

O existencialismo, o fantástico e as rupturas da cena num drama português moderno

Existentialism, the fantastic and the breaks scene in a modern Portuguese drama

Milca Tscherne

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Resumo: Análise da peça *Condenados à vida*, de Luiz Francisco Rebello, considerando o existencialismo e o fantástico como elementos promotores de descontinuidades cênicas e que, portanto, exigem a presença do épico no drama para organizar a unidade dramática.

Palavras-chave: Teatro Português. Dramaturgia. Fantástico. Existencialismo. Luiz Francisco Rebello.

Abstract: Analysis of *Condenados à vida*, by Luiz Francisco Rebello, considering existentialism and the fantastic as promoters of scenic discontinuities that require the presence of epic in order to establish the dramatic unity.

Keywords: Theatre Portuguese. Dramaturgy. Fantastic. Existentialism. Luiz Francisco Rebello.

Introdução: a teoria do drama moderno

A teoria acerca do drama moderno atingiu, na década de 1930, o auge de seu desenvolvimento com o surgimento das obras dos três mais influentes teóricos do século: Brecht, Artaud e Stanislavsky que, sensíveis à crise do drama percebida, desde o final do século XIX, discutida por dramaturgos, diretores e teóricos, propuseram maneiras de contornar um problema que ameaçava a forma dramática: a escassez das relações intersubjetivas na modernidade. Já no início da década de 1920, Brecht apresentou o que seria uma nova concepção do drama: a ênfase não na similitude, mas no surpreendente e no maravilhoso (CARLSON, 1997, p. 370). Por volta de 1926, a sua teoria começa a ganhar uma forma e a ser concretizada em algumas produções, justamente num período em que muitos achavam que o teatro alemão estava morrendo.

Em nenhuma época se contestou tanto o que define e mantém a forma dramática como no século XX. Muitas convenções já foram abandonadas e alguns pilares já foram abalados, até mesmo o mais sensível: o diálogo, quando, por exemplo, buscou expressar o tema da incomunicabilidade humana no teatro do absurdo.

Brecht declarou que é velha a pretensão de que a tragédia constituiria uma impossibilidade em nosso tempo, mas muito nova a de que o próprio drama, como forma de arte, estaria ultrapassado (CARLSON, 1997, p. 370).

Distanciar o espectador, apresentar sua ação como passível de alteração e forçar a consideração de outras possibilidades como um produto de cálculo, de avaliação, seriam maneiras de pôr o formato do drama épico em funcionamento e tentar, a partir dessa nova forma, modificar o modelo ainda em voga, cuja expressão não privilegiava amplamente os aspectos do homem moderno, como, por exemplo, o envolvimento com o drama e a aceitação do desenvolvimento linear da experiência representada no palco como inalterável.

Um dos estudiosos desse período, o teórico húngaro Peter Szondi, ao formular a sua teoria acerca do drama moderno, apontou três momentos que trouxeram grandes transformações ao drama do século XX:

- 1) A instauração de uma crise formal, iniciada ainda nos finais do século XIX;
- 2) Algumas tentativas de salvamento para a forma em crise;
- 3) Algumas tentativas de solução para a forma em crise.

As tentativas, primeiramente, de salvamento e, depois, de solução constituem, na verdade, todas as buscas e formas novas desenvolvidas por dramaturgos e diretores europeus desde o final do século XIX até a década de 1950. Dentre elas estariam: o naturalismo, a peça de conversação, a peça de um só ato, o confinamento e o existencialismo, a dramaturgia expressionista, a revista política, o

teatro épico, a montagem, o jogo da impossibilidade do drama, o monólogo interior, entre outras.

Essa busca revelou-se muito intensa no século XX, cuja produção foi uma sequência de experimentalismos, tanto no texto quanto no espetáculo, em que tudo aquilo que se criava era absorvido e transformado em uma linguagem nova, sobretudo pela figura do diretor, um dos fenômenos do século XX. O surgimento de inúmeras tendências seria, para Szondi, um efeito provocado pela intensificação na crise dramática diagnosticada ainda no século XIX.

1 O teatro de Luiz Francisco Rebello

Embora o teatro em Portugal não estivesse no mesmo compasso do teatro europeu na primeira metade do século XX, houve esforços, sobretudo dos agrupamentos experimentais, muitos deles duradouros e importantes para a história do teatro português moderno, para que o cenário teatral do país se atualizasse.

O Teatro Estúdio do Salitre, do qual Luiz Francisco Rebello, Gino Saviotti e Vasco de Mendonça Alves foram os fundadores, foi um desses agrupamentos que se comprometeram em traduzir textos e levar aos palcos portugueses o que se passava nos palcos europeus. Com o mesmo engajamento com que divulgavam o teatro de fora, incentivavam o desenvolvimento de um teatro novo em Portugal.

Foi nesse contexto que Luiz Francisco Rebello, historiador e crítico de teatro e um dos dramaturgos portugueses responsáveis pela renovação da linguagem cênica no teatro português pós-1945, começou a produzir e a ver representada, dentro e fora de Portugal, a sua extensa dramaturgia.

Desde meados da década de 1940 até os dias de hoje, pois Rebello continua em atividade, sua obra manteve-se afinada com as potencialidades que o texto dramático e o palco revelaram aos homens de teatro do século XX. Na década de 1990 absorveu outra linguagem, a do audiovisual, ao incorporá-la a *Todo amor é amor de perdição*, uma composição que denominou de teledrama. Como texto foi publicada e premiada pela Sociedade Portuguesa de Autores e como modalidade dramática fora produzida e representada pela RTP (televisão portuguesa).

O teatro de Luiz Francisco Rebello é formalmente muito diversificado. Em todas as suas peças, há uma classificação que anuncia formatos diferentes, como polimonodrama, teledrama, farsa catastrófica, espectáculo-documentário e muitas outras denominações que dialogam com as transformações pelas quais a forma dramática passou.

A peça de um só ato, a linguagem expressionista, o drama existencialista e a montagem no teatro são algumas linguagens desenvolvidas no teatro de Rebello, ao mesmo tempo em que, coincidem também com algumas das linguagens experimentadas para superar a crise do drama moderno. No entanto, no conteúdo,

Luiz Francisco Rebello apresenta uma reincidência temática que acaba por auxiliar na identificação de sua variedade formal como dramaturgo.

Apresentar o homem sempre diante da morte é a situação predileta de Rebello. É desta situação-limite que derivam todas as grandes questões existenciais de suas peças. “*Une vie est extrême dilatation, extrême dispersion, et le théâtre réclame, en principe, la plus grande concentration*”¹ (SARRAZAC, 1989, p. 120). Sarrazac defende que, no teatro, o tema da morte é concentrador de tensão dramática e que o tema da vida é distenso por natureza. A proximidade com o fim da existência confere a ela sentidos quase nunca captados pelo homem em vida. É nesse tempo ou nesse espaço que o dramaturgo português desenvolve seus protagonistas que, nem sempre, estão na condição ainda de existência. Em muitas de suas peças, Rebello contrapõe suas personagens, já não mais pertencentes ao mundo dos vivos, à possibilidade infinita de existência que não fora por elas contempladas em vida.

É para concretizar o tema da morte que o fantástico surge no teatro de Rebello e participa como um dos grandes elementos que trouxeram ao teatro português uma linguagem nova para os padrões teatrais da primeira metade do século XX, período em que Rebello inicia sua produção dramática.

É comum, nas peças de Luiz Francisco Rebello, o diálogo entre vivos, mortos, quase mortos ou daqueles que virão a existir. A noção de relação convencional entre duas ou mais personagens é, com frequência, substituída pelas muitas vozes que, às vezes, somente uma personagem de Rebello detém: uma voz proferida em vida e outra voz oriunda ou de uma situação-limite ou de uma situação de pós ou de pré-vida. A existência, na iminência de se romper, em Rebello concentra sempre várias vozes, numa espécie de diálogo íntimo polifônico.

É por meio desse discurso polifônico que a concentração dramática, exigida pelo drama, é efetivada. É sempre em proximidade com a morte, ou no jogo da morte, que as verdades, que não foram percebidas na dilatação ou na dispersão de toda uma existência (SARRAZAC, 1989, p. 120) concentram-se e fixam-se no drama de Rebello.

2 O drama existencialista e os efeitos do fantástico na peça *Condenados à vida*

Diante da crise intersubjetiva, propor um teatro de engajamento constituiu uma maneira de contornar o modelo de relação que começara a se propagar desde os finais do século XIX. Szondi aponta que, além de outras formas, dentre elas o épico, o existencialismo participou também da busca por superar a crise da forma dramática, não como foi o épico cuja tentativa era de solução, mas como tentativa ainda de salvamento. Ao defender uma postura de engajamento diante da própria

¹ Uma vida é uma extrema dilatação, uma extrema dispersão, e o teatro exige, em princípio, uma maior concentração. (T. da A.).

existência, o drama existencialista aproximou-se do drama épico, preconizando a necessidade de uma reorganização da existência humana com enfoque no homem-político.

O gosto pelo formato fragmentado, despojado e chocante foi compartilhado, de uma maneira bem intensa, tanto pelo teatro épico quanto pelo existencialista. Embora a dramaturgia existencialista tenha-se filiado às tentativas de não epicização do drama e, para enfrentar esse desafio formal, tenha recorrido às situações de confinamento de personagem (SZONDI, 2001, p. 118), não conseguiu impedir a presença do narrativo no dramático, como será observado em *Condenados à vida*.

Para fugir de possíveis artificialidades decorrentes desta situação de confinamento à qual o dramaturgo exporia as suas personagens, o drama existencialista resolveu formalmente os seus projetos intelectuais, tirando o homem do seu meio - prática oposta à do drama naturalista, elencado também como uma das primeiras tentativas de salvamento do drama moderno, e colocando-o num espaço completamente estranho.

A estranheza da situação representada constituiria um novo meio com o qual a personagem, dotada de liberdade, conceito caro ao existencialismo, não se relacionaria de maneira determinista. A personagem não teria, nesse espaço estranho, uma relação de similitude, de extensão com aquilo que lhe é externo, da mesma maneira como a teria se o espaço lhe fosse familiar.

Szondi exemplifica sua exposição com algumas peças de Sartre – como, por exemplo, *Mortos sem sepultura*, de 1946, que mostra seis membros de um grupo da *Résistance* em detenção; *As mãos sujas*, de 1948, que transporta um jovem da burguesia para o Partido Comunista, ou ainda, *Huis Clos*, de 1944, cujo palco representa uma *salon style Second Empire* no inferno -, que mostra como as personagens exercitam sua liberdade e tornam-se juízes de seu passado em espaços completamente alheios ou hostis a elas e, por vezes, até absurdo.

O programa elaborado para o drama existencialista representa, portanto, um terreno produtivo para as manifestações do fantástico, dependendo da maneira como o dramaturgo relaciona as personagens com o espaço estranho no qual estão todas ou parte delas confinada.

A peça que será analisada, *Condenados à vida* (1963), retoma a estratégia formal do drama existencialista, sobretudo, no que toca o confinamento de personagens e a criação de lugares estranhos para o desenvolvimento das situações dramáticas, bem como mostra sua adesão conceitual à filosofia existencialista.

Essa peça de Luiz Francisco Rebello foi classificada e, de fato, estruturada por ele como uma “sequência dramática em duas partes, com um prólogo e um epílogo”. Escrita em 1961-63 e não representada em Portugal, a peça foi publicada em 1964, ano em que recebeu o Grande Prêmio de Teatro da Sociedade Portuguesa de Autores. Reeditada em 1965, *Condenados à vida* foi traduzida para o eslovaco e transmitida pela televisão de Bratislava em abril de 1976 e, novamente, em 1996. Ela:

O prólogo: num cenário branco representando uma estranha gare de aeroporto, cujas cores seriam só a do chumbo das aeronaves e o vermelho da luz que sinaliza a partida das aeronaves, personagens ainda não identificadas esperam seus voos predeterminados, anunciados sempre por um quadro eletrônico. Sem conhecerem os seus destinos, as personagens apenas indicadas por O VELHO, O HOMEM, A MULHER, O QUE SERÁ AFONSO, A QUE SERÁ LUCIANA começam a apresentar, ainda que embrionariamente, traços daquilo que serão posteriormente em vida, nas 2 partes que seguem o prólogo. A sala de espera do aeroporto, asséptica pela ausência de cores e pela nudez, confere um aspecto duro e frio ao cenário, que representa o espaço de partida para a vida, para um destino desconhecido pelas personagens.

Nessa situação, as personagens discutem sobre o número dos voos e sobre a presciência daqueles que poderiam saber mais do que elas:

2º HOMEM - Eles são apenas funcionários... Nada mais fazem do que cumprir ordens. Acima deles há-de haver inspectores, que fiscalizam a execução dos serviços. E ainda mais acima os que têm a seu cargo distribuir-nos pelos diversos aviões, escolher o momento da partida, as escalas em que havemos de descer. Mas só os que estão no topo da organização é que devem verdadeiramente conhecer o nosso destino, do princípio ao fim...

1º HOMEM - Nem mesmo esses devem conhecê-lo...

2º HOMEM – Porque diz isso?

1º HOMEM – Porque o nosso destino ainda não está escrito. Somos nós que o havemos de escrever – depois... (REBELLO, 1999, p. 310-11).

Durante todo o epílogo, as discussões tratam do desconhecimento do destino, da imposição da partida e da inexistência de possibilidade de escolha.

O HOMEM – Essa é a grande força deles: não sabermos nada. Não sermos capazes de adivinhar. É com isso que eles contam. É isso que lhes dá a certeza de nossa obediência. (Directamente para ela) Se neste momento lhe dessem a escolher entre ficar, renunciando para sempre a saber o que estaria para acontecer-lhe, e partir, mesmo ignorando o que esperava, ficava?

A MULHER (ao fim de um tempo, muito baixo) – Não,... Preferia partir. (REBELLO, 1999, p. 310).

A única possibilidade de escolha, apenas imaginada pelas personagens e jamais garantida por aqueles que poderiam fazê-lo, seria a de permanecer num

estado de ignorância. Mas como certa condição de escolha, representada no prólogo, já lhes fora imposta, a de um contexto que antecederia o da própria vida (a gare), e já os absorvera em certa consciência de existência, demonstrada pelo questionamento das personagens em diálogo, a escolha, em existindo, seria num contexto *suis generis*, no qual a opção de nada escolher já constituiria uma escolha.

É certo que Rebello ao intitular a sua peça de *Condenados à vida* está propondo um diálogo com o existencialismo sartreano e, sobretudo, com *O ser e o nada* (1943), obra que situa o homem como um ser condenado à liberdade, condenado a ser livre. Ao fazê-lo, Rebello posiciona o homem em três situações: antes, durante e após a experiência existencial.

Simone de Beauvoir em seu segundo romance, escrito em 1945 e intitulado *O sangue dos outros*, ilustra, por meio da fala da protagonista, como se dá o exercício da liberdade na condição existencial: “Só a ausência é branca, a impossível ausência. Escolher. [...] Teria sido necessário escolher antes de tudo as próprias circunstâncias em que se impõe a escolha.” (1984, p. 125).

Ao aventar como seria a condição ideal de escolha, tal trecho do romance de Beauvoir acena para a condição humana exposta pelo prólogo de *Condenados à vida*: a impossibilidade de escolher ser. Nenhuma das personagens ali escolheu estar na gare prestes a partir para um destino que elas desconhecem. Elas não possuem nomes, não se chamam, sequer sabem por que estão ali.

Rebello, ludicamente, representa o ser antes de ser numa pretensa ausência de sentido, de história e de tempo no prólogo de *Condenados à vida*.

Nele, embora as personagens pareçam já dotadas de certa percepção de liberdade, naquele momento não lhes é possível escolher. Por ainda não possuírem consciência, uma vez que ainda não estão em condição existencial. A escolha surge ali como mera suposição, num exercício de licença dramática do dramaturgo para dar forma à ideia da precedência da existência sobre a essência: “como a consciência não é *possível* antes de ser, posto que seu ser é fonte e condição de toda possibilidade, é sua existência que implica sua essência” (SARTRE, 2007, p. 27).

De semelhante modo, o epílogo de *Condenados à vida* busca apresentar o ser rumo ao nada sob a perspectiva da ausência de essência, em que novamente ele está numa situação de não-possibilidade de escolha. O pós-morte, por extrapolar o limite da própria existência, também surge na peça como um espaço e um tempo em que nada mais pode ser escolhido. Sendo assim, a peça aborda algumas questões caras ao existencialismo como, por exemplo, o uso da liberdade humana, a administração da vida e a sua despedida, as contingências como co-autoras de cada história de vida.

Nas duas partes que antecedem o epílogo, o dramaturgo desenvolve as existências dos protagonistas, Afonso e Luciana, apresentadas embrionariamente no prólogo, concede-lhes a essência, adquirida nas relações do ser em situação.

Afonso casa-se com Eugênia que representa o ser sem a consciência de sua liberdade, atribuindo todos os eventos de sua existência ao exercício da liberdade alheia. Paralelamente a ela, outra personagem é desenvolvida de modo semelhante,

mas pelo seu inverso: Gonçalo, marido de Luciana, é um médico que, na peça, se nega a prestar atendimento a uma mulher grávida, causando-lhe a morte. Em função de sua profissão e classe social, é explorada, nesta personagem, o alcance que suas ações têm na construção dos destinos alheios.

Eugênia, embora pobre e absorvida pelo trabalho, ao tentar a todo custo impedir seu marido de ser solidário com a morte da mulher grávida, cujo esposo é um colega de trabalho seu, e de, persistentemente, desencorajá-lo a concluir um romance sobre o qual se debruçava toda noite há cinco anos e punha-se a escrever com muita dificuldade e satisfação, opta pelo mesmo tipo de existência de Gonçalo. A maneira pela qual escolhem viver os condena por esperarem algo além do que suas próprias mãos intentavam construir: “O que separa o homem da ruína é o tempo vazio, que não pode mais ser preenchido por uma ação, em cujo espaço puro, retesado até chegar à catástrofe, ele foi condenado a viver” (SZONDI, 2003, p. 110).

EUGÊNIA - Condenados à morte... Mas a nós condenaram-nos a esta vida! É pior, muito pior. E que fizemos nós? Que mal fizemos para assim nos castigarem?

AFONSO (*deixa de escrever e diz, surdamente, como que só para si*) – Às vezes penso que podíamos não ter nascido. Que é só por acaso que estamos no mundo. Por que hão-de então ter sentido a vida, se depende apenas de um acaso? Viver é tão absurdo como nascer e morrer... (REBELLO, 1999, p. 339).

Rebello explora, ao compor esses dois casais: Afonso e Eugênia/ Gonçalo e Luciana, as muitas virtudes, semelhanças e anseios comuns aos protagonistas, Luciana e Afonso, distanciando-os de seus cônjuges e revelando duas existências que se poderiam ter encontrado e dado certo, mas que não se descobriram em tempo. Aquele casal que havia conversado na gare no prólogo viria a se encontrar somente mais uma vez: no epílogo. Em ambos os encontros, as condições de não existência e, portanto, de ausência de liberdade, os impede de fazer a tão esperada, e até previsível, escolha mútua.

Todos os diálogos e ações desenvolvidos nas duas partes intermediárias da peça servem para mostrar que os verdadeiramente dispostos a assumir a liberdade humana com responsabilidade são eles.

O elemento dramatizador é, portanto, a própria condição em que as escolhas estão impostas. O que as personagens, sobretudo Afonso e Luciana, experimentam é justamente a impossibilidade de acertar diante de uma escolha que se transformou em uma “condenação” à vida. Não tão pessimista, o elemento reparador para essa condenação revelou-se, na peça, pela adoção de um comportamento social generoso, cujas intervenções agiriam exatamente sobre aquilo que determina a condenação, isto é, a liberdade de escolher.

É o que tentam fazer os protagonistas da peça de Rebello em suas respectivas realidades contingentes (de existência); apenas tentam, porque num

reencontro eventual, tão contingencial quanto o do prólogo antes de serem o que viriam a ser, partem da vida para a morte, num acidente também não menos contingencial.

Quando, finalmente, Luciana resolve romper com seu marido e partir para uma nova vida e quando Afonso, como jornalista, é enviado a Paris a fim de substituir um colega, aquele que seria um reencontro entre o verdadeiro casal da peça, é a separação definitiva: um acidente aéreo os impede dessa experiência não vivida, somente sugerida como a ideal pela peça. Da mesma forma como irromperam no mundo, juntos e desconhecidos por suas escolhas, partem da vida para o nada.

A maneira de ser das personagens as conduz à revelação de que, antes de escreverem seu futuro, elas eram livres; mas, uma vez escrito, esse futuro torna-se um evento fatídico, uma consequência, única e imutável, do uso da liberdade em situação. Essa revelação se dá no epílogo, num lugar de não-ação, de não-situação. É interessante e paradoxal como a liberdade do ser é trabalhada na peça. Ao mesmo tempo em que existe uma dimensão para o exercício da liberdade, muito bem ilustrada na composição dramática de Afonso e Luciana, existe também o absurdo que antecede qualquer espaço de consciência ou de escolha de ser ou não-ser.

O epílogo, assim como o prólogo, metamorfoseia as personagens que, antes tão reais, apresentam-se em uma sobre-realidade que se assemelha, novamente, a personagens como substância do sonho, capazes de se desvanecerem a qualquer momento como prevê o gênero fantástico.

Em *Condenados à vida*, o efeito da palavra póstuma (cf. SARRAZAC, 1989, p. 120-130), produzido pela conversa entre Luciana e Afonso no epílogo, e dos lugares póstumos, sugerido pelo próprio cenário do epílogo e o que ele representa, criam uma atmosfera fantástica que Rebello também explora em outras peças suas, como em *É urgente o amor* (1957), por exemplo.

Quando nada mais pode ser feito, Rebello coloca diante de seus protagonistas uma série de revelações que os acometem pela impossibilidade de retornar para, então, ter uma nova chance e fazer diferente. O conflito entre dois mundos: o natural e o sobrenatural, o racional e o irracional, a existência e o nada, o material e o imaterial na peça, passa a se desenvolver de forma a enfraquecer o primeiro mundo pelo absurdo que, contraditoriamente, o segundo apresenta.

Em *Condenados à vida* não houve conciliação nem superação dramática dos conflitos, em nenhum dos dois mundos, e, sim, a morte dos protagonistas. Surpreendente e chocante, porque não fora esperada, essa morte novamente os isolou num lugar estranho para o qual foram transportados. Rebello, seguindo, portanto, uma importante proposta formal do teatro existencialista, confina seus protagonistas em espacializações e em caracterizações estranhas por duas vezes: no prólogo e no epílogo.

No epílogo, confrontados com a soma da existência e da essência adquirida, e com a condenação de não poderem ter uma segunda existência, resta aos protagonistas apenas a desolação diante de tudo o que eles podiam ter sido e que não foram. A morte surge, não como algo transcendental, uma nova etapa ou outra vida,

mas como uma alegoria da impossibilidade que persegue a vida e que se revela trágica em determinadas existências.

O epílogo, a morte ou aquilo que sobrou, a lembrança ilusória, rumo ao esquecimento, das possibilidades da vida amalgamam-se em conteúdo e forma no epílogo de *Condenados à vida* para ilustrar a despedida da dor daquilo que poderia ter sido:

AFONSO – Sossegue. Em breve esqueceremos tudo. O que fomos, o que não chegamos a ser... O que a vida não deixou que fôssemos um para o outro... E então, quando se dissolver o que ainda nos resta de memória, quando se partir o último fio, quando nada já nos ligar ao que ficou para trás, quando transpusermos a última fronteira, entraremos os dois num país desconhecido... O deserto infinito do esquecimento... O rio sem margens da eternidade... A noite insondável, o abismo sem fundo da morte... O nada! (REBELLO, 1999, p. 378).

Afonso, depois de Luciana e após proferir esta réplica, encaminha-se, a passos lentos, a um túnel estreito e baixo, com um relógio sem ponteiros, como o do prólogo, enquanto as luzes vão diminuindo e o silêncio absoluto tomando conta do epílogo.

Há em toda a peça uma progressão bem marcada dos limites da existência humana, por meio das duas fronteiras: a do nascimento e a da morte, o que constitui uma sequência narrativa.

A situação-limite, muito explorada por Rebello e presente em todas as suas peças, se intensifica em *Condenados à vida* porque morrer e, sobretudo, nascer não fazem parte das escolhas existenciais. O absurdo e o fantástico em *Condenados à vida* respondem pela tragicidade por serem os recursos de construção que quebram com a relação motivada e dramática de causa e efeito. Ambos atuam na mimetização da condição essencial para ser: o não-ser, tanto antes quanto depois da existência.

Diante das muitas definições acerca do fantástico, inúmeras se ajustam muito bem a esse drama existencialista repleto de estranhezas tanto cênicas quanto de situações, conduzindo à conclusão de que se trata de um drama fantástico. Mas uma em especial, parece, pela ênfase no isolamento de personagem, expressar melhor a ideia-chave do drama existencialista, embora tenha sido formulada para as narrativas:

Em última instância, a narrativa fantástica repousa na confrontação de um personagem isolado com um fenômeno, exterior a ele ou não, sobrenatural ou não, mas cuja presença ou intervenção representa uma contradição profunda com a organização de pensamento e de vida da personagem, a ponto

de desordená-la de modo completo e durável. (MALRIEUX, 1992, p. 49).

Em todos os aspectos, essa definição supre a realidade ficcional dos protagonistas de Rebello, Luciana e Afonso, e da ação da peça. De semelhante modo, a relação que ambos estabelecem com o fenômeno de serem alçados para antes de existirem e lançados para o além-vida, espaços nos quais, clara e textualmente, os protagonistas sentem-se desorientados de modo completo numa situação que inexiste na experiência natural do ser humano, mas que se existisse seria classificado como um fenômeno que lhe é interior, mas que na peça parece ser trabalhado, pelo caráter insólito, imaginativo e, necessariamente, coletivo (diálogo da gare), como se lhe fosse exterior (confinamento na gare).

Os elementos insólitos ou fantásticos e o confinamento das personagens em espaços tão diversos e estranhos causam rupturas nesse drama que estão expressas na própria divisão que Rebello fez da peça ao apresentá-la com um prólogo, duas partes e um epílogo. Elas só podem ser ligadas e recebidas como uma unidade pelo elemento épico. É ele que conduz o leitor/espectador pelas três etapas em que as experiências existenciais dos protagonistas se dispõem em forma e estrutura de drama, mas com o elemento épico organizando todas as instâncias do discurso.

Conclusão

Não é difícil detectar em quase toda a obra de Rebello a influência do existencialismo e a sua explícita adoção para compor o conflito existencial das suas personagens, que sempre se debatem com as mesmas questões: a condenação do ser à liberdade e a responsabilidade que as suas escolhas lhe exigem, dada a abrangência e o alcance de suas ações no mundo, no Outro.

A perspectiva existencialista, que traz em seu cerne um conflito instalado na relação entre os seres, apresenta proximidades com a crise social da relação intersubjetiva no teatro, pois oferece o mesmo problema: o da condição conflituosa do ser em relação a si e em relação aos outros, que são a sua extensão ao mesmo tempo em que o requisitam como “o outro”. Ela, na verdade, aprofunda outro conflito de relação que ultrapassa a relação intersubjetiva, ou seja, aquela entre os indivíduos, que é a relação conflituosa do ser consigo mesmo, na sua dimensão existencial.

É precário se pensar numa liberdade individual e isolada, aquela idealizada quando se anseia ter todas as possibilidades reais de escolha. A liberdade que pode ser alcançada nas relações de existência coletiva convive com intersecções de liberdades alheias que acabam por não garantir plenamente a liberdade individual tal como o senso comum a concebe. Um exemplo do limite e do alcance da liberdade em exercício é o que Beauvoir, por meio da protagonista do romance afirma: “Eu

existo, fora de mim e por toda parte do mundo; não há uma polegada sequer de meu caminho que não se insinue num caminho alheio.” (1984, p. 115).

Condenados à vida talvez seja a mais expressiva produção existencialista de Rebello. O prólogo como o grande remate da defesa sartreana contra o essencialismo, mimetiza, com as inevitáveis contradições racionais que a própria ideia impõe, a proposta material de como seria o momento do existir de um ser ainda sem a sua essência e de todos os paradoxos daí resultantes: o nada contemplado na assepsia do cenário, na falta de informação e de conhecimento do tempo, na inconclusão das poucas informações que as personagens têm acerca do próximo passo, o desconhecimento de todo um mundo, a ausência de um contexto de inserção, o vazio da experiência a ser adquirida.

A representação das personagens em três condições distintas: antes de ser, sendo e depois de ser, e o seu confinamento em tempos e espaços estranhos, ora anterior ora posterior à experiência de existência humana conferem à peça *Condenados à vida* uma tonalidade fantástica. Há um nítido choque com as leis naturais, uma vez que não faz parte da experiência natural do ser humano a visualização de todo o seu percurso. Tudo o que extrapola os limites da condição existencial dos homens é desconhecido. Desse modo, Rebello introduziu o sobrenatural, a fim de dar uma forma dramática a realidades filosóficas.

O fantástico em *Condenados à vida*, manifesto por elementos perturbadores e sobrenaturais, cria um efeito de descontinuidade cênica ao propor uma ruptura muito abrupta entre o prólogo e o epílogo e as partes intermediárias. Os primeiros encontram-se em desacordo e em não identificação de continuidade com as partes centrais da peça. As personagens não se reconhecem na escalada épica que iniciam no prólogo. Quem faz a conexão e o trabalho de identificação é o leitor ou o espectador.

A presença do insólito somente no início e no fim da peça causa rupturas cênicas. O exercício para conectá-las numa esteira espaço-temporal confere à peça *Condenados à vida* um diálogo múltiplo tanto com o teatro existencialista, pelo conteúdo e pela técnica de confinamento de personagem em lugares estranhos, quanto com a epicização do drama, contra a qual o teatro existencialista inicialmente lutou ao primar em seus textos programáticos por outras soluções dramáticas.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. *O sangue dos outros*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

REBELLO, Luiz. Francisco. *Condenados à vida*. In: _____. *Todo o teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999. p. 305-378.

PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In: _____. *Gregos & Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 184-192.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres intimes*. Paris: Actes Sud, 1989.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*: Ensaio de ontologia fenomenológica. 15. ed. Tradução e notas de Paulo Perdigo. Petrópolis: Vozes, 2007.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno [1880 – 1950]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Recebido em 30 de agosto de 2010.

Aceito em 15 de maio de 2011.

MILCA TSCHERNE

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP–Araquara) e Pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Dramaturgia da mesma instituição. E-mail: milcatscherne@gmail.com.