

Teatro do Absurdo ou Metateatro? Análise de aspectos de metapeça em *O Balcão*, de Jean Genet

CRISTINA MATOS SILVA E DIAS

Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia.
Docente no IFTM, Patos de Minas. e-mail: cristinamatos@iftm.edu.br

TEATRO DO ABSURDO *VERSUS* METATEATRO: DEFINIÇÕES E APLICAÇÕES

Aristóteles, ao executar anotações sobre uma aula, foi o responsável por disseminar o que seria a estrutura de um gênero teatral considerado maior: a tragédia. A noção de verdade nesse tipo de teatro era centrada no mito. O mito – engenhosidade catártica – ditava o ritmo da história e as divindades puniam os mortais impiedosamente. A Grécia, assim, contribuía, mais uma vez, para que aspectos culturais e sociais fossem celebrados na estética teatral; aspectos também elucidados pelo gênero comédia.

As representações medievais se esforçaram para perpetuar um enredo moral, calcado no discurso da Igreja Católica. Lógico está que para além das paredes das igrejas, os trovadores e, mais tarde, o estilo teatral *comedia dell'arte*, deram substância ao teatro de rua, emitindo um discurso pagão que se distanciava dos enredos bíblicos.

O teatro elisabetano tratou de organizar o espaço arquitetural para receber as histórias do cânone William Shakespeare. Seus heróis e anti-heróis representavam o homem que ama, paradoxal, prudente, reflexivo, ligado à essência humana e suas imperfeições. Caricatura do espaço-tempo ocidental.

No século XIX, a realidade burguesa com ares de ritmo capitalista anuncia outra tônica para os textos teatrais. O homem, centrado na elocução de seu cotidiano, transporta para o teatro anseios, enredos que ecoam nuances de sentimentos ligados à vida material, ao trabalho, à rotina, muitas tessituras feitas de maneira melodramática.

O teatro contemporâneo é o responsável por rupturas. Rompe com a ordem do texto, com a noção de representação, com a crença no que quer narrar. O espectador vislumbra o mínimo e é convocado a dar sentido ao que vê. A máxima de

Shakespeare: o mundo é um palco marcado, na contemporaneidade, como um território da inação, re-pleto de questões filosóficas, de fios soltos que questionam o existir. Um dos maiores expoentes desse tipo de literatura é, indubitavelmente, Samuel Beckett¹.

As peças de contemporâneos, como Beckett, Ionesco e o francês Jean Genet são comumente rotuladas de um tipo de teatro existencialista, mais conhecido como “Teatro do Absurdo”. Cunhado por Martin Esslin em 1961, esse termo é, então, utilizado para se referir às peças escritas no pós-guerra, as quais divagam em sua linguagem para questionar acerca da existência e de todos os seus males ocidentais. Esslin adota a acepção “absurdo”, a partir dos estudos do filósofo argelino Albert Camus.

Aprofundando o teor da discussão sobre a designação “Teatro do Absurdo” o crítico, então, especifica:

O declínio da fé religiosa foi disfarçado até o fim da Segunda Guerra Mundial pelas religiões substitutas como a fé no progresso, o nacionalismo e várias outras falácias totalitárias. Tudo isso foi estraçalhado pela guerra. Já em 1942, Albert Camus tranquilamente indagava por que razão, já que a vida tinha perdido toda a sua significação, o homem não haveria de buscar uma saída no suicídio. Numa das grandes e seminais auto-indagações de nosso tempo, o Mito de Sísifo, de Camus tentou diagnosticar a situação humana num mundo de crenças destroçadas (Esslin, 1961, p. 19).

O mito que Martin Esslin menciona trata da sina de Sísifo, condenado a empurrar numa montanha uma imensa pedra. Quando chega ao topo da montanha, a pedra desce e Sísifo, dessa forma, precisa descer também para novamente empurrá-la. Quando está empurrando a pedra, o trabalho físico não o faz pensar, somente executar o que é preciso. Mas, ao descer, Sísifo tem noção do absurdo que se tornou a sua rotina de mecanicamente empurrar uma pedra, injetando ali todo um esforço braçal e repetitivo. Esse sentimento do absurdo, marcado por uma era desiludida e sem sentido, de acordo com a concepção do filósofo Albert Camus, é onde se apoia Esslin para criar o termo “Teatro do Absurdo”.

¹ Samuel Beckett nasceu na Irlanda em 1906. Considerado um dos maiores dramaturgos e revolucionários do século XX, migra para a França, escrevendo em francês não só peças de teatro, mas também poesias. Sua peça mais conhecida é representada pela primeira vez em um presídio: *Esperando Godot* (1953). É autor também das pequenas narrativas, como *Catástrofe* e *Fim de partida*. Em cada obra fez uma experiência nova e pôs em causa o meio para o qual escrevia, por isso influenciou não só escritores de teatro e de ficção, mas também artistas visuais. Mais informações, acessar: <https://www.publico.pt/2006/04/13/culturaipsilon/noticia/samuel-beckett-o-homem-que-revolucionou-o-teatro-1253811>. Acesso em 14 de março de 2017.

Porém, a escolha desse rótulo é contestada pelo crítico norte-americano Lionel Abel que, dois anos depois, em 1963, lança o livro *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Essa obra reúne capítulos do autor que desembocam na conclusão de seus estudos. Abel defende que muitas peças taxadas como “Teatro do Absurdo” deveriam, na verdade, ser intituladas como peças metateatrais. Nessa perspectiva, Abel (1963) refuta a ideia de Esslin ao afirmar:

Será ‘absurdo’ o mundo em que vivemos? Tornou-se ele absurdo recentemente? E requer o nosso mundo, recentemente absurdo, uma espécie particular de arte teatral que expresse esse ‘absurdo’? Se a sua tendência é para responder que ‘sim’, então é provável que você fique convencido pelo que diz Martin Esslin em seu livro *The Theatre of the absurd*. Diz Esslin que o nosso sentido atual de absurdo nasce da perda de realidades humanamente importantes. Que realidades? Bom, diz Esslin que perdemos Deus. Eu gostaria de saber quando foi que isso ocorreu (Abel, 1963, p. 183).

O teórico discorda do conceito “absurdo”, considerando que o sentido dessa palavra não se adapta a todo tipo de peça escrita após os anos 1950. De acordo com o dicionário de língua portuguesa *online*², absurdo define-se como “algo contrário à razão, ao senso comum: intenções absurdas; que fala ou age de maneira irracional; estúpido, disparatado, tolo; o que é desprovido de propósito; despropósito, disparate: cair no absurdo; projeto que não se pode realizar; sonho, utopia”. Esslin (1963) explica, em seu livro, que *absurdo* originalmente significa “fora de harmonia” num contexto musical. Donde sua definição pelo dicionário remete ao que está em desarmonia com a razão; ao que é incongruente, irracional, ilógico. No entanto, não é nesse sentido que Camus usa essa palavra, nem tampouco é nesse sentido puro e simples que é usada quando se fala em “Teatro do Absurdo”. Percebe-se que o autor tem a preocupação de especificar que não se apegue ao significado literal dessa nomenclatura. Para Martin Esslin, o “Teatro do Absurdo” procura, na verdade, “expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo” (Esslin, 1963, p. 20).

Embora a designação “Teatro do Absurdo” ainda vigore para se referir à coletânea de peças de importantes dramaturgos da segunda metade do século XX, o incômodo de Abel acerca da designação pode fazer sentido. São muitos os textos dramáticos escritos pós 1950 e nem todos demonstram irracionalidade, despropósito, descrença humana ou abordam perspectivas utópicas. É fato que a escrita cênica desse período se modificou; o tom minimalista impera, apresentando um enxugamento nas frases ditas e a dilação de uma boa dose de carga filosófica. Exemplos são as peças *Esperando Godot* e *Catástrofe*, de Samuel Beckett. No entanto, nem

² Disponível em: <https://www.dicio.com.br/absurdo/>. Acessado em 12 de março de 2017.

toda ficção cênica escrita a partir desse período é marcada por diálogos sem sentido, empalidamento de figurinos, cenários e narrativas truncadas.

Eugène Ionesco, autor de clássicos como *A cantora careca* e *O rinoceronte* é reconhecido como um dramaturgo que desenvolve sua arte teatral a partir da estética do *nonsense* e, por isso, é apontado por Abel como aquele que mais se enquadra no que é visto como “Teatro do Absurdo”, conforme descrito por Esslin. A respeito dessa questão, o teórico sublinha:

Será verdade que Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Albee, Arrabal, Grass, Pinter e Simpson serão mais bem compreendidos se considerados como instigadores de uma nova arte dramática, o Teatro do Absurdo? Alguns dos dramaturgos mencionados acima têm escrito, sem dúvida, peças que correspondem às especificações de Esslin, porém apenas um deles, Ionesco, é realmente importante. As três principais figuras, como creio que o próprio Esslin concordaria, são Ionesco, Beckett e Genet. Mas, desses três apenas Ionesco se adapta à fórmula de Esslin (Abel, 1963, pp. 185-186).

Ionesco afirmava em suas entrevistas que era absurdo existir. Porém, esclarecia: “Não considero a vida em si absurda. A história não é absurda, ela é lógica, é possível explicá-la. É possível explicar por que as coisas acontecem. O absurdo não está no interior da existência, mas a existência em si me parece inimaginável, impensável” (Roman, 2012, p. 6).

Esse tipo de pensamento contribuía para que o dramaturgo romeno escrevesse um tipo de narrativa cênica que se aproximava de algo surreal, como pessoas que se metamorfoseiam e se transformam em rinocerontes. Daí o sentido de absurdo poder, sim, se ajustar a um tipo de ação que se distancia do que é possível na realidade.

Retornando à questão da designação dada por Abel sobre metateatro, é interessante observar que o sentido da palavra *meta*, tão utilizada nos estudos de linguagem, carrega em si um significado reflexivo, ou seja, que reflete aquilo que é instrumento de linguagem. Ilustrando com um exemplo trivial, é comum o pensamento de textos que abordam a temática “escrita de texto”. Inicialmente, esse assunto foi pensado na perspectiva da língua como código, de acordo com os estudos de Jakobson. Depois, o estudioso Bakhtin aprofundou tal temática e abordou a metalinguagem como um instrumento estético, fértil em referências contextuais que utiliza inúmeros recursos da linguagem, principalmente quando o texto é da esfera literária. Para Abel, o sentido de metateatro ou metapeça – acepção que ele também utiliza – organiza-se em torno da definição básica, ou seja, o metateatro é uma peça dentro da peça. No entanto, não só essa característica é considerada pelo estudioso norte-americano. Ele afirma então:

Algumas delas [peças] poderão, sem dúvida, ser classificadas como exemplos de uma peça-dentro-de-outra-peça, porém tal termo, por mais bem conhecido que seja, não sugere mais do que um recurso técnico, nunca uma forma definida. Além do mais, desejo designar toda uma gama de peças, algumas das quais não usam uma peça-dentro-de-outra-peça nem se quer como recurso técnico. No entanto, as peças às quais me refiro têm em verdade uma característica comum: todas elas são obras teatrais sobre a vida vista como já teatralizada (Abel, 1963, p. 87-88).

Com essa colocação, Lionel Abel pontua que muitas peças contemporâneas intentam, na sua conduta de inação, discutir o próprio teatro como representação e espelho do mundo atual. E como na maioria das linguagens artísticas, o metateatro projeta o espectador dentro do ator, o fruidor da narrativa cênica é que irá dar o sentido, a significação daquilo que está sendo encenado. É o velho jogo de máscaras tão presentes na estética teatral, no entanto, aquele que observa se vê envolvido nesse jogo, pois sua máscara, sua realidade pode ser tematizada. As marcas explicitamente metateatrais, portanto, não tratam somente de uma peça que acontece dentro da peça, mas de recursos que intimam esse espectador na construção do sentido possível daquilo que é mostrado. Há uma interlocução, através, principalmente, desses recursos entre ator e espectador. É como se ficasse nítido que o ator está ali para (re)apresentar traços que não o particularizam como um personagem, pelo menos como um personagem único, aquele consagrado nos canônicos enredos trágicos.

Na tentativa de elucidar o que Abel defende sobre a existência de um metateatro, este estudo considerará uma estreita análise da peça *O Balcão* do escritor francês Jean Genet (1910-1986). Ele é incluído por Martin Esslin como um autor do "Teatro do Absurdo". No entanto, Lionel Abel retruca tal inclusão ao afirmar: "Também em relação a Genet o conceito de Esslin sobre o absurdo é de pouco ou nenhuma ajuda" (Abel, 1963, p. 188). Essa afirmativa feita pelo estudioso se ancora na justificativa de que "o mundo que Genet descreve em suas peças é o resultado de uma imaginação viril, quase elisabetana em sua força inventiva" (Abel, 1963, p. 188). Esse poder inventivo é uma marca própria do ficcionista francês, que proporciona encenações repletas de jogos representativos, colocando ênfase na paradoxalidade entre a verdade e a ilusão. Ao que tudo indica é o que se apresenta na estética teatral do texto que será analisado.

O BALCÃO, DE JEAN GENET

O estudo considerará somente o texto teatral escrito, traduzido do francês *Le Balcon* por Jaqueline Castro e Martim Gonçalves, atendo-se às falas e rubricas contidas no enredo. Porém, é válido destacar que a encenação que mais satisfiz o dramaturgo francês e que é referência mundial quando se diz sobre essa ficção foi

a dirigida, em 1969, pelo franco-argentino Vitor Garcia e produzida pela atriz Ruth Escobar no Brasil. A adaptação ganhou fama universal, sendo uma referência da vanguarda cênica, pois manteve a qualidade do texto, além de mostrar engenhosidade no desenvolvimento dos cenários e figurinos. Num palco nada convencional, os espectadores sentaram-se em passadiços, dispostos de forma circular e puderam testemunhar uma composição cênica com rampas em espirais, gaiolas suspensas e elevadores que traziam e levavam as personagens. Os recursos utilizados fizeram entendidos da área afirmar que a adaptação do Brasil foi “A Capela Sistina do Teatro”.

Antes da análise voltada a alguns trechos do texto, considerando que recursos metateatrais são utilizados por Jean Genet, faz-se substancial mencionar que as principais peças desse dramaturgo francês não compactuam com falas curtas, diretas, truncadas, nem tampouco ignora *à la* Beckett questões nada sumárias como o cenário e o figurino. As principais peças de Genet que elevaram seu nome internacionalmente foram *As criadas* [1947], *Alta vigilância* [1947], *Esplêndidos* [1948], *O balcão* [1956] *Os negros* [1958] e os *Os biombos* [1966]. Seu teatro é “marcado por um ostensivo alegorismo lúdico e poético que, analisado historicamente, converge, em parte, para projetos e discursos das vanguardas cênicas que se instauravam na Europa, no período em que suas peças ganharam a cena” (Branco, 2010, p. 2). Pautado em descrições denotativas, requintadas e com alto teor reflexivo, o teatro de Genet é evidenciado metalinguisticamente nas falas e situações de suas obras para o palco e numa operação de superposição dramática. A essência do teatro genetiano, é, de acordo com Esslin (1961), a imagem do homem apanhado num labirinto de espelhos, aprisionados por suas próprias crises existenciais. Esse jogo de espelhos e trocas de papéis sociais é, indubitavelmente, uma das principais marcas de *O Balcão*.

O cenário da peça em questão é, na sua maior parte, um bordel, cujos clientes trazem seu próprio enredo, já que cidadãos comuns escolhem incorporar certos personagens sociais e, assim, como atores, realizam o desejo de se comportarem como outrem. O prostíbulo, pertencente à cafetina Irma, é um grande “palácio das ilusões”. O espaço, estrategicamente elaborado para receber personagens à procura de interpretações que lhe deem poder, é um bordel de luxo, equipado com todos os tipos de alegorias para satisfações que vão além do ato sexual.

Trata-se de uma peça em nove quadros que apresenta como principais personagens o Bispo, o Juiz, o General, o Carrasco, o Chefe de Polícia, a cafetina Irma, Chantal, Carmem e algumas prostitutas. Há ainda de se destacar a figura de Roger, um rebelde que comanda uma revolução que acontece fora das paredes da casa de ilusões.

Madame Irma, na sua prática de *voyeurismo*, é a dona do estabelecimento, e recuada, observa severamente o que se passa em cada espaço de prazer, como a comandante-mor do castelo de devaneios. Como dito, naquele espaço, senhores

comuns se transvestem e podem gozar por alguns momentos de secretas fantasias de sexo e poder. A subversão do poder é um dos temas centrais da narrativa teatral, já que as representações sociais atuadas são aquelas que usam importantes insígnias em suas indumentárias: o Bispo, autoridade máxima da Igreja Católica; o Juiz, representante do poder jurídico, o General, autoridade do exército.

Ainda no enredo, torna-se mister destacar que Chantal, prostituta de Irma, se apaixona por Roger e acaba se transformado no símbolo da revolução. É também um tipo de representação do poder, a caricatura de uma dominação anarquista que assola a cidade, menos o hermético mundo da fantasia, erguido por Irma. Chantal é assassinada na revolução. Roger então se entrega às facetas da representação no palco das ilusões. O papel a ser atuado é o de Chefe de Polícia, aquele que protege Irma e seu prostíbulo contra a desordem do mundo exterior. Uma das prostitutas faz o gesto de castrá-lo e, naquele momento, o Chefe de Polícia, acompanhando toda a cena de Roger, verifica se o seu pênis ainda está no lugar. Há um jogo irônico nesse ato. Roger, ao escolher ser castrado durante a sua atuação de Chefe de Polícia, mostra que embora o representante da ordem detenha o poder, ele não pode gozar e exercer suas fantasias sexuais. É um poder questionável, incompleto, mutilado.

METATEATRO EM *O BALCÃO*

Esse raso resumo do que é a peça de Jean Genet já oferece pistas para que consideremos *O Balcão* como uma metapeça. O autor francês traz, com refinamento, descrições nas suas rubricas e nas falas de recursos, metáforas e detalhes que demonstram que há um jogo de representação, que pessoas medíocres estão ali naquele espaço para que como atores representem certos papéis que emanam poder e satisfação social.

A visão do teórico Lionel Abel acerca de *Le Balcon* é de que se trata de uma peça extraordinária, mas que não é vanguardista. Segundo ele, “ela é original, mas pertence a uma tradição, que não é outra senão a grande tradição da dramaturgia ocidental” (Abel, 1969, p. 107). Instaura-se nessa afirmação a proposição do teórico acerca de uso de recursos metateatrais em diversos textos cênicos do século XX que, na versão dele, são ficções erroneamente designadas “Teatro do Absurdo”.

A fim de refletir acerca de tais apontamentos, as passagens apuradas a seguir intentam mostrar como esses recursos metateatrais são utilizados na peça genética. O texto, considerando que é uma adaptação para o teatro, é extenso e possui diversos atos. Dessa feita, os trechos selecionados são de quadros distintos e contemplam diálogos de diferentes personagens.

A rubrica inicial apresenta o Balcão, a casa de devaneios de Irma. Antes

efetivamente de abordar os diálogos faz-se mister destacar como o cenário é apresentado na concepção de Jean Genet.

CENÁRIO - No teto, um lustre que será sempre o mesmo, a cada quadro. O cenário parece representar uma sacristia, formada por três biombos de cetim, vermelho sangue. No biombo do fundo dispõe-se de uma porta. Em cima, um enorme crucifixo espanhol, desenhado em trompe-l'oeil. Na parede da direita, um espelho - cuja moldura é dourada e esculpida - reflete uma cama desfeita que, se o cômodo tivesse uma disposição lógica, se encontraria na sala, nas primeiras poltronas. Uma mesa com um cântaro. Uma poltrona amarela. Sobre a poltrona: uma calça preta, uma camisa, um paletó. O Bispo, de mitra e capa dourada, está sentado na poltrona. Ele é nitidamente mais alto que o normal. O papel será desempenhado por um ator que subirá em andas de ator trágico de cerca de cinquenta centímetros de altura. Seus ombros, sobre os quais se assenta a capa, serão ampliados ao máximo, de modo que, ao subir do pano, apareça desmesurado e hirto como um espantalho. Seu rosto está exageradamente caracterizado. Ao lado, uma mulher bastante jovem, muito maquiada e vestida com um quimono de renda, enxuga as mãos numa toalha. Em pé, uma mulher de uns quarenta anos, morena, rosto severo, vestida de um sóbrio vestido preto. É Irma. Um chapéu de presilha apertada, como um capacete militar (GENET, 1956, p. 2).

A descrição referente ao cenário demonstra o quanto o dramaturgo francês é expressivo e exigente com detalhes de apelo visual. O espaço cênico e o figurino descrito por Genet traduzem a riqueza de cada elemento para que seja imaginada o requinte da cena. As cores dourada e vermelha, o cetim e a renda, o uso da mitra são escolhas apontadas para enaltecer o cenário e, principalmente, a indumentária nobre do representante episcopal. É perceptível que naquele espaço um sujeito comum se transvestiu para que se transforme e se torne um ator que protagonizará cenas de busca de vários tipos de prazeres.

A indumentária, muitas vezes – e é o caso nessa narrativa teatral – é algo a ser analisada de maneira linguística. A roupa fala, denuncia, carrega em si uma certa dose de sentido atribuído como código de linguagem. Nesse sentido, vale ressaltar que para Mendonça (2006, p. 59),

o uso dos trajes para assinalar posição social tem história imemorial. Assim como a linguagem falada está repleta de sinais distintivos de erudição e cultura, determinadas roupas e acessórios caracterizam uma classe social elevada ou aristocrática.

E, nessa peça especificamente, o figurino transporta e empodera o ator a encarnar certo personagem. Genet minuciosamente descreve o figurino que carrega em si alinhavos comunicativos. Acerca dessa questão, é interessante o posicionamento de Abel (1963, p. 111) ao destacar que

Na maior parte das remontagens de obras elisabetanas, é comum as roupas transformarem-se num obstáculo para a nossa aceitação da situação ou da cena. E é por isso que tantos diretores têm feitos experiências com montagens com trajes modernos. Mas há algo de poético no figurino em si, e o teatro sofreria grande perda se ele desaparecesse completamente. Em *Le Balcon* o que Genet fez foi nada menos do que restaurar o valor poético do figurino para o palco. Pois o fato é que, quando vemos aquelas roupas sendo vestidas, podemos aceitá-las com os trajes necessários para aqueles personagens, enquanto se eles já entrassem inteiramente vestidos, ficaria tudo restrito a um trabalho do diretor e do figurinista. O efeito alcançado por Genet por meio da utilização do recurso metateatral de estarmos presentes ao ato dos personagens se vestirem é semelhante a certos efeitos característicos de Pirandello.

Essa evidência dada por Lionel Abel para o peso da significação do figurino por Genet é uma marca nitidamente metateatral. A indumentária e adornos estão presentes e são amplamente considerados para mostrar que há uma representação dentro de uma peça. Os homens comuns, clientes de um palácio de ilusões, vestem-se para serem certas personagens. Há, nitidamente, a criação de ilusão de uma ação que se passa diante dos olhos dos espectadores. Isso é metateatro!

As falas a seguir reforçam tais apontamentos e também são passíveis de interpretação, a partir da ótica de Lionel Abel.

O BISPO (*Olhando seus trapos que se amontoam pelo chão*) – Ornamentos, rendas, através de vós regresso a mim mesmo. Reconquisto um domínio. Bloqueio uma antiga praça-forte da qual fora expulso. Instalo-me numa clareira onde, enfim, o suicídio é possível. O julgamento depende de mim e eis-me aqui, frente a frente com minha morte (GENET, 1956, pp. 7-8).

O JUIZ (*Irritado*) – Vai responder-me, sim ou não? Que mais roubou? Onde? Quando? Como? Quanto? Por quê? Para quem? Responda.

A LADRA – Muitas vezes penetrei nas casas durante a ausência das criadas, passando pela escada de serviço... Roubava nas gavetas, quebrava o cofre das crianças (*procura as palavras*). Uma vez, vesti-me de mulher honesta. Pus um *tailleur* marrom, um chapéu de palha preto com cerejas, um véu, e um par de sapatos pretos – de salto cubano – e então, entrei... (GENET, 1956, pp. 12-13).

A fala do Bispo situa o início de outra realidade. A acepção “regresso” é utilizada no sentido de volta ao cotidiano e a obrigação de descortinar a realidade. Retirando os trajes episcopais, o ator, que representa o Bispo, retorna à sua incômoda condição de um homem comum, despido de qualquer poderio, fadado à morte voluntária.

Já a fala do juiz com a ladra também destaca a importância da “mulher

honestas” que é aquela que usa *tailleur* marrom, cor sóbria e fechada, e não trajes decotados como as prostitutas do bordel. No entanto, a rubrica “procura as palavras” sinaliza que essa cena é uma invenção. A ladra é uma prostituta e está naquela situação como uma personagem, transvestida de classe, mas que é paga para satisfazer a vontade do cliente. A função do Juiz é condenar, logo quer ouvir da sua meretriz que proezas ela fizera no mundo do crime. No entanto, eles estão num castelo de ilusões e, naquele espaço, a dramatização é que proporciona o gozo dos clientes.

Na passagem a seguir entre a Moça e o General, é possível detectar as marcas metateatrais que já foram expostas. Nela, há a importância do uso da indumentária que metamorfoseia o homem comum, além da forte imposição feita pelo ator que agora representa um rigoroso General que domina o seu corcel.

A MOÇA – E não é só! Quero ganhar o mundo com minhas patas nervosas, meus cascos ferrados. Tire as calças e os sapatos, para que eu possa vesti-lo.
O GENERAL (*Tomou da chibata*) – Sim, mas primeiro de joelhos! De joelhos! Vamos, vamos, dobra teus jarretes, dobra... (*A moça empina, solta um relincho de prazer e se ajoelha como um cavalo de circo diante do General*) Bravo! Bravo, minha pombinha! Não te esqueceste de nada. E agora, vais me ajudar e responder às minhas perguntas. É perfeitamente natural que uma boa potranca ajude seu dono a desabotoar-se, a tirar as luvas, e que lhe responda de fio a pavio. Então, começa desamarrando meus cordões. (*Durante toda a cena que se seguirá a moça ajudará o General a despir-se e, depois, a vestir-se de General. Quando este estiver completamente vestido, ver-se-á que assumiu proporções gigantescas, graças a uma trucagem teatral: andas invisíveis, ombros ampliados, rosto maquilhado com exagero*) (GENET, 1956, p. 18).

As referências metateatrais aqui estão além das marcas que evidenciam que o trecho é uma representação, como insistentemente já foi dito. As personagens da vez são o General, aquele que comanda guerras e lutas, e a Moça que personifica um cavalo, animal dominado pela força de entidade militar. A rubrica final chama a atenção para um efeito comumente usado em alguns tipos teatrais: a ampliação dos efeitos de palco para caracterizar certas personagens. Aliás, tal efeito também foi descrito na rubrica inicial, a de apresentação da personagem Bispo. Exagerar no figurino e/ou na maquiagem é um recurso utilizado desde a tragédia grega. Era comum, naquele período, os atores usarem sapatos com saltos altos para assim ganharem mais estatura. A comédia usufruía de recursos cênicos de proporções maiores, como grandes falos. O uso de maquiagens exageradas sempre foi recurso teatral desde o teatro *kabuki*, passando pelas personagens da *comedia dell'arte* até o teatro expressionista. O metateatro está também na forma como Jean Genet, considerado por muitos como autor maldito³, escolhe para caracterizar seus tipos cênicos.

³ Órfão, o francês Jean Genet viveu a pobreza e a delinquência juvenil, era homossexual

Há, na ficção do autor francês, um recurso do metateatro fundamental na lógica das peças contemporâneas que é o jogo de espelhos. Aquilo que reflete é a realidade ou é a mentira? Esse jogo permite um tipo de polissemia que abre possibilidades interpretativas. O real *versus* a representação é persistentemente retomada no discurso de *O Balcão*. O diálogo entre Carmem e Irma demonstra essa tônica.

IRMA – Eu sei. É sempre preciso ter uma dessas no bordel. Mas lembre-se que General, Bispo e Juiz estão na vida...

CARMEN – A senhora está falando de quais?

IRMA – Dos verdadeiros.

CARMEN - Quais são os verdadeiros? Os nossos?

IRMA – Os outros. Na vida são suportes de uma ostentação que devem arrastar pela lama do real e do cotidiano. Aqui, a Comédia, a Aparência mantêm-nas puras, a Festa intacta (GENET, 1956, pp. 28-29).

Nessa passagem, o dramaturgo tem a intenção de inquietar seu leitor, utilizando um recurso polissêmico. O jogo metateatral evidenciado no questionamento de Carmem desemboca numa afirmativa que ganha sentido a partir da ótica daquele que tem acesso à peça. Quais são, afinal, os verdadeiros representantes da esfera do poder? Aquele que olha o espelho? A imagem refletida nele? Aquele que atua fora do palácio das ilusões? Enfim, aquele que está no cenário secundário do drama – o mundo lá fora – ou aquele que, dentro do palco das ilusões, exerce plenamente suas funções sociais de perdoar, de condenar e de proteger? Acerca dessa questão, Abel (1963, p. 113) reafirma que “a ilusão e a realidade não podem ser separadas; elas continuam intercambiáveis, sendo o mesmo para o diverso, e o diverso para o mesmo”.

O rico uso de metáforas faz de Irma uma pensadora perspicaz da situação que comanda e oferta a seus clientes. O mundo de falsidade vivido no espaço do bordel é apenas um reflexo (assim como é a função dos espelhos) do cotidiano

assumido e escreveu boa parte de seus livros no ambiente da prisão. De fato, é inevitável falar de uma obra de Genet sem pensar no histórico de vida do autor. Para além do registro histórico de seu passado marginal, cuja denúncia nunca pareceu interessar o autor, pode-se afirmar que um dos principais elementos que produziam em seu texto um efeito transgressor era a complexa relação estabelecida por Genet com o mal, a perversão e o erotismo, na esteira do que fizeram anteriormente autores como Sade e o Conde de Lautrèamont. Genet viola e brinca com a literatura e instaura uma escrita de si difícil de ser decifrada ou classificada. Para mais informações, ver: *Jean Genet: um santo transgressor*. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/005/GEISA_RODRIGUES.pdf. Acessado em 20 de junho de 2017.

atuado pelos sujeitos transvestidos em seus determinados papéis sociais. A última fala da cafetina reforça a premissa teatral: “O mundo todo é um palco”, pois a cada amanhecer todos protagonizam seus enredos em busca de sentidos e realizações (de fantasias) pessoais. Ela diz ao final da ficção:

IRMA – (...) Carmem? Carmem? [...] Tranque as portas, meu bem, e cubra os móveis... (*continua apagando*). Daqui a pouco, será preciso recomeçar... acender tudo de novo... vestir-se... (*ouve o canto do galo*), vestir-se... ah, as fantasias! Redistribuir os papéis, assumir o meu... (*Pára no meio do palco, de frente para o público*)... preparar o de vocês... juízes, generais, bispos, camareiros, revoltosos que deixam a revolta congelar, vou preparar meus trajes e meus salões para amanhã... é preciso voltar para casa onde tudo, não duvidem, será ainda mais falso do que aqui... Agora, saiam... Passem à direita, pelo beco... (*Apaga uma última luz*) Já é de manhã (*Crepitar de metralhadoras*) (GENET, 1956, p. 86).

Irma, como uma rainha (papel que também interpreta no texto genético), comanda e descortina as regras dentro do seu império de satisfação dos desejos humanos. No palco, ela se comporta como o diretor que redistribui os papéis, define e redefine as atuações, age meticulosamente para o sucesso do sujeito comum que se metamorfoseia em atores. A ação de voltar-se para o público é uma forma de fazê-lo cúmplice de todo o desenrolar da trama. É transportar o passivo espectador à condição de fantasiar-se também como um ator, fazendo do espaço do palco, o espaço da reflexão da vida. É apontá-lo como um *voyeur* que, como Irma, observa e atua na narrativa. Para Genet, a ação continua. No outro dia, tudo será como sempre foi: todos se vestirão para caracterizar certos papéis sociais e fazer da rotina um castelo de cartas da ilusão.

APONTAMENTOS FINAIS

Alguns aspectos que fazem um texto cênico ser considerado metateatral foram comentados neste estudo. *O Balcão*, de Jean Genet, é um exemplo que comunga com diversos recursos que demonstram seu valor de metapeça. A ficção é elaborada sob o pilar de ilusão *versus* realidade, apresentando requintadíssimo uso da linguagem explorada não só na tessitura das palavras, mas também em outros suportes, como o uso das indumentárias e adornos.

Ademais, a marca de inação, tão característica do “Teatro do Absurdo” não é a proposta de *O Balcão*. Há acontecimentos, sequências configuradas para dar destino aos seus atores. Quando Esslin (1961, p. 22) afirma que “O Teatro do Absurdo tende para uma desvalorização radical da linguagem, para a poesia que deve emergir das imagens concretas e objetivadas do próprio palco”, é possível

inferir que as passagens escolhidas não compactuam com essa premissa.

Uma das marcas da escola do “Teatro do Absurdo” é preocupar-se com a realidade da condição humana. Há, na peça genética, colocações férteis sobre as relações humanas e seu poder exercido socialmente. No entanto, o texto cênico em questão não tem por finalidade particularizar uma visão sobre a existência. Frases com sobrecarga filosófica não são necessariamente a marca de *O Balcão*, que prefere explorar recursos, descrições e conotações em seu texto para demarcar uma enunciação que se distancia do naturalismo.

As sensações descritas a partir de uma estética própria articulam metáforas que evidenciam uma sociedade (im)possível, demarcada pelas esferas de poder e reflexo da conjuntura contemporânea. A peça de Genet possui uma dinâmica que valoriza as formas e detalhes para cumprir seu propósito metalinguístico: é o palco sendo palco para representar o mundo. Por isso, considerá-la metateatro parece ser mais indicado dentro do contexto abordado. Uma análise mais aprofundada pode apontar em quais aspectos *O Balcão* se aproxima das características próprias defendidas por Esslin (1961). Contudo, a abordagem realizada nesse estudo demonstra que características essenciais da escola do Absurdo, como a desintegração da linguagem, seja ela verbal, sonora ou visual, e seu alto teor indagativo (para o espectador) não compactua com a estética de Jean Genet escolhida para o texto em questão.

No entanto, vale ressaltar, afinal, que tanto *O Balcão* quanto peças teatrais genuinamente pertencentes ao movimento “Teatro do Absurdo”, como as de Samuel Beckett, trazem à baila a tônica da arte teatral: conceber um mergulho nas profundezas da particularidade humana e fazer emergir reflexões e discussões que refletem o homem, suas ações, suas experiências, suas frustrações, seus íntimos desejos no habitual jogo de espelhos e travessia para o território da representação.

REFERÊNCIAS

- Abel, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1963.
- Branco, L. O duplo teatral em *Os negros*, de Jean Genet. *Revista Palimpsesto*. nº 10, ano 9, 2010.
- Esslin, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1961.
- Genet, Jean. *O balcão*. São Paulo: Abril Cultural, 1956.
- Mendonça, M. M. C. M. *O reflexo no espelho: o vestuário e a moda como linguagem artística e simbólica*. Goiânia: Ed. UFG, 2006.
- Roman, H. *Mestre do Teatro do Absurdo*, Eugène Ionesco. 2012. Disponível em: <http://www.dw.com/pt-br/mestre-do-teatro-do-absurdo-eug%C3%A8ne-ionesco-faria-100-anos/a-4933045>. Acessado em 20 de junho de 2017.

ARTIGO RECEBIDO EM 20/06/2017; APROVADO PARA PUBLICAÇÃO EM 20/07/2017

RESUMO: A partir dos questionamentos do filósofo Albert Camus sobre a perda do sentido da vida, que assolava a população mundial no período pós-guerra, Martin Esslin, em 1961, cunha o termo “Teatro do Absurdo” para se referir a peças teatrais escritas nessa fase. No entanto, a designação “Teatro do Absurdo”, é contestada, em 1963, pelo escritor Lionel Abel, que opta por chamar tais peças de Metateatro. O presente artigo reflete sobre a definição dada por cada teórico, enfocando aspectos de metapeça na análise de trechos do texto cênico *O Balcão*, de Jean Genet.

PALAVRAS-CHAVE: “Teatro do Absurdo”. Metateatro. Jean Genet. *O Balcão*.

ABSTRACT: From the philosopher Albert Camus's questioning of the loss of the meaning of life that plagued the world population in the post-war period, Martin Esslin, in 1961, coined the term “Theater of the Absurd” to refer to the theatrical plays written at that stage. However, the designation “Theater of the Absurd” is challenged, in 1963, by the writer Lionel Abel, who chooses to call them Metateather. The present article reflects on the definition given by each theorist, focusing on aspects of metaplay in the analysis of excerpts from the scenic text *The counter*, by Jean Genet.

KEYWORDS: “Theater of the Absurd”. Metateather. Jean Genet. *O Balcão*.