



“O que você está lendo?”

Entrevista exclusiva com Jean-Pierre Sarrazac

Nesse momento, minhas leituras estão bem direcionadas. Estou preparando um ensaio sobre Strindberg, um dos meus três autores-fetichê – os outros dois são o dramaturgo Valle-Inclan e o romancista Thomas Hardy –; por isso, estou relendo toda a obra do Strindberg, ao menos uma grande parte, em particular seus romances autobiográficos, os quais considero constituir o alicerce de sua obra dramática. Em *A defesa de um louco (Plaidoyer d'un fou)*, por exemplo, ele nos revela os desentendimentos e as lutas que marcaram o fim do seu casamento com sua primeira esposa, Siri von Essen. É escrito como um drama, com muitos diálogos e descrições que, assemelhando-se a rubricas, dão lugar a verdadeiras cenas mudas — “dramáticos”, diria Beckett. Mas o essencial não está aí, mas na noção de defesa — no sentido de advogar em causa própria, de advogar *pro domo* — em que o narrador se posiciona como vítima e acusador. Este escrito autobiográfico de autodefesa é o “abre-te Sésamo!”, a porta de entrada para uma dramaturgia em primeira pessoa, dramaturgia subjetiva na qual Strindberg viria a ser pioneiro com obras como *Pai, Senhorita Júlia e Credores*. Ora, essa dramaturgia do “Eu” é muito presente na escrita contemporânea, principalmente em Sarah Kane.

Outra narração autobiográfica de Strindberg bastante conhecida é *Inferno*. Escrito em francês, esse texto reconstitui a crise psíquica que o escritor atravessou em seu exílio parisiense. A maioria dos comentadores – dentre os quais o célebre psiquiatra e filósofo Karl Jaspers – consideram o texto como um simples documento sobre a suposta loucura, sobre a pretensa paranoia do autor. Curiosa prática que consiste em julgar a saúde mental de um escritor a partir de um texto que ele escreveu – autobiográfico, certamente, mas necessariamente *romancizado*. Já eu me posiciono no extremo oposto desses comentadores. O que me interessa em *Inferno*, o que tentarei mostrar no começo do singelo livro que tenho a intenção de escrever, é que esse texto

– com tudo o que se passa de paranormal, com todas as perseguidoras intervenções das “potências invisíveis” que o narrador relata – é, de algum modo, um laboratório desse teatro onírico, desse teatro “supranaturalista,” desse teatro de forças invisíveis, que Strindberg inauguraria com *Rumo à Damasco* e, depois, com *O sonho*, *A sonata dos fantasmas* e tantas outras peças...

Mas, como você me perguntou quais são minhas leituras desse momento, devo precisar que tenho muitas outras que me permitem escapar um pouco do âmbito de Strindberg. Por exemplo, eu leio textos curtos à noite. Estou relendo *Os pequenos abismos* (*Les Petits gouffres*), uma coletânea de contos que a minha esposa, Christina Mirjol, acaba de publicar na Mercure de France (editora francesa de Strindberg!), assim como um compilação de novelas de Raymond Carver, o “Tchekhov americano,” de quem meu amigo, o encenador Jacques Lassalle, adaptou e montou recentemente dois textos. Essas leituras noturnas têm um certo caráter íntimo, afetivo, além do aspecto literário. Elas são uma excelente preparação para o sono.

Você perceberá que, falando do meu trabalho sobre Strindberg ou evocando Tchekhov, eu gosto de me imergir na virada do século XX, época chave, época fundadora da nossa modernidade. Eu digo decididamente que se observarmos longa e fixamente certas cenas de Strindberg, sobretudo d’*O sonho*, não demoramos para ver aparecer nelas figuras beckettianas, Pozzo ou Krapp ou Winnie... Minha relação com a escrita contemporânea – que é forte, que é primeira, tanto como autor quanto como acadêmico – implica em um desvio pelo fim do século XIX e início do século XX, pela trilogia Ibsen-Strindberg-Tchekhov, por Pirandello e por Brecht, como por tantos outros... Os autores contemporâneos que me interessam de verdade têm todos essa relação com as origens de nossa modernidade teatral: Kroetz, o Kroetz de *Terras mortas* (*Bauern sterben*), com o teatro expressionista e, partindo dele, com Strindberg; Sarah Kane, como eu já disse, com Strindberg; Thomas Bernhard com Strindberg, Ibsen e Tchekhov, todos muito presentes no palimpsesto de suas peças; Jon Fosse, cuja escrita eu aprecio particularmente, se inscreve também nessa herança.

Quando montei, em 1974, a primeira peça de Valère Novarina, *O ateliê voador* (*L’Atelier volant*), eu tentei levar em conta a relação secreta que ela mantém com o teatro de Maiakovski. Não era meu intuito negar a originalidade da obra de Novarina, e sim instituir uma ligação dialética entre sua novidade extrema e a tradição teatral,

neste caso o paradoxo – que se pode formular por um oxímoro – de uma “tradição vanguardista”

Você me pediu para indicar as teorias teatrais que eu acho interessantes. Difícil de responder, eu estou tão absorvido pelos trabalhos sobre a “Poética do drama moderno e contemporâneo”, que dirijo há cerca de 20 anos com Jean-Pierre Ryngaert, Joseph Danan e toda uma plêiade de jovens professores-pesquisadores que, no começo, fizeram suas teses sob a orientação de um de nós. Certamente, nosso trabalho teórico, que resultou em tantas publicações (principalmente na revista *Etudes théâtrales*, de Louvain-la-Neuve, na Éditions Circé, ou na Actes Sud e Actes Sud-Papiers), realiza-se em diálogo com outros pesquisadores ou grupos de pesquisa. Estou me referindo sobretudo a Denis Guénoun, que desenvolveu com a maior acuidade a problemática da relação entre “Ação e Ator” – e do *fading* do personagem – no teatro moderno e contemporâneo. E há certamente a famosa teoria do “teatro pós-dramático”, tal qual Hans-Thies Lehmann a desenvolveu. Eu já tive a oportunidade de expressar meu ponto de vista sobre essa teoria em um número da revista *Etudes théâtrales* que dirigi, número dedicado à “Reinvenção do drama (sob a influência da cena)”. Se, por um lado, eu acho ricas e pertinentes as análises que Lehmann faz de espetáculos que eu chamaria mais de “paradramáticos” ou “extradramáticos” do que de “pós-dramático”; por outro, eu acho que esse nome, que essa etiqueta de “pós-dramático”, implica na ideia já rebatida – e profundamente equivocada – do fim, da morte do drama. Repassa-se hoje de boca à boca a noção do “pós-dramático”, tal como ocorria outrora com a noção de “teatro do absurdo”. A um tal ponto que não se sabe mais muito bem o que ela abarca. Hans-Thies Lehmann é um potente teórico da dissociação do teatro e do drama, suas análises de espetáculos de Bob Wilson, Lauwers, Jan Fabre são sem dúvida notáveis, mas a noção de pós...dramático me parece duvidosa. Uma chave que abre portas demais...

Do teórico de teatro, eu passo ao filósofo e à ajuda que ele poderia nos trazer para melhor pensar o teatro. Começemos por Jaspers; eis a atitude mais discutível: a do jovem (é uma desculpa) Jaspers diante de Strindberg, que considera (uma parte d’) a obra desse genial escritor somente como um documento estimulante para suas teorias – tendo relação com, entre outros, Holderlin e Van Gogh – sobre a arte e a loucura psicótica. Guardadas as proporções, eu penso nos eletrochoques que Artaud deve ter levado em Rodez: o filósofo e o psiquiatra (que casamento!). Em seu livro,

Jaspers dá um eletrochoque não em Strindberg, que já tinha deixado este mundo havia muito tempo, mas em seu texto autobiográfico *Inferno!*

O que podemos esperar do filósofo?... Idealmente, que ele seja um artista e que pense a arte de dentro. É o caso de Nietzsche. Paradoxalmente, poder-se-ia dizer o mesmo de Platão, ainda que ele tenha pretendido expulsar o poeta da República. Há também Montaigne, Diderot, Lessing... Eles não são muitos. Ao que me parece, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy se inscrevem nessa mesma linhagem do filósofo-artista.

Quanto a Deleuze, cujas análises são tão preciosas, mesmo que tenha pensado tão pouco sobre o teatro – porém, seus trabalhos sobre o cinema são sublimes –, me parece ser um filósofo-amigo do artista, que não considera a obra do artista como um documento a seu dispor, mas que é atento ao pensamento da obra artística, sendo esse pensamento da obra – Beckett ou Bacon – aquilo que nutre sua reflexão filosófica.

Totalmente diferente parece ser, a meu ver, a atitude do filósofo Alain Badiou, que organiza uma espécie de alistamento do artista. Ele decreta que é necessário escrever comédias – ou mesmo *commedie dell'arte* – contemporâneas, e os dramaturgos, encenadores e atores deveriam simplesmente fazê-las! É verdade que ele mesmo coloca a mão na massa como autor de teatro. O que constitui, como queiram, tanto uma desculpa como um agravante.

Relendo o que escrevi, percebo que já abordei a questão essencial das relações entre teatro e filosofia – Denis Guénoun dedicou a esse tema páginas bastante esclarecedoras de modo bem brincalhão e caricato. É preciso talvez que eu retome um dia esse tema.

Jean-Pierre Sarrazac
Carlucet, 23 de setembro de 2011.

Entrevista e tradução: Rafaella Uhiara.

http://www.turindamsreview.unito.it/link/Genese_de_la_mise_en_scene.pdf