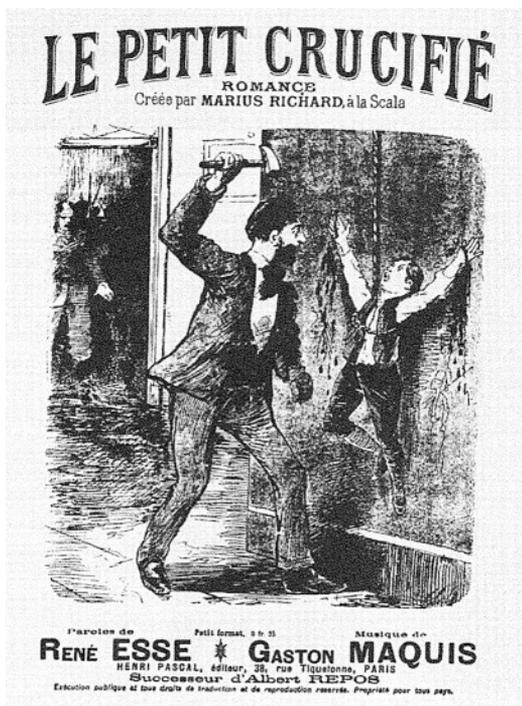


A "língua baixa", um "efeito de real"?

Georges Banu

Cartaz de *Grand-Guignol*.

Ruínas,
de Sarah Kane,
enc. Jorge Silva Melo
e Paulo Claro,
Artistas Unidos, 2000
(Carla Bolito),
fot. Jorge Gonçalves.



Quando, há anos, depois duma representação de *Ubu Rei*, o reitor do Conservatório de Bucareste disse, quase pedindo desculpa, "eu prefiro a língua de Racine", isto suscitou sorrisos irónicos entre os jovens que nós éramos e que, de resto, víamos na sua afirmação um acto de vassalagem em relação ao conformismo da estética oficial. Mais tarde, Antoine Vitez associou o teatro ao "conservatória da língua" e empenhou-se em preservá-la e salvaguardá-la da contaminação, cada vez mais ameaçadora, exercida sobretudo pela língua da televisão. Peter Stein dedicou-se durante anos à leitura pública de *Fausto* por toda a Alemanha para dar a ouvir a língua de Goethe, Kristian Lupa esforçou-se obstinadamente por recuperar as riquezas linguísticas dos grandes romances, Claude Régy destilou com parcimónia as palavras a fim de as fazer ressoar... Neste movimento identifica-se uma resistência, o esforço de fazer do palco uma barreira contra a degradação generalizada da língua. A actriz de Grotowski, Maja Komorowska, antes de uma substituição em *Angels in América*, depois de ter ouvido o texto de Kushner dizia: "E quando penso em tudo o que Jerzy fez para salvar a língua quando o jargão comunista a ameaçava tanto!" Salvar a língua, com poucas excepções, não implicava uma postura arqueológica, tratava-se apenas de fazer ouvir uma língua de cultura, ainda viva, nem asséptica nem petrificada.

No século XIX, de Büchner a Tchekov, ocorreram grandes transformações e a língua do quotidiano encontrou progressivamente o seu lugar, agora língua concreta, manejável, nada nobre, trouxe uma frescura não intimidante e desprovida de aura. Uma vez aberta a fresta, o palco entrou por ela dentro e deu a ouvir trocas de palavras banais, palavras correntes e expressões familiares. Mais tarde Ibsen, Strindberg e Pirandello foram os artesãos dessa geração da língua desprovida dos seus atavios ornamentais. Língua física, língua contemporânea, língua alheia à intimidação e refractária às exuberâncias fónicas. Língua mais próxima do real.

No teatro, a língua diz-se em voz alta e está bem no centro de todos os seus desafios. Não são Beckett ou Ionesco, Brecht ou Müller inventores da língua? Não exploram eles os seus recursos, não propõem "modelos" únicos? A sua língua conjuga energia e artifício, quotidiano e construção. Não existe grande autor sem revisitação da língua. Ela continua a ser a sua assinatura e também a ferramenta capaz de realizar os seus projectos no teatro. O palco deixa ouvir essa obstinação continuada no tempo de transformação da língua na sua relação com o jogo tanto quanto com o mundo. Conservar, irrigar, elevar, normalizar... relações com a língua que atestam o seu alcance e a variação das opções adoptada. Nada é definitivo, a busca prossegue, incessante. A língua é matéria viva e

Georges Banu
é Professor da
Universidade da
Sorbonne, Paris III,
Presidente Honorário
da Associação
Internacional de
Críticos de Teatro e
autor de inúmeros
livros sobre teatro.



<
O crime do século XXI,
 de Edward Bond,
 enc. Luis Varela,
 CENDREV, 2005
 (Celino Pendérico,
 Jorge Baião
 e Ana Meira),
 fot. Paulo Nuno Silva.

o teatro esforça-se por dar conta dela na tempestade em que hoje os códigos se desmoronam e aluviões por muito tempo afastados se vêm imiscuir.

Um sintoma sobressai e por vezes incomoda, como no passado o director do Conservatório. A maior parte dos textos novos que aparecem, sobretudo nos antigos países de Leste, de Sigariov a Gianina Carbutariu ou Nicoleta Esinencu, de Varsóvia a Berlim, desafiam todos os interditos, sacrificam todas as conveniências e cultivam a brutalidade dum língua que poderíamos chamar "a língua baixa". Língua que transporta as piores injúrias, as expressões mais obscenas, os apelos mais explícitos ao sexo, como se os jovens personagens que expõem todos os seus tormentos nestes textos não pudessem dissociar-se dessa língua crua, violenta e... odorosa. Língua da "categoria mais baixa" como Kantor falava da "realidade da categoria mais baixa" como matéria do seu teatro... Uma tal língua surpreende e desconcerta. A que é que corresponde uma tão explícita vontade de a rebaixar, de extrair os seus materiais mais grosseiros e de os atirar para cima do palco? Trata-se de um projecto estético com motivações explícitas.

Em primeiro lugar trata-se – é muito claro – duma decisão polémica, semelhante à de Jarry quando se insurge contra a língua pomposa, língua ao abrigo da dimensão excrementícia sob o signo da qual, graças ao célebre

"*Merdre*", ele colocava o seu *Ubu*. Nos autores actuais, o parentesco com este gesto originário da modernidade é flagrante: eles põem em causa uma língua construída, dominada, complexa, quando utilizam uma língua elementar que integra todos os seus resíduos e rejeita o conjunto das suas exclusões. É como se, através dessa libertação de qualquer censura, nos dessem a ouvir uma espécie de "regresso do recalçado" da língua. É o despertar dum freudiano *id* linguístico... com o assentimento dos escritores que procuram uma língua baixa que se liberta de censuras e ostenta a sua dimensão agressiva. Língua primária, não burilada, insubmissa e banida. Língua refractária a qualquer idealismo. Ela assume-se como língua inteira e unicamente materialista. Como explicar esta ascensão ao palco dum vocabulário banido? A que é que ela corresponde?

Uma tal mutação no campo linguístico não pode produzir-se isoladamente: inscreve-se num processo mais vasto que a ultrapassa e a engloba. Trata-se sem dúvida, no plano da língua, da conversão do trabalho em torno do "feito" realizado particularmente pela encenação alemã que, com o propósito de desestabilizar os valores consagrados do belo, fez entrar no palco o baixo corporal com todos os seus recursos subversivos. "A fealdade" intervinha em primeiro lugar ao nível dos corpos e das suas manifestações mais elementares, fecais, sexuais,

<
O crime do século XXI,
de Edward Bond,
enc. Luís Varela,
CENDREV, 2005
(Celino Pendélico
e Ana Meira),
fot. Paulo Nuno Silva.



>
Programa de Alfred Jarry
para *Rei Ubu*.
La Critique, 1896.

diuréticas. Por extensão, essa abordagem contaminou a língua e a actual entrada dum vocabulário anteriormente arredado dos palcos não é no fundo mais do que o equivalente das escolhas de encenação que têm como chefes de fila Zadek, Langhoff ou Castorf. Primeiro o baixo corporal, depois a língua baixa.

Mas pode-se interpretar este regresso do recalcado da língua que atravessa os textos recentes como a prova duma vontade, dum desejo explícito de produzir um "efeito de real". Não é o realismo que se procura, mas sim o "efeito de real": porque a maior parte das vezes estas peças situam-se numa posição contrária – reclamam-se da parábola ou então duma construção erudita. Este seria obtido graças à introdução duma linguagem que brota da rua, linguagem que acede assim ao palco antes proibido, mas hoje aberto a tais licenciosidades. Assim se dá a ouvir a língua daqueles que ficam fora do teatro aos espectadores que estão dentro. É como se, para lá das paredes do teatro, se ouvissem os sons da rua. Já nada é estanque e a língua baixa eclode sem a menor restrição. Cabe-lhe trazer um acréscimo de vitalidade, criar uma aproximação, produzir "real" através da sua simples presença.

Isto não deveria no entanto permitir que ficassem silenciadas certas reservas em relação a um tal tratamento da língua. A materialidade evidente do vocabulário investido não consegue escapar sempre às ameaças de estereotipia porque, se é certo que faz apelo a um vocabulário fora das normas, trata-se ao mesmo tempo dum vocabulário sem surpresas, muitas vezes rombo, desgastado. A sua energia provém do facto de ter sido proibido até agora. O que desconcerta não é o seu uso em palco, mas sim o facto de ser desprovido daquela força poética de que deram mostras os grandes defensores duma tal abordagem, de Villon a Jarry e Céline. Falta-lhe o "r" de "*Merdre*". No fundo trata-se de verdadeiros *ready-made* da língua baixa normalmente utilizada em certos meios e as palavras que acedem ao palco vêm directamente desse quotidiano, dessa margem: são recuperados tal e qual, sem obra de transformação. Como em Duchamp, é com certeza esse o projecto, mas por vezes ouvem-se "merdas", "caralhos" e "foda-se" com a mesma indiferença que se pode sentir hoje diante dos urinóis que causavam escândalo nos anos 20. Estes materiais podem interessar, mas o que se lamenta muitas vezes é a ausência de uma força poética capaz de lhes inculcar poderes novos, desconhecidos... Permanecem "materiais", mas podemos perguntar-nos se a simples transposição da rua para o palco não tem limites, e bem flagrantes.

Outra interrogação: consegue-se realmente produzir um "efeito de real"? Não fazer caso das conveniências suprime, é certo, um certo bloqueio, mas ao mesmo tempo



pode provocar a impressão de desconhecer os seres que se entregam a tais liberdades de linguagem. Da sala, adivinha-se a sua desorientação de que a língua baixa dá conta. Mas o abuso de língua baixa engendra um sentimento de irrealidade, de construção intelectual a tal ponto que, em cima dum palco, essas personagens que a manipulam de forma exultante podem parecer-nos todas tão estranhas como no passado príncipes bem falantes. Assim, valoriza-se a "língua baixa" à custa da "língua alta", mas, por excessivamente explícito, demasiado voluntarista, não acabará o programa por contrariar o "efeito de real"?

A língua baixa utilizada sem complacência traz uma energia desconhecida, mas ela é ainda mais interessante quando, da sala, seguimos o percurso dos seres revoltados a quem faltam as palavras, estão desprovidos de palavras e daí, sem que se dêem conta, provém também a sua desorientação. Privados da "língua alta" à qual não têm acesso e da qual, de resto, também desconfiam, entregam-se à "língua baixa", reduzida a um vocabulário restrito e violento. É o seu único socorro e então a energia que os habita limita-se a rudimentos de linguagem. Nesta pobreza, não se reconhece só o "real" mas também a falta de palavras, a terrível pauperização linguística de toda uma geração. Há nisso algum sofrimento, e não só liberdade, como, a maior parte das vezes, se tende a pensar. Estes praticantes da "língua baixa" fazem pensar em Calibã da *Tempestade*. Na sua frustração, nos seus interditos dos livros reservados só a Próspero. Se a personagem pode ignorá-lo, nós, da sala, sabemos. E, no fim de contas, o autêntico "efeito de real" que a "língua baixa" produz é justamente esse "efeito de sofrimento": esses jovens, muitas vezes românticos não assumidos, julgam-se livres, mas, na realidade, estão totalmente desprovidos de liberdade. Falta-lhes a língua, mas combatem, como guerreiros vingadores, trazendo na boca palavras grosseiras que atiram como armas brancas. Estes "jovens em cólera" para quem a língua nobre parece suspeita e é ininteligível, revelam através do uso da "língua baixa" uma exclusão, a sua, como os limites da luta que travam.

O ser reduzido às imprecações é um revoltado desarmado.

Tradução de Luís Varela