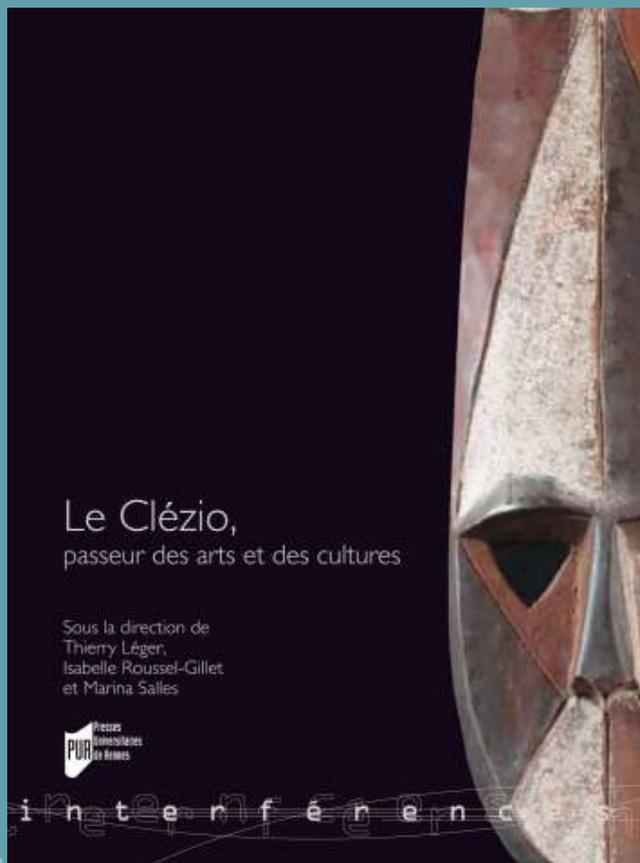


Pawana,
J.M.G. Le Clézio





Le Clézio, barqueiro das artes e das culturas



O Prêmio Nobel concedido a Le Clézio em 2008 consagrou o escritor francês. Este livro o trata como um autor sem fronteiras. Le Clézio dota a literatura de uma função heurística: explorar os caminhos para as culturas mauriciana, nigeriana, ameríndia, marroquina, oceânica, destacando sua fertilidade.



« Le partage de la parole: *Pawana*, Le Clézio/Lavaudant »
Sabrinelle Bedrane et Catherine Douzou.





A partilha

- A história se constrói sobre duas vozes, sobre dois testemunhos.
- A alternância, cara a Le Clézio, entre os dois monólogos convida o leitor a traçar um paralelo entre o massacre das baleias e o da jovem Araceli, que inicia John na experiência do amor.
- Tal divisão evidencia como a memória coletiva e a memória íntima se cruzam em *Pawana*.

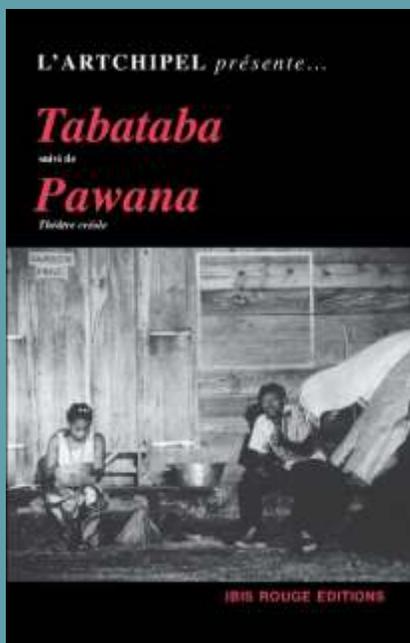


A gênese do texto

- Após um encontro entre o autor e Georges Lavaudant no México, o texto foi escrito, a pedido deste, ou melhor, a mando deste, para o teatro, e apresentado no México em 1988 e depois na França, a partir de 1992, data de sua publicação pela editora Gallimard.
- *Pawana* só existe porque Le Clézio conheceu Lavaudant num lugar significativo para ambos: o México. A peça é o resultado deste triplo encontro.
- *Pawana* foi traduzido para o crioulo por Moïse Touré, assistente do diretor em *Lumières*, *Lear* e *Histórias da França*, e por Raphaël Confiant, que utilizou na tradução um crioulo enriquecido com o guianense e outras línguas crioulas.



Pawana e as línguas crioulas



Mesmo escolhendo as expressões mais basilectais (variante que se afasta da língua do colonizador) de Guadalupe, nem sempre conseguimos encontrar o termo certo e devemos então recorrer às línguas irmãs, que são os crioulos martinicanos, guianenses, dominicanos ou santo-lucianos.

Fiz isso com moderação. Mais uma vez, o contexto permite ao ouvinte compreender a palavra desconhecida. Na minha opinião, tal trabalho só faz sentido se perseguir um duplo objetivo, mostrar a beleza do texto de Le Clézio e a força e a beleza da língua crioula. Raphaël Confiant.



“É imaginável no teatro?”

- *Pawana* nasce de uma demanda urgente de Lavaudant a Le Clézio, que se sentiu “forçado” a escrever.
- Para a versão do palco, o próprio diretor reelaborou o texto, fazendo acréscimos e cortes nele.
- Lavaudant queria inicialmente adaptar *Le déluge* [O dilúvio] (que continha no episódio *Oradi noir* uma história de baleia), mas Le Clézio refutou a ideia, escrevendo um texto sobre o qual perguntou ao diretor: “É imaginável no teatro? Você decide”.



Um texto não aristotélico

- De onde vem essa dúvida?
- No sentido aristotélico, o texto não é teatro porque não conduz ao drama, à imitação de uma ação que progride através de diálogos fortalecidos pelo conflito, pelo confronto, pelo embate.
- Mas, em entrevista ao jornalista Frédéric Ferney, Le Clézio afirmou que não respeitava os conceitos de Aristóteles, considerados demasiado rígidos.



Teatro ou cinema?

- O acontecimento contado é muito visual.
- Parece difícil, na realidade, representar esta epopeia no palco.
- Aliás, foi no cinema que Le Clézio pensou inicialmente: “É a primeira vez que escrevo uma obra para teatro, e é porque Georges Lavaudant me pediu. Inicialmente pensei em escrever o roteiro de um filme”, declara ele em “A escrita do viajante”, in *Archipel Lavaudant*.



A fábula e a metáfora

- A encenação de Lavaudant dá lugar de destaque ao texto, descartando a precedência das imagens sobre as palavras.
- A *representação* acabará por ser menos importante do que a *apresentação* de uma história.
- A narrativa reina suprema em *Pawana*, uma narrativa indireta: conta-se que se conta.
- A encenação evidencia uma fábula elevada à categoria de metáfora.



O teatro e a linguagem

- *Pawana* é uma obra à parte no corpus lecléziano, ainda que o teatro não lhe seja estranho.
- No discurso em Estocolmo (que batizou de “Na floresta dos paradoxos”) ele não se esquece do gênero: “Quando eles [os escritores] escrevem os seus romances, os seus poemas, *o seu teatro*, eles dão vida à linguagem. Não utilizam palavras, pelo contrário, estão a serviço da linguagem.



Narrativa poética

- *Pavana* é uma narrativa poética em que ressoam paronomásias (mort/mer [morte/mar]), assonâncias (sang/géants [sangue/gigantes]), aliterações (femmes/enfermées [mulheres/fechados]) e rimas interiores (odeur/profondeurs [cheiro/profundidades). Além disso, neste texto aparecem motivos bem conhecidos: a descoberta de um tesouro, a violação de um segredo, uma paisagem original contaminada, um fim anunciado e, finalmente, a transmissão desse conhecimento sobre o tesouro através de uma figura que não é o pai .



Homem-história

- Nos contos ou romances de Le Clézio, sejam os acontecimentos dramáticos ou não, são detalhados os sentimentos vivenciados pelos personagens.
- Em *Pawana*, só contam o acontecimento e sua história, mesmo que essa história seja indireta: John diz que lhe contaram – seu tio Samuel, o velho indígena...
- John é um homem-história, carregando sua própria história como a daqueles que ouviu.
- No palco, seu corpo se transforma em um signo da própria carne, da matéria orgânica. Há uma exteriorização daquilo que o romance lecléziano capta de dentro, para além das palavras proferidas pelas personagens.



Poesia, drama e tragédia

- *Pawana* ocupa um lugar especial na produção do autor.
- As perguntas no presente (geralmente no pretérito nas histórias leclézianas) vão nessa direção porque exigem a enunciação em cena de uma personagem que está revivendo um acontecimento: “Por que ela fica com aquelas pessoas? Por que ela não escapa?”
- As aventuras também estão presentes e «dramatizam» a história num suspense de natureza trágica, pois suspeitamos da catástrofe a que conduzem os acasos e as sequências de acontecimentos: “Por todos estes motivos, e tendo em conta a impaciência que crescia na tripulação, resolvi dar meia-volta, para abrigar o navio no fundo da baía”.



Romance?

- Esta peça poética nunca é considerada um texto teatral pelos críticos.
- A narrativa é chamada de “romance” por restrições editoriais, por que o gênero conto não vende bem.
- Uma recente classificação dividiu a obra de Le Clézio em: romance novo, romance tradicional, contos, contos poéticos, narrativa, ensaio literário, trabalho etnológico, infância e juventude, diário de viagem, biografia.



Drama narrado

- Segundo tal classificação, *Pawana* é um livro para “crianças e jovens”. Será?
- O realismo da descrição das condições de vida das “prostitutas” e a morte de uma delas atestam para isso.
- *Pawana* é um material heterogêneo para o palco, porque coloca a história como um ato narrativo em primeiro plano.



Sim, eu Charles Scammon...

- Na encenação francesa de Lavaudant, a mudança mais visível em relação ao texto é a da ordem dos monólogos.
- A alternância desejada por Le Clézio não é respeitada.
- Lavaudant opta por Scammon falar duas vezes seguidas, o que aliás representa um verdadeiro desafio para o ator e aproxima o monólogo do depoimento, até mesmo da confissão, porque a iluminação é muito tênue e um sonoro “sim” é acrescentado a cada uma das duas intervenções: “Sim, eu, Charles Melville Scammon...”.



Culpa e catarse

- Tal opção enfatiza a culpa de Scammon e reforça a *catarse* em jogo no drama.
- É também um encontro de atores e um teatro da memória que tenta gerir o exorcismo do passado.
- Augusto Benedicto, já falecido na época das apresentações no teatro Odéon de Paris, interpretou o capitão durante as apresentações no México. Sob o regime de Franco, foi presidente dos tribunais de justiça militar durante a guerra civil. Muitas pessoas morreram por suas ações durante esse período. No México, ele escolheu se tornar ator de teatro e ator de cinema para se reabilitar. Assim, incorporou no palco uma necessidade de expiação ou pelo menos um desejo de redenção.



Memória íntima e memória coletiva

- Aqui, novamente, a memória íntima e a memória coletiva se misturam, tanto mais que o texto termina, na adaptação de Lavaudant, com a pergunta: “Como esquecer, para que o mundo recomece? – o que vai ao encontro de uma das virtudes da obra de Le Clézio (deixar surgir as questões), mas modifica profundamente o texto, a expansão da fábula.

Vozes corais



- A alternância entre as duas vozes, a dos jovens e a dos velhos, fica deslocada.
- Entre cada monólogo sobem vozes, que parecem ser de mulheres cantando em coro numa língua difícil ou mesmo impossível de identificar (achamos reconhecer o latim e o inglês, que remete às origens paternas de Le Clézio, para uma linguagem que é ao mesmo tempo familiar e estranha).
- Essas canções, suaves e incompreensíveis nas palavras, ressoam quando John evoca as mulheres do acampamento e a jovem indígena que o encanta e que o faz descobrir o amor.
- Evocam essas mulheres, mas também a feminilidade, a indianidade, a estranheza dentro dessas comunidades de homens majoritariamente ocidentais.

Vozes corais



- O único termo que percebemos com clareza e que encerra o canto, a cada vez, é “amém”.
- Uma oração pelas almas que partiram?
- Essas vozes invocam a graça. Mais do que um coro de sereias chorosas, estamos perante almas errantes (humanas, animais) que ouvimos com atenção devido à escuridão do palco ser quase total.

O figurino



- Araceli nunca é chamada pelo nome, somente de “a indígena”.
- Os figurinos têm uma dimensão requintada, evocando os uniformes dos marinheiros da época, dos baleeiros do final do século XIX: cor azul, botões dourados em fileira dupla, para John, que usa um cachimbo que segura na mão, objeto emblemático da figura do marinheiro ao longo dos séculos; traje de capitão, cabelos brancos e além disso uma pequena gravata borboleta azul para Scammon.
- A diferença dos trajes indica a hierarquia que os distingue tanto em termos de idade como de status social no *Léonore*. São dois homens de gerações diferentes.

A trilha sonora



- Alguns sons no início da peça colocam o público em contacto com a natureza. Ouvem-se alguns grasnados de aves marinhas, um grito de baleia, rangidos de madeira evocando um barco à vela.
- Logo depois, ouve-se um grito humano violento que remete ao “Awaité Pawana”, o sangrento ritual de caça às baleias, e aí o espetáculo começa.
- O teatro como rito [isto é, aquilo que é praticado para sublimar a violência] começa com o rito sangrento de morte às baleias.

Violência e confissão



- A brutalidade e a violência são sugeridas desde o início.
- O “sim” do capitão deve ser entendido como: “Sim, eu, o instigador desta violência repentina”.

A iluminação



- O espetáculo abre com uma luz azul que mergulha o público numa evocação do mar e do céu, uma imersão eufórica numa natureza oceânica sem limites.
- A luz transmite um movimento oscilante que evoca a água e o barco.
- Tal movimento faz o espectador se sentir a bordo, apartado da realidade quotidiana da vidas em terra.
- Quando os atores começam a falar, a luz se torna sombria, escura e não retorna mais aos tons claros do início do espetáculo.

A atuação



- A atuação dos atores é sóbria. Cada um fala por vez e permanece em pé, sozinho diante do público, apenas se movimentando para entrar e sair do palco, em meio a uma penumbra onde somente sua silhueta em movimento permanece visível, como se ele viesse de outro universo, do mundo dos mortos e do passado.
- Eles nunca se encontram, nunca estão juntos no palco, exceto nos agradecimentos. Seus raros movimentos marcam as mudanças temporais na narrativa. Eles então desenham um círculo com alguns passos e depois retornam ao ponto inicial. Tais círculos marcam suas emoções ou seu percurso de vida.
- Um gesto discreto indica que para John é mais uma espiral do que um círculo.

Os gestos



- As mãos de John sugerem o enterro de Araceli. Seu cachimbo vira arpão quando ele evoca o velho indígena narrando a caça à baleia. O cachimbo-arpão se projeta na carne do animal.
- A mão de Scammon corta o espaço, desapegada, para imitar o salto da baleia antes da agonia. A mão pode agarrar o cachimbo e tornar-se o ponto focal do olhar do espectador para marcar uma tensão interior.
- A expressão dos sentimentos é obtida pela estilização dos gestos.

A encenação



- A encenação de Lavaudant está a serviço do texto. O diretor acha a linguagem de Le Clézio tão bela que o texto precisa ser dito em pé.
- Em suas notas de trabalho para *Terra incógnita*, o diretor escreve: “A linguagem deveria ter tal poder que preferiríamos ouvi-la em pé”. Não há vídeos, nem objetos emblemáticos em cena.
- Lavaudant investe no espaço vazio, na sobriedade minimalista, que estiliza a performance e evidencia a polissemia da metáfora de todos os massacres e de toda a violência.

A atuação



- O ator não se dirige ao público como no teatro épico.
- O olhar dos intérpretes é menos voltado para o público do que parece, trata-se de um olhar visionário, voltado para o passado.
- O público é o único interlocutor de ambas as personagens.
- A performance está voltada à narração e não ao drama que ocorre atrás da quarta parede.
- O público é o destinatário do olhar e das palavras que os intérpretes lançam sozinhos do palco em sua direção.

O público



- Atento às palavras, o público é convidado a imaginar as belezas de um mundo mítico e poético. Depois, um mundo de violência e horror.
- Ele é convidado a uma regressão infantil, a entrar em um mundo de monstros e maravilhas.
- Ele é embalado pelo mar e entra no universo das aventuras lendárias.

Um golpe de efeito



- Depois que os atores agradecem à plateia, uma surpresa é revelada: há um coro de crianças cantando junto ao de mulheres.
- Crianças vestidas à moda dos anos 1940.
- Assim, ao massacre das baleias e ao genocídio dos indígenas vem se somar o extermínio dos judeus.

A palavra compartilhada



- Lavaudant é fascinado pelo teatro narrativo: “O que foi magnífico, desde as origens do teatro grego até Racine, foi que contamos coisas às pessoas, não mostramos a elas. Mostrar é ridículo; contar é grandioso”.
- Fazendo eco à afirmação, Le Clézio faz com que um dos seus personagens, Thi Chin em "Mondo", diga: "Sentimo-nos melhor e ouvimos melhor quando não vemos”.
- Essa tensão entre palco e narrativa coloca o teatro como o lugar de uma palavra partilhada. “É precisamente esse o sentido do teatro: partilhar palavras. Isso é o que há de belo no teatro, a palavra compartilhada” (Le Clézio).

A palavra compartilhada



- Esse teatro redescobre a força dos contos primitivos, o poder dos contadores de histórias ancestrais.
- Ele recusa o mundo ocidental das imagens estereotipadas que poluem o mundo atual.
- É um entrelaçamento de palavras que se traz ao palco, uma palavra que contém outras.
- As palavras conduzem o espectador de volta à origem do mundo e de si mesmo. Como o Jonas bíblico engolido pela baleia, prefigurando o renascimento de Cristo no túmulo.