

O tema do duplo no teatro: Defillippis Novoa, Artaud, Genet

Francisco Javier
Universidad de Buenos Aires

No *Dictionnaire du Théâtre*, Patrice Pavis, eminente teórico e estudioso do teatro, registra uma entrada para o tema duplo¹. Diz que o teatro, dado seu caráter de arte da representação, "trata sempre ao ator e a seu personagem, o mundo representado e suas representações, os signos ao mesmo tempo referenciais (imitam ou falam do mundo) e referenciais de si mesmo (remetem a si mesmos como todo objeto estético)".

E, seguidamente, o autor afirma que o duplo perfeito, no caso do personagem, se dá em sócias de Plauto e de Molière, e que em relação com ele se apresentam variações: como um *alter ego* em *Fausto*, ou um cúmplice em *Don Juan* (Sganarello) ou uma confidente em *Fedra* (Enone).

Um mapeamento do duplo no teatro daria como resultado uma série de alucinados e fascinantes personagens; alguns deles – que pertencem ao teatro do século XX – são devedores ou estão relacionados com a literatura romântica alemã. O cinema alemão contribuiu com um filme modelo – no que se refere ao duplo – que é *O estudante de Praga*, de Hans Ewers, com roteiro de Guido Seeber, de 1913.

Caso isolado na nossa dramaturgia², o teatro dos anos 20 registra a aparição de um personagem dotado de um duplo muito original. E esta aparição é singular porque, em geral, os personagens que se haviam instalado então na cena *porteña* acostumavam reproduzir fielmente o drama do cidadão comum. Em princípio o dramaturgo Francisco Defillippis Novoa faz o mesmo, mas ao protagonista de sua peça *Despertate, Cipriano*, lhe dá por duplo um ser fantástico, irreal, que se define a si mesmo como a consciência de Cipriano, e que parecendo não existir, existe pois os outros personagens o vêem e falam com ele normalmente, e ninguém estranha sua

¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Messidor/Éditions Sociales, 1987

² Nota do tradutor. O autor se refere ao teatro argentino, mas poderíamos considerar este universo como o teatro rioplatense, isto é o teatro de Montevideu e de Buenos Aires dado que entre estas duas cidades havia um intenso intercâmbio tanto de espetáculos como de profissionais do teatro.

corporeidade.

Francisco Defillippis Novoa se caracteriza por sua tendência a colocar-se aparte da corrente teatral dos anos 20 e 30 e por suas peças de estrutura original – ele as qualifica de *Glossário de versículos de uma bíblia irreverente* (*María la Tonta*), *Mistério moderno* (*He visto a Deus*) ou *Cenas da vida de um infeliz que não queria ser* (*Despertate, Cipriano*) – e histórias dramáticas com personagens trágicos que se enfrentam ao enigma da existência³.

Em 1930, o jornal *La Razón* publica uma reportagem de Arturo Cerretini. À pergunta, o que é para o senhor o teatro de vanguarda? Defillippis Novoa responde com uma classificação do que chama, por um lado, uma vanguarda heróica – que abre brechas – e, por outro, uma vanguarda permanente – que está encarnada na obra de dramaturgos audazes e renovadores –. Se manifesta assim seguro de que a esta vanguarda se deve o empurrão do novo, mas não diz em que isso consistia. Quando cita aos autores originais do hemisfério norte – O'Neill, Lenormand, Toller, Bragaglia, para citar somente a alguns (ele traduziu a Luigi Pirandello, Marco Praga, Karel Chapek e Claudio de Souza) – manifesta conhecer o panorama mundial, mas somente oferece dados técnicos aop se referir à aticidade dos autores e dos diretores; suas idéias são então precisas e refletem diretamente o fenômeno cênico.

Em *Despertate, Cipriano* o dramaturgo parece se divertir com a criação do duplo do protagonista, com o rosto duplo de um personagem dividido. Em Buenos Aires, em 1929, quando se estréia a peça, Defillippis Novoa já tinha vivido a experiência cênica de vários espetáculos realizados com atores de prestígio e em salas tradicionais. Devido ao seu interesse pela experimentação, é possível supor que se entregou ao jogo de deslocar pela cena este personagem duplo em situações graves, mas com a intenção de que arrancasse sorrisos.

Assim, o primeiro ato, depois da cena familiar tão realista, entre pai, mãe e filho, a entrada em cena de Bitter Angostura altera a ordem estabelecida. Respeito da encenação, obviamente, o autor propõe um problema: o diretor e os atores se verão obrigados a investigar uma forma de comunicação assimétrica entre o protagonista e seu duplo, porque neste caso – não é o que ocorre com *Don Juan* y *Sganarello* nem com *Fedra* e *Enona*, por exemplo – deverão conferir verosimilhança a um diálogo entre

³ Francisco Defillippis Novoa, *María la Tonta y Despertate, Cipriano*, Buenos Aires, EUDEBA, 1967.

dois personagens de distinta natureza.

CIPRIANO – ¿Pero vos querés ser mi juez?

BITTER – No, hombre; para juzgarte tendría que ser algo así como tu conciencia, un ser invisible que no te dejara libre un sólo momento en tu vida; en cambio, yo dejo que acciones y vivas según tu parecer y sólo me presento cuando realmente es necesario que des máquina atrás a tus macanas: soy el amigo que llega a tiempo para evitarnos un error; el desconocido que pronuncia la palabra justa para darnos la luz en los momentos más oscuros de nuestra existencia; el outro yo que despierta en los peligros; el sentido común.

CIPRIANO – (Riende a pesar de su malhumor) – ¡Com esa traza!

BITTER – ¡Y...! ¡Es tan pobre tu sentido práctico que mirá cómo me tienes! Si me hicieras caso, qué bien nos vestiríamos y comeríamos; pero para eso hay que desplumar el pájaro azul de tu cabeza.

CIPRIANO – (Mirándolo) – Hay veces que te miro y no te puedo explicar lo que me pasa. Te oigo hablar y me parece que existes, porque dices cosas que nos la puede decir una sombra. Y, sin embargo, siempre que te pones a mi lado, me parece que nadie está conmigo. ¿Existes? ¿Sos Bitter Angostura buscador de changas que me permiten vivir, o no sos otra cosa que una sombra de mis pensamientos? ¿Sos un ser irreal o sos un loco?

BITTER – A lo mejor el loco sos vos. ¿No me ves. No me ve todo el mundo? Soy un hombre, un amigo, un socio...

CIPRIANO – Pero es que....

BITTER – No seas otario y no pienses. Siempre que piensas peleamos. ¿Qué te importa que yo sea sueño, sombra, realidad, loco o cuerdo? Te hago falta, soy tan necesario a tu vida como el aire que respirás. Aceptame, entonces, como el sentido práctico de tu vida. Hoy que se usa colocar al lado de cada hombre su conciencia, su dignidad; el espíritu de bien o de mal, o simplemente su espíritu desprendido de su materia, dejame ser el sentido práctico de tu vida. Estoy en tipo: pobre, arrugado, como es en realidad tu sentido práctico, y si no a los hechos.

Da nossa perspectiva, resulta cômico este duplo que exige a Cipriano que trabalhe, que faça pequenos biscates para conseguir apenas alguns centavos. Não se trata, pois de um duplo idealista ou alucinado, que poderia falar de grandes negócios, de grandes lucros e de uma mudança de vida

importante e desejada, dado que Cipriano e sua família vivem miseravelmente, senão de um duplo com um sentido muito real da situação: Cipriano carece da ambição e do impulso necessário para modificar nada e para progredir. Estamos longe do duplo de Fausto e do negócio enorme que este lhe propõe. Não se trata de um tentador que fascina com imagens transgressoras; é uma pequena consciência que exige um pouco de cordura. E se Cipriano parece desconhecer o meio no qual se move, seu duplo sabe como fazer para viver em harmonia no submundo das tramitações dos tribunais.

Um engenhoso recurso dramático conduz aos personagens de Defillipis Novoa a situações imprevisíveis. As mentiras de Cipriano se fazem realidade: o autor não nos diz porque o prestigiado advogado, de quem Cipriano dizia ser sócio, o reconhece de golpe como tal e praticamente obriga a Cipriano a assumir tarefas importantes no seu escritório. As coisas se complicam, o advogado confessa que é um profissional corrupto e Cipriano e seu duplo se vêm fugindo da polícia.

Este salto da história dramática não gravita em forma decisiva sobre a mulher de Cipriano e seu duplo, que voltam à situação inicial. Cabe perguntar, à luz de tanta transformação teatral, teórica e prática, das últimas décadas, se não nos seria permitido continuar a aventura deste casal original e convidá-los a aceitar a possibilidade da mudança.

O humorismo de Defillipis Novos, presente em todo o desenvolvimento da fábula, se concretiza em um artifício cênico a mais desde o momento em que o autor denomina Bitter Angostura ao duplo de Cipriano, porque segundo dizem eles mesmo, Cipriano gasta os miseráveis centavos que ganha graças a Bitter, bebendo *bitter*⁴.

Nas primeiras décadas deste século, Antonin Artaud explorou a relação entre o teatro e o mundo do qual era seu referente, e deu a esta relação um título significativo. E, quando em 1938 publicou vários dos ensaios sobre teatro que respondiam a distintos temas, não somente os reuniu sob o nome de *O Teatro e seu duplo* senão que conseguiu de alguma forma que esta imagem se convertesse com o tempo em uma metáfora dramática fortemente emblemática⁵.

⁴ *Bitter* nome de bebida alcoólica vendida na Argentina.

⁵ Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964.

Curiosamente é pouco o que se diz nestes ensaios sobre este tema, sobre tudo se os comparamos com suas reiteradas reflexões sobre o que Artaud chama *Teatro da Crueldade*; no entanto, algumas das referências ao conceito do “duplo” não somente resultam de grande interesse senão que decididamente são fundamentais.

É hoje um lugar comum dizer que o teatro é o duplo da vida e a vida o duplo do teatro. Obviamente, não é a isso que se refere Artaud, pelo contrário. Quando fala do teatro como duplo Artaud se remete a uma vida que está longe de ser a cotidiana, com sua sucessão nunca interrompida de fatos na sua maioria triviais. Precisamente, no ensaio *Teatro Alquimia*, diz: “Assim como a alquimia, pelos seus símbolos, é como o Duplo espiritual de uma operação que só é eficaz no plano da matéria real, o teatro também deve ser considerado como o Duplo não desta realidade cotidiana e direta da qual pouco a pouco se reduziu a não ser mais que uma cópia inerte tão vã como açucarada, senão de outra realidade perigosa e típica, na qual os Princípios, como os golfinhos, apenas mostram suas cabeças e se apressam a entrar na escuridão das águas”.

Obsessivamente atado à sua particular visão do mundo e do teatro – Antonin Artaud escreve este texto em 1932 –, o escritor reitera sua tendência a sugerir sem se deter a precisar qual é essa realidade “perigosa e típica” e quais esse “princípios” que se mostram fugidios à consideração do espectador. Talvez seja esta uma estratégia discursiva: nos leva a rastrear na totalidade de sua obra o sentido de suas imagens.

Neste ensaio, *Teatro Alquimia*, alterna a comparação entre o teatro e a alquimia com a reflexão sobre o tema do duplo. Começa por assinalar que vai definir o que entende por “teatro típico e primitivo” (antes havia escrito “típico e perigoso”), com o qual introduz uma nova idéia, a de primitivismo e agrega em seguida e expressão “drama essencial”.

A soma destas idéias, unidas às reflexões que expõe neste ensaio, ilumina e deixa ver com maior nitidez o que é esse enigmático duplo do teatro.

O ponto de partida de Artaud é a idéia própria do homem ocidental da criação do universo. A um primeiro momento de perfeição, posto que então havia atuado uma única Vontade sem conflitos e, já dominada a simplicidade e a ordem, seguiria um segundo momento no qual ao irromper a materialidade do criado, haviam surgido dificuldades, “lutas filosóficas que são o lado apaixonante destas primitivas unificações”: conseqüentemente, se havia dado esse caos germinativo, a vida; o teatro, o verdadeiro, como outro ato de materialização da idéia pura, deve constituir o duplo do fenô-

meno da organização deste universo convulsionado, de este momento de caos, de anarquia que se organiza. Se faz possível, então, aproximar as expressões “teatro típico” (de uma realidade tão especial), “primitivo”, “perigoso” (em relação com um público que escolhe ignorar as perguntas existenciais) e “drama essencial”, que se apresentam algo assim como sinônimos.

No que se refere aos Princípios – que o escritor hierarquiza ao escrever a palavra com maiúscula –, se deduz que se trata dessa vontade criadora que deu origem ao universo e a suas idéias matrizes em conflito – razão do drama essencial –, princípios que o homem apenas pode entrever e compreender e cuja visão é ambígua e fugidia.

Ainda que estas idéias de Artaud estejam diluídas no ensaio *Teatro Alquimia*, da leitura de sua obra em geral vai surgindo que seu esforço está dirigido à caracterização do teatro que apregoa, tão vinculado a esta particular realidade. Se compreende então que o título *Teatro e seu duplo* abarque tão diversos ensaios.

Antonin Artaud consignou repetidamente quais são as características deste teatro tão veementemente desejado; algumas destas características constituem conceitos ou definições, e outras, descrições de sua materialidade sensível como objeto artístico.

Entre as primeiras, se encontram os conceitos de “crueldade”, o teatro do Serafim, o teatro e a peste, a encenação e a metafísica.

Quando Artaud relaciona o teatro com tais idéias de “peste” e de “crueldade”, por exemplo, diz que deve ter a capacidade de convulsionar ao espectador, de despertá-lo do seu cômodo letargo, como na vida real o fazem as pestes e a crueldade. A peste – a ameaçada de contágio, a doença, a dor e a morte – provoca no homem um estado de profundo sinceridade, o abandono das convenções e das máscaras sociais; por sua parte a crueldade (que consiste em exercer uma ação até os últimos limites e conseqüências) expõe a covardia e a mediocridade dos que são incapazes de realizar um esforço que os comprometa total e essencialmente.

Também pontua como há de se materializar o espetáculo. Por exemplo, propõe que seja instalado em um âmbito cujos elementos sejam distintos do espaço teatral á italiana, que é o conceito que domina na época em que Artaud escreve. Os espectadores – segundo Artaud – ocupariam o centro do âmbito e o espetáculo se desenvolveria ao redor deles, configurando um espaço cênico de forma anular. Isto facilitaria que várias ações se levem a cabo a um mesmo tempo com o fim de acossar e perturbar ao espectador.

As ações dramáticas seriam o resultado de uma amálgama entre o discurso falado e o discurso gestual do ator e do que hoje chamamos as linguagens não verbais do espetáculo: música envolvente, que busca impressionar fortemente os sentidos de quem a percebe com seu ritmo obsessivo e seu timbre não harmônico, apoiada por instrumentos que criariam vibrações estranhas e ruídos fortes; iluminação teatral, produto de ondas luminosas que atravessariam o espaço como flechas; objetivos cênicos extraordinários, como manequins de grande tamanho, máscaras compostas por elementos em desuso, objetos cênicos de formas, materiais e cores transgressoras em relação com o normal rotineiramente aceitado.

Esta original concepção do espetáculo teatral, o ator recorreria ao seu corpo para criar uma linguagem plástica independente e fortemente significante: o corpo do ator se recortaria no espaço como hieróglifo e repertório mímico, enquanto que seu discurso falado se distanciaria da palavra articulada para alcançar tanto o estado do som e o ruído em todas suas variações como o grito.

Ao fazer referência à qualidades do ator, Artaud se detém a examinar sua voz – o grito –, sua energia, seu corpo e sua afetividade, e assinala que se deve considerar o ator “como o Kha dos embalsamadores do Egito, como um espectro perpétuo desde o que se projetam as forças da afetividade”.

Esta alusão ao Kha é significativa; mediante ela, Artaud assinala uma vez mais que o fenômeno da energia no ator é essencial. Segundo Georges Posener, no *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, para os antigos egípcios el Kha era um reservatório das forças vitais, dele dependia tudo o que vivia, graças a ele a vida continuava e a ele a vida voltava depois da morte⁶.

Com a soma destes significantes cênicos, Artaud buscava definir um espetáculo que golpeasse os sentidos sem trégua, que fascinasse e desconcertasse ao espectador com seu poder mágico e encantado. Como duplo dessa organização do primitivo caos original, o teatro preconizado por Artaud despertaria no público sentimentos e idéias de ordem metafísica. Artaud havia vivido uma experiência iniciatória neste sentido, quando assistiu em 1931, em Paris, a um espetáculo da ilha de Bali: esse espetáculo havia gravitado nele uma confirmação do que tão lucidamente havia perseguido.

⁶ Georges Posener, *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, Paris, Fernand Hazard, 1959.

Para finalizar esta exploração do tema do duplo na obra de Antonin Artaud, resulta interessante citar o ensaio de Jacques Derrida intitulado *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation* (O teatro da crueldade e a clausura da representação)⁷. Derrida afirma que não existe hoje uma atividade teatral que responda à proposta de Artaud, assim como tão pouco o mesmo Artaud a havia alcançado. Porque um teatro com tais características “será para sempre o inacessível limite de uma representação que não seja repetição” [...] “neste sentido, o teatro da crueldade seria a arte da diferença e do desperdício, sem economia, sem reserva, sem recuperação, sem história. Presença pura e diferença pura. O ato no que se concretiza deve ser esquecido, ativamente esquecido”.

Assim, o tema do duplo em Artaud aspiraria a significar pela não significação, e para os teatristas funcionaria como a confirmação da existência de uma meta inatingível à que devemos, no entanto, tender.

Outra variante importante no estudo do tema do duplo no teatro é oferecido pela obra dramática – também novelística – de Jean Genet.

Na sua infância e adolescência, Jean Genet foi protagonista de condutas transgressoras – por exemplo, que o conduziram ao roubo – que o iniciaram na criação de um mundo que é o duplo do mundo dos maiores, do mundo dos donos da razão. No livro que dedica ao estudo da obra do escritor, Jean-Paul Sartre explica magistralmente que Genet roubava em um ato ritual para sentir que era alguém em um meio no qual somente se respeita aquele que possui. De menino ele era o grande despossuído pois não conhecia seus pais a Justiça o confiou à uma família de camponeses para sua criação⁸.

Denunciado por sua família adotiva e internado em um orfanato, Jean Genet toma consciência da pétreia consistência deste mundo seu que é uma imagem especular do mundo dos outros, mas no qual os sentimentos de amor, de respeito e de ódio tem o signo transformado, porque se ama e se respeita o que agora se julga nocivo e se rechaça, se condena e se odeia o que agora é venerado.

Ao correr os anos, nas distintas prisões pela que vai passando, aprende a respeitar ao que cometeu um delito maior – o assassino –, e a amá-lo

⁷ Jacques Derrida, *Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, en *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1979.

⁸ Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, Comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1977.

com uma paixão que tem matizes de misticismo. Assim, em seus sonhos de recluso, Jean Genet preenche seu duplo do mundo dos homens livres com a mais frondosa imaginação, e através do amor entre homens – e também, através da traição e da morte – persegue a exaltação da beleza. Esta imagem especular invertida, que é o duplo do mundo, não carece de uma certa moral, de sentimentos elevados e de comovedores sacrifícios.

Mas, este mundo de Jean Genet vai sofrer uma nova reversão especular: o duplo do mundo livre vai engendrar por sua vez a obra do dramaturgo e do novelista Jean Genet como outro duplo.

Quando em 1947, o prestigioso Louis Jouvet dirige e estréia *As criadas*, essa imagem do duplo do duplo do mundo adquire a força, a potência mágica da vida cênica e se legitima como imagem especular⁹.

As estréias sucessivas de *Estrita vigilância*, *Os Negros*, *O Balcão* e *Os Biombos* vão enriquecer notavelmente o duplo do duplo e, juntamente com suas novelas, que se correspondem visceralmente com suas peças de teatro, vão lançar o escritor na primeira linha da produção literária mundial¹⁰.

Ao falar do teatro de Jean Genet há que destacar que suas peças foram escritas a pedido dos teatrístas: o rechaço e a estigmatização pela sociedade era requerido pelos artistas representativos da França deste século para que agregara a sua obra novelística – muito apreciada já – expressões teatrais; suas últimas obras, nos anos 60 – se bem escritas em francês – foram estréiadas em Nova York, Londres e Berlim, antes que em Paris.

Em *Estrita vigilância*, o jogo especular entre o mundo real e o mundo dos reclusos obriga a Jean Genet a implantar no palco um âmbito de ficção fechado: uma cela de uma prisão. Os quatro personagens estão hierarquizados pela juventude e a beleza: Lefranc é alto e bonito; Maurício pequeno e lindo; Olhos-verdes alto e muito bonito; e o guarda, jovem e bonito. Mas, Olhos-verdes, possui um lugar superior: tem os pés encadeados.

A relação entre os três reclusos sofre algumas variações. Maurício é objeto de amor e ódio por parte dos outros dois; e o veículo escolhido por Lefranc para tentar alcançar a hierarquia de Olhos-verdes, a do assassino pela eleição não confere o lugar que possui Olhos-verdes. Quando Olhos-verdes tolera que Lefranc estrangule a Maurício se estabeleceu na

⁹ Jean Genet, *Revue L'arbalète* N° 12. Décimes Isère, Marc Barbezta, France, 1948.

¹⁰ Jean Genet, *Haute surveillance*, Paris, Gallimard, 1949.

cela um novo equilíbrio: Olhos-verdes perdeu sua relação de amor-proteção com respeito a Maurício, mas situou definitivamente a Lefranc quem já não poderá alcançá-lo jamais. Olhos-verdes diz a Lefranc: “Você nada sabe da desgraça se acredita que se pode escolhê-la. Eu não quis a minha. Ela me escolheu. Me caiu sobre um canto da cara. Tentei tudo para tirá-la de cima de mim. Lutei. Até bailei, e você poderá rir. A desgraça...em um primeiro momento a recusei. E somente quando percebi que já não havia o que fazer, me tranqüilizei”.

Em *As criadas* o tema se enriquece ainda mais porque o jogo entre os dois mundos se agrega o do duplo entre os personagens mesmos. O mundo das criadas está corporizado pelo sótão onde as duas irmãs têm seu pequeno quarto e o mundo da patroa, pelo seu luxuoso dormitório onde as criadas realizam esses cerimoniais nos que se apossam dos gestos e das atitudes da patroa, usam sua roupa, seus enfeites e dizem suas palavras, que expressam seu amor e sua indulgência à elas como uma maneira suprema de humilhação. Mas além disso, as duas irmãs trocam seus papéis e por momentos, uma é a acusadora e a crítica ímpia da outra.

E na proposição de equivalências entre ambos mundos, Clara vai assumir o papel mais desejado e corporizar assim a imagem mais elevada: “E se tenho que ir mais longe, Solange, se tenho que ir ao presídio me acompanharás, subirás ao barco. Entre as duas formaremos o eterno casal do criminoso e a santa. Nos salvaremos, Solange, te juro”.

O projeto de assassinar a patroa fracassa; inesperadamente, a patroa não bebe o chá – ao que haviam agregado dez pastilhas de um sonífero –. E ante a certeza de que a patroa e seu amante vão descobrir que as denúncias infamantes contra ele foram escritas por Clara, esta, em uma grande cerimonia final, assume uma vez mais o papel da patroa e obriga a Solange a alcançar-lhe a xícara de chá.

A obra literária de Jean Genet – dramas e novelas – permanece como prova indiscutível de sua extraordinária capacidade criadora, de sua frondosa imaginação para atingir, por uma prodigiosa alquimia que esse duplo do mundo seja por sua vez duplicado pela literatura.

Em suas peças de teatro, os teatrístas podem encontrar situações ricas e potentes, não somente porque são situações limites e porque integram um mecanismo de grande lógica cênica, senão porque o discurso falado possui essa beleza de imagens e de metáforas às que Jean Genet queria chegar como uma de suas metas mais cobiçadas.