1945*. Paris: Fernand Nathan, 1991.

JOMARON, Jacqueline de (org.). *Le Théâtre en France: du Moyen Age à nos jours*. Paris: Armand Colin, 1992.

KHÉLIL, Hédi. *Figures de l’altérité dans le théâtre de Jean Genet: lecture des Nègres et des Paravents*. Paris: L’Harmattan, 2002.

\_\_\_\_\_. *Jean Genet: arabes, noirs et palestiniens dans son œuvre*. Paris: L’Harmattan, 2005.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária* (título anterior: *Guia prático de análise literária*), 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 1991, cap. III, 4: “Análise de texto teatral”. p. 202-270.

MIGNON, Paul-Louis. *Le Théâtre au XXe siècle*. Paris: Gallimard, coll. “Folio essais”, 1986.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2ªed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Dunod, 1996.

PRUNER, Michel. *L’Analyse du texte de théâtre*. Paris: Nathan, coll. “128”, 2001.

PIGNARRE, Robert. *Histoire du théâtre*. 14ª ed. Paris: PUF, coll. “Que sais-je?”, 1991.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l’analyse du théâtre*. Paris: Armand Colin, 2005.

\_\_\_\_\_. *Lire le théâtre contemporain*. Paris: Nathan, coll. “Lettres sup.”, 2000.

SERREAU, Geneviève. *Histoire du “nouveau théâtre”*. Paris: Gallimard, coll. “Idées”, 1966.

VERSINI, Georges. *Le Théâtre français depuis 1900*. 4ª ed. Paris: PUF, coll. “Que sais-je?”, 1991.



## **ESTUDOS SOBRE OS NEGROS E A NEGRITUDE**

- BERND, Zilá. *O que é negritude*. São Paulo: Brasiliense, col. “Primeiros passos”, 1988.
- CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence africaine, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Discours sur le colonialisme*. Paris: Présence africaine, 1973.
- FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil, 1952.
- FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- ROSE, Arnold. *Negro: o dilema americano* (versão condensada de *An American dilemma*, de Gunnar Myrdal). Tradução para a língua portuguesa de Leonidas Gontijo de Carvalho. São Paulo : IBRASA, 1968.

## **ESTUDOS SOBRE OS NEGROS NO TEATRO DE LÍNGUA FRANCESA DO SÉCULO XX**

### **Livros**

- CHALAYE, Sylvie. *Du Noir au Nègre: l'image du Noir au théâtre, de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Nègres en images*. Paris: L'Harmattan, coll. “La bibliothèque d'Africultures”, 2002.

### **Periódicos**

- Africultures*, nº 3, intitulado “L'Image de l'Autre”. Paris: L'Harmattan, dezembro, 1997.
- \_\_\_\_\_, nº 64, intitulado “Traces noires de l'Histoire en Occident”. Paris: L'Harmattan, julho-setembro, 2005.

## **DEMAIS BIBLIOGRAFIAS**

### **Livros**

- CORNEVIN, Marianne. *Histoire de l'Afrique contemporaine: de la Deuxième Guerre mondiale à nos jours*. 2ª ed. Paris: Payot, 1978.
- Le Robert micro: dictionnaire d'apprentissage de la langue française*. (Nouvelle édition: 1998). Paris: Dictionnaires Le Robert, 2005.
- MAGNOLI, Demétrio. “Guerras da Indochina”. In: Idem (org.). *História das guerras*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *A aventura socialista no século XX*. São Paulo: Atual, col. “Discutindo a história”, 1999.
- REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris: Dunod, coll. “Introduction à”, 1991.
- YAZBEK, Mustafá. *Argélia: a guerra e a independência*. São Paulo: Brasiliense, col. “Tudo é história”, nº 73, 1983.

### **Estudos disponíveis na rede**

- GARCIA, Cláudia. “Meias: conforto, sensualidade e tecnologia”. In: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/meias.htm#>>. Último acesso em 11 de julho de 2012.
- <<http://www.actiondirectesahel.fr/>>. Último acesso em 8 de março de 2014.
- <<http://www.brasilecola.com/artes/reggae.htm>>. Último acesso em 20 de março de 2013.
- <<http://www.lacroix-ruggieri.com/>>. Último acesso em 14 de março de 2014.
- <<http://www.onu.org.br/ate-86-milhoes-de-meninas-poderao-sofrer-com-mutilacao-genital-feminina-ate-2030-alerta-onu/>>. Último acesso em 10 de março de 2014.

<<http://www.suapesquisa.com/reggae/>>. Último acesso em 20 de março de 2013.

<<http://www.tourmontparnasse56.com/#/tour/historique>>. Último acesso em 20 de março de 2013.

<<http://www.unfpa.org/topics/genderissues/fgm>>. Último acesso em 10 de março de 2014.

<<http://www.vogue.fr/thevoguelist/articles/yves-saint-laurent-ou-la-revolution-du-vestiaire-feminin/8919>>. Último acesso em 20 de março de 2013.