

isa
KOPELMAN

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

bruna
MUNHOZ

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

**O TEATRO DO COTIDIANO:
EPICIDADE E DRAMATICIDADE EM
A PROCURA DE EMPREGO
DE MICHEL VINAVER**

RESUMO> O ensaio examina na peça *À Procura de Emprego* de Michel Vinaver os desdobramentos épicos e dramáticos no desenvolvimento de seus temas. Partindo dos estudos de Jean Pierre Sarrazac, procurou-se examinar aí uma poética de cunho intimista em torno de um sujeito atravessado por complexos sistemas afetivos/linguísticos e existenciais. Nessa direção o artigo detém-se sobre uma escrita de crise que atinge não somente a tradição do drama, mas o próprio evento cênico, o “próprio desejo da cena de se relacionar com todos os textos, inclusive os não literários”, como declara Sarrazac.

PALAVRAS-CHAVE> epicidade, dramaticidade, Michel Vinaver, dramaturgia contemporânea.

O TEATRO DO COTIDIANO: EPICIDADE E DRAMATICIDADE EM A PROCURA DE EMPREGO DE MICHEL VINAVER

Isa Etel KOPELMAN¹; Bruna Luiza MUNHOZ²
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Michel Vinaver alinha-se a uma produção teatral, cuja poética se inicia em meados dos anos de 1950, se inscrevendo no panorama da produção teatral europeia do pós-guerra, mas desponta intensamente a partir do pós-68, com toda intensidade nos anos de 1970, e agrupa alguns autores em torno do chamado “teatro do cotidiano”: um teatro que emerge da necessidade de se abordar a História de um modo mais oblíquo, particularizado, através de histórias de pessoas comuns, de uma recusa da dramaturgia teórica, do excesso de discurso que analisa o mundo através de grandes perspectivas políticas e de personagens tratados como alegoria; autores que abordam a História de um ponto de vista mais lateral e subterrâneo. Nessa produção destacam-se particularmente os autores alemães e franceses – Franz Xaver Kroetz, Rainer Fassbinder, Michel Deutsch, Michel Vinaver – inspirando-se nos *faits divers* das notícias de jornal, interessando-se por pessoas comuns, aparentemente sem julgá-las, por suas histórias, suas conversações banais e pequenos gestos de grande intensidade. Poética de dimensão realista, mas atravessada de estranhamento, de personagens/personas em trânsito do épico e do lírico.

Na esteira dos estudos de Peter Szondi sobre o drama moderno em meados do século passado pode-se verificar as radicais proposições da dramaturgia literária e as contribuições dos grandes encenadores modernistas, a partir do final do século XIX. Se, por um lado, Peter Szondi defende o épico como devir como *démarche* do drama moderno, de outro, para Sarrazac, a crise do drama não se resolve; pelo contrário, ela se mantém em operação no próprio cerne da poética do drama atingindo os elementos básicos de sua estrutura. Com a pulverização da ação o personagem se retrai e liberta a figura; inventa-se um teatro cujos conflitos se inscrevem na própria fala.

¹ Atriz, dramaturga, tradutora e professora da graduação e pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP. É mestra e doutora em Artes da Cena pela UNICAMP.

² Atriz, integrante da Cia. Histriônica de Teatro e graduada em Artes Cênicas na UNICAMP, atualmente é mestranda em Artes da Cena pela universidade retromencionada, estudando a dramaturgia contemporânea e a transposição do texto para a cena, sob a orientação da Prof. Dra. Isa Kopelman.

Os estudos retomados por Jean-Pierre Sarrazac examinando as estridências do texto dramático tanto no interior da própria textualidade como na cena, apontam para instauração de “uma forma dramático-épica de teatro [...], uma forma híbrida, rapsódica do teatro, aberta tanto ao eu quanto ao mundo que eu gostaria de me interrogar” (2013, p.128) e ainda para uma poética de cunho intimista que expõe um sujeito de drama deambulante e atravessado por complexos sistemas afetivos/linguísticos e existenciais. Essa teatralidade de caráter íntimo desdobrada em diversidades autorais assimila em sua estrutura uma crise não somente da tradição do drama, mas do próprio evento cênico, pois trata-se do “próprio desejo da cena de se relacionar com todos os textos, inclusive os não literários”, como declara Sarrazac.

Nos limites deste ensaio buscamos examinar as proposições dessa teatralidade acima descrita na peça *A Procura de Emprego* de Michel Vinaver, escrita entre de 1971-1973, na qual as questões apontadas se colocam diretamente ao ator/leitor. Escrita há mais de quarenta anos, a peça permanece de uma atualidade espantosa. Em cena, o desempregado Fage, um diretor de vendas, procura uma nova colocação. Uma entrevista entre o candidato e o empregador Wallace atravessa os acontecimentos, permeando as relações entre Fage, sua filha Nathalie e sua mulher Louise, em situações espacial e temporalmente deslocadas. Em meio à esfera pública e à particular, a peça tece sua trama de falas extraídas da argumentação padrão do funcionamento de uma grande empresa, regida por regras genéricas, de situações corriqueiras banais, íntimas e de fragmentos de memórias.

Em *A Procura de Emprego*, os planos do privado e do social se atravessam e se embaralham, limites são constantemente rompidos; os espaços físicos e mentais se equivalem. O deslocamento é contínuo da vida social à pública, e vice-versa. As situações sociais, situações íntimas, de relacionamento afetivo e recíproco com os familiares misturam-se aos fluxos de pensamento (sensações, memórias, fragmentos narrativos) do sujeito protagonista.

A busca de Fage, pontuada de entrevistas invasivas e absurdas, é intensificada pelo confronto com sua filha Nathalie, esquerdista, e pela pressão indireta de sua mulher Louise que suporta mal a perda do filho. Esse universo é vivido por pessoas que perseguem suas pequenas esperanças. A entrevista de contratação não existe no sentido de uma prova. Passa-se da prova da contratação como se passa da situação modelo à particular, ou seja, da relação indireta regida por regras gerais à relação direta e recíproca regida por convenções que empregador e empregado tratam de estabelecer. As grotescas fadigas que o entrevistador expõe no final da entrevista testemunham a impossibilidade de declarar publicamente os critérios reais que determinarão a aceitação ou rejeição à contratação.

Em *A Procura de Emprego* a fabulação é incompleta e apenas sugerida em meio a uma narratividade fragmentária; por deslocamentos que saltam no tempo e espaço; por um sujeito/protagonista descentrado e habitado por uma fala que não lhe pertence totalmente, nem aos demais personagens que o cercam. Mais do que uma técnica performativa, a peça propõe a seus leitores – e atores – um olhar deambulante do mundo e de si mesmo. Essa tessitura expõe uma apreensão de mundo que dialoga com certas questões fundamentais do nosso tempo, destacando com uma extraordinária justeza e impiedosa lucidez o indivíduo sob pressão. Fage, candidato ao emprego, sua mulher, sua filha, o empregador Wallace são os personagens que se perguntam direta ou indiretamente o que fizeram e/ou irão fazer amanhã ou nos dias anteriores e/ou seguintes, no escritório, em casa, na escola, nas manifestações de rua, numa contaminação constante entre público (trabalho) e privado entre desejos e sonhos, ódios e delírios. Em uma estrutura que borra e invade as fronteiras do espaço/tempo bem como do público/privado, as situações se entrecruzam e se embaralham nos diálogos, em ritmos que movimentam as camadas do turbilhão de angústia e vertigem no qual são lançados os personagens.

Atravessados pela irracionalidade absoluta do sistema capitalista transnacional, acudados numa máquina infernal, os personagens transitam sob pressão e perseguem algum tipo de

integração: nos valores do trabalho/empresa, na intimidade afetiva, na revivescência da memória, na conexão do sujeito consigo mesmo, na procura de pequenos sentidos em meio à vida do dia a dia. Esse contexto extremamente dramático, patético e estressante da vida cotidiana é desvelado em situações fragmentárias e desencontradas e destilado em comicidade melancólica.

Essa textualidade pontuada de tensões e que flagra o homem no estranhamento de si, quando em cena, expõe radical e existencialmente o ator no mundo; exige uma atuação muito presente, atenta, tanto presente de si quanto da ficção. *A Procura de Emprego*, no momento da encenação, expõe a subjetividade do ator no ato da enunciação e fiscalização de suas falas (incluindo o silêncio); falas estas que explodem e se reinventam num nível molecular no decorrer da cena. A rapidez do entrecorte de diálogos e situações, requer um nível de concentração intenso e conhecimento completo da peça, o que inclui as réplicas dos outros personagens, já que não há um princípio lógico a ser seguido: quando se acredita ter se estabelecido uma ordem, o autor a quebra de modo brusco. Do ator é exigida uma ágil prontidão corporal e poética-imaginativa, já que a cada réplica inverte-se o foco e a situação do personagem:

FAGE – Eu tentei

LOUISE – Como?

FAGE – Eu fiz tudo que eu pude

NATHALIE – Não quero ter memória

LOUISE – O que vocês fizeram?

FAGE – Passeamos

WALLACE – O senhor tem

FAGE – Eu sabia que o senhor ia falar da idade mas sabe idade é uma coisa bem relativa uns ficam velhos aos 25 anos eu sempre fiz o que precisava para permanecer jovem a primeira coisa meia hora de ginástica toda manhã

WALLACE – Sua idade não é necessariamente um problema

FAGE- Esporte muito esporte deitar cedo dormir bastante

NATHALIE – Eu quero ou melhor eu tento viver a vida de modo desconectado a gente faz uma coisa plenamente uma outra plenamente não se tenta ligar as duas senão

WALLACE – Dormir sim se o senhor quer dormir e dorme é um homem cheio de vontade toca pra frente o queixo erguido

LOUISE – E você comprou pra ela esse vestido

FAGE – Você foge das responsabilidades

NATHALIE – A responsabilidade é obscena

FAGE – Era uma oferta

LOUISE – Como?

FAGE – Uma liquidação

WALLACE – O senhor constrói a sua vida

FAGE – Na Kings Road”

(VINAVER, 1970, p. 53-54)

Outro desafio para os atores que se aventuram na montagem desse texto é a falta de pontuação e didascálias na obra. Em *A Procura de Emprego* há somente duas rubricas, que envolvem objetos de cena, e poucos pontos de interrogação. Esse tipo de escrita dá ao ator e encenador um poder de escolha muito amplo diante de infinitas possibilidades de intenções, possibilitando mudanças e ressignificações do jogo das personagens, diante de cada situação e/ou conflito. O drama enquanto gênero é desconstruído em meio ao trânsito entre as dimensões do ficcional (fábula) e as do próprio jogo que essa ficção oferece.

Esse caráter experimental da peça aponta para um novo realismo, não naturalista, mobilizando no desempenho cênico a presença radical do ator/personagem num jogo de tênues limites entre arte e vida. O ator é estimulado a um conjunto de reações instintivas e a uma reinvenção permanente de seus recursos psíquicos (corpo, alma e mente). Desse modo pode-se afirmar que, da perspectiva do ator, o processo de elaboração da ação, da atuação

no universo que aí se apresenta, se dá através da ludicidade e da imersão fragmentária em situações que não chegam a se constituir completamente e sugerem igualmente uma fabulação incompleta.

A partir dessa exigência na atuação, a obra fragmentada faz com que sua essência não se encontre nos diálogos diretos, no que foi composto, mas sim no que não chegou até o leitor, no que está faltando, no que não é dito. Esse tipo de fragmentação textual é um princípio estético em si.

Jean-Pierre Ryngaerd destaca que a chave do trabalho de Vinaver é o próprio ritmo de encavalamento, da sobreposição de situações no tempo e no espaço, distinto do tempo que o público precisa para refletir conscientemente sobre os fragmentos (1998, p. 131). Porém, em sua obra, não há resolução do ponto de vista da representação e sim uma relação da forma dramática ao modo de narrar, ou seja, a cena deve vir a serviço das narrativas, das falas. É isso que o crítico determina como ideologia da narrativa, defendendo, com isso a complexidade da obra.

Vinaver elabora uma escrita que tem como herança a problematização, a reflexão do homem sobre si mesmo e sobre suas relações na sociedade, de uma escrita de vozes banais e repetitivas, de situações e pressões cotidianas que atravessam sonhos quase esquecidos, utopias abandonadas, alucinações, revolta, raiva, todos esses elementos que se atritam como faíscas e constroem as redes invisíveis da vida urbana e capitalista.

Para Peter Szondi a “crise” do drama se configura na invasão não solucionada do acento épico no esquema do modelo dramático, como reflexo da separação fundamental do homem, como crise baseada em novas relações do homem em crise com o mundo e com a sociedade, o épico se configura como devir, como *démarche* do drama moderno. Na continuidade desse debate, Jean-Pierre Sarrazac verifica que o drama da atualidade se empenha em conjugar “o mais estreitamente possível o regime da cena dramática, o da relação catastrófica com o outro e consigo mesmo e o do quadro épico-lírico

(da relação com a sociedade, o mundo e o cosmo).” (2005, p. 32).

Sarrazac retoma a peça *O Sonho* de Strindberg, citada e comentada por Szondi que destaca a plasticidade do personagem desse monodrama e a originalidade da dramaturgia. Na peça, Agnes, o Oficial, o Advogado, o Poeta são personagens que concentram todo drama na psique do autor. E é aí que Sarrazac aponta nas possibilidades de subjetivação, a apresentação de um sujeito fragmentado, ao mesmo tempo épico e dramático: Dos homens, o jogo do drama; sobre os homens, o jogo épico. Diz Sarrazac:

(...) o sujeito da dramaturgia subjetiva de Strindberg não é apenas épico; semelhante ao sonhador que é ao mesmo tempo o que sonha e o sonhado, ele se desdobra e é alternadamente, ou mesmo simultaneamente, épico e dramático. (2005, p.27)

Detendo-se ainda na originalidade e modernidade do terceiro ato dessa peça de Strindberg, Sarrazac observa que este ato, marcadamente lírico, encerra a peça de forma aberta e que o sujeito aí exala sua própria subjetividade. Desse modo, a constituição da dramaturgia moderna desvela o ponto de clivagem do subjetivo/lírico, do dramático e do épico, lidando com um universo subjetivo que introduz o plano do sonho no plano da realidade e resulta na falta de continuidade linear da fábula através da sobreposição de imagens desconexas.

Para Sarrazac o drama moderno é atravessado literalmente por uma crise sem fim e que o alimenta e deságua em linhas de fuga imprevisíveis. Daí, o conceito de rapsódia constelando a forma do drama. Com essa formulação, Sarrazac pretende dar conta da precipitação da escrita dramática para uma forma mais livre (que não ausência de forma). Uma concepção de drama que também pretende se livrar ou ao menos reemancipar incessantemente de sua maldição: a do seu estatuto de arte canônica ao lado do romance, do poema, do ensaio.

Poética teatral, privilegiando o ouvido mais do que o olhar pelas possibilidades musicais na emissão das falas, o teatro de Vinaver foi descrito por ele mesmo em uma conferência realizada em Praga:

“(Minha obra) parte da banalidade da palavra emitida por quaisquer pessoas em situações sem interesse, ou seja, da falta, em princípio, de sentido. Mas contrariamente ao teatro do absurdo, que exalta o *nonsense*, todo esforço aqui consiste na retomada do que poderia ser um novo fundamento do sentido. E esse esforço se faz ao nível molecular da linguagem. Trata-se, portanto, de um teatro de texto.” (VINAVER, 1990)

Em uma entrevista, o autor também declara:

“Houve um momento que acreditei que a função do teatro era mudar o mundo, ajudar a destruição da injustiça, desarranjar a ordem estabelecida. Ao colocar a questão atualmente, isso não me parece completamente diferente, mas bem mais modesto. O teatro pode servir para tornar menos evidente o que se toma como garantido. Desde que o normal seja perturbado na mente das pessoas, torna-se possível pensar de outro modo, viver de outro modo; o papel do teatro é sacudir os consensos e os conformismos sem cair em outros conformismos, resumindo, liberar as condutas e os ânimos.” (1999)

Obra audaciosa que desconstrói os modos e as conversações habituais, um manifesto e desafio aos encenadores de seu texto: o da “representação/apresentação” de um sujeito mais descentrado e habitado por uma fala que não lhe pertence totalmente. Bem mais do que uma técnica performativa, o autor nos propõe – e aos atores – um olhar deambulante do mundo e de si mesmo. Uma escrita que solicita o comprometimento existencial do ator em seu encontro com o espectador, buscando criar imagens através dessa dramaturgia específica para revelar a debacle da consciência do homem de massa na segunda metade do século XX até os dias atuais.

O pesquisador Jean-Pierre Ryngaerd, verifica que os textos de Vinaver, sem apresentar apoios concretos referentes à situação, exigem uma entrega do receptor aos fragmentos de diálogo e que a unidade profunda do texto pode ser encontrada sob a superfície da fala, “no ponto em que o choque das réplicas fragmentadas produz sentido quando se aproximam uma das outras e podem ser compreendidas em sua continuidade.” (RYNGAERD, 1998, p.132). Mais do que o entendimento da fábula através do que não é dito, do que se esconde, aí se desprende uma visão de mundo, e expõe uma face da contemporaneidade que afeta a intimidade do homem atual, a humilhação, a ausência de contato, de comunicação, de carinho e profundidade nas relações entre as pessoas.

Vinaver ganha seu público pela sensibilidade de não revelar claramente as falas de seu diálogo aparentemente cotidiano. Os enunciados de seus personagens desdobram os conflitos e as histórias aí implicadas, aos poucos destiladas. Ao espectador cabe o trabalho de “ficar na superfície da fala”, apenas recebendo os diálogos entrecortados e assistindo à situação no momento da representação, sem entender completamente do que se trata: é só escutar e observar com outras possibilidades de olhares, de fruição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Sobre a fábula e o desvio**. Rio de Janeiro: 7 Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013; 158 p.

VINAVER, Michel. **A procura de emprego**. São Paulo: Aliança Francesa: Consulado Geral da França em São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. 291 p.

RYNGAERD, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013. 252 p.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac-Naify, 2001. 184 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac-Naify, 2012. 224 p.

VINAVER, Michel. **Conférence de le théâtre français contemporain**. Praga: 1990. Disponível em: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=283> . Acesso em: 31/03/2015.

VINAVER, Michel. **Entrevista a Liban Laurence**. Paris: 1999. In: *Le rôle du théâtre est de secouer les conformismes*: L'Express.

Abstract: Epic and Drama in *Looking for Job* by Michel Vinaver. The essay examines the epic and dramatic unfolding in the play *Looking for Job* by Michel Vinaver problematized in this drama. Starting from Jean Pierre Sarrazac's studies, we sought for the nature of an intimate poetics around a subject crossed by complex affective / linguistic and existential systems. In this sense the article dwells on a writing crisis that not only affects the drama tradition, but the scenic event itself, the "own desire scene to relate to all texts, including non-literary" as states Sarrazac .

Keywords: Epic, drama, Michel Vinaver, contemporary drama.