



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

DESIREE BUENO TIBÚRCIO

**TRAÇOS DA POÉTICA DRAMATÚRGICA DE JEAN
ANOUILH EM *VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU*, DE ALAIN
RESNAIS**

DESIREE BUENO TIBÚRCIO

**TRAÇOS DA POÉTICA DRAMATÚRGICA DE JEAN
ANOUILH EM *VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU*, DE ALAIN
RESNAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Profa. Dra. Sonia Pascolati

Londrina
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Tibúrcio, Desiree Bueno.

Traços da poética dramática de Jean Anouilh em *Vous n'avez encore rien vu*, de Alain Resnais / Desiree Bueno Tibúrcio. - Londrina, 2016.

150 f. : il.

Orientador: Sonia Aparecida Vido Pascolati.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2016.

Inclui bibliografia.

1. Dramaturgia - Tese. 2. Cinema - Tese. 3. Intermedialidade - Tese. 4. Jean Anouilh - Tese. I. Pascolati, Sonia Aparecida Vido . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

DESIREE BUENO TIBÚRCIO

**TRAÇOS DA POÉTICA DRAMATÚRGICA DE JEAN ANOUILH EM
VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU, DE ALAIN RESNAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Profa. Dra. Sonia Pascolati
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Sidney Barbosa
Universidade de Brasília - UNB

Profa. Dra. Barbara Cristina Marques
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 26 de outubro de 2016.

Dedico este trabalho a minha orientadora, família e amigos, por toda confiança, apoio, incentivo, companheirismo e amizade. Sem vocês nada disso seria possível.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora, que caminhou ao meu lado durante toda a construção desta pesquisa com sua constante orientação e que esteve presente em todos os momentos do curso, sendo além de uma orientadora, uma amiga de todas as horas, por acreditar e confiar em mim, por sua dedicação e amor ao teatro e por ser mais do que um exemplo profissional, mas também um exemplo de pessoa.

Aos professores, que aceitaram compor minha banca de qualificação e de defesa e que contribuíram com o resultado final deste trabalho.

As professoras Dra. Adenize Aparecida Franco, Dra. Luciana Brito e Ma.Vera Maria Ramos Pinto, por todo apoio e ajuda desde a graduação.

A todos os professores do mestrado, que contribuíram para minha formação.

A CAPES, pelo apoio financeiro

Agradeço principalmente aos meus pais e a minha família, por terem me ensinado o amor pela literatura desde cedo, por toda a educação, amor e confiança em mim.

Ao Newton, meu grande amor e companheiro, que sempre me incentiva e está ao meu lado em todos os momentos, juntamente com sua família. Ao Caosito, Leon e Ziggy, nossos amados gatos, que me acompanharam madrugadas adentro enquanto eu produzia este trabalho;

A todos os meus grandes amigos, mas principalmente aqueles que colaboraram para que eu chegasse até aqui: Aline Capeta, Jordana, Nícolas, Natasha, Natália, Paula, Aline Trigo e Luah.

Um agradecimento especial a todos que me ajudaram quando eu precisei de um teto, caronas, comida e a todos aqueles que sempre acreditaram em mim, desde sempre.

A todos vocês agradeço e divido a alegria desta grande experiência.

La vie est décidément irréaliste. D'abord, elle n'a pas de forme: personne n'est sûr de son texte et tout le monde rate toujours son entrée. Il ne faudrait jamais sortir des théâtres! Ce sont les seuls lieux au monde où l'aventure humaine est au point.

(Jean Anouilh, *Cher Antoine ou l'Amour raté*, 2008).

Esta noite tive um sonho dentro de um sonho. Sonhei que estava calmamente assistindo artistas trabalharem no palco. E por uma porta que não era bem fechada entraram homens com metralhadoras e mataram todos os artistas. Comecei a chorar: não queria que eles estivessem mortos. Então os artistas se levantaram do chão e me disseram: nós não estamos mortos na vida real, só como artistas, fazia parte do show esse morticínio. Então sonhei um sonho tão bom: sonhei assim: na vida nós somos artistas de uma peça de teatro absurdo escrita por um Deus absurdo. Nós somos todos os participantes desse teatro: na verdade nunca morreremos quando acontece a morte. Só morreremos como artistas. Isso seria a eternidade?

(Clarice Lispector. *Um sopro de vida*, 1978).

TIBÚRCIO, Desiree Bueno Tibúrcio. **Traços da poética dramatúrgica de Jean Anouilh em *Vous n'avez encore rien vu*, de Alain Resnais**. 2016. 150 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetos de estudo as peças *Eurydice* (1942) e *Cher Antoine ou l'Amour raté* (1969), de Jean Anouilh, que inspiraram a criação cinematográfica de Alain Resnais, *Vous n'avez encore rien vu* (2012), também analisado neste trabalho. Ao se apropriar das peças de Anouilh, Resnais recorre a elementos da poética dramatúrgica anouilhana, tais como o metateatro, a *mise en abyme*, o intertexto entre *Eurydice* e o mito grego de Orfeu, especificidades na construção das personagens anouilhanas e a temática da morte e da vida e da irrealização do amor. A dissertação investiga os pontos de intersecção entre os textos dramáticos e a obra fílmica, em particular no que diz respeito à intermedialidade, ao intertexto e à *mise en abyme*, a fim de compreender elementos do universo dramatúrgico de Anouilh em *Vous n'avez encore rien vu*.

Palavras-chave: Dramaturgia. Cinema. Intermedialidade. Jean Anouilh. Alain Resnais.

TIBÚRCIO, Desiree Bueno Tibúrcio. **Traces of Jean Anouilh's dramatic poetics in *Vous n'avez encore rien vu*, by Alain Resnais**. 2016. 150 p. Dissertation (Master's Degree in Letters) – State University of Londrina, Londrina, 2016.

ABSTRACT

This research has as objects of study the play *Eurydice* (1942) and *Cher Antoine ou l'Amour raté* (1969), by Jean Anouilh, that inspired the cinematographic creation by Alain Resnais, *Vous n'avez encore rien vu* (2012), also analyzed in this study. Resnais resorts to elements of anouilhans dramaturgic poetic, such as the metatheater, *mise en abyme*, the intertext between *Eurydice* and the Orpheus's greek myth, specificities in the construction of anouilhans characters, death and life's theme and the unreality of love. The dissertation investigates the points of intersection between the dramatic texts and the film, particularly regarding to intermediation, intertext and *mise en abyme*, in order to understand elements of Anouilh's dramatic universe in *Vous n'avez encore rien Vu*.

Keywords: Dramaturgy. Cinema. Intermediality. Jean Anouilh. Alain Resnais.

TIBÚRCIO, Desiree Bueno Tibúrcio. **Traces de la poétique dramaturgique de Jean Anouilh en *Vous n'avez encore rien vu*, d'Alain Resnais**. 2016. 150 p. Dissertation (Master en lettres) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RÉSUMÉ

Cette recherche propose l'étude des pièces *Eurydice* (1942) et *Cher Antoine ou l'Amour raté* (1969), de Jean Anouilh, point de départ de la création du film d'Alain Resnais, *Vous n'avez encore rien vu* (2012), celui-ci aussi analysé dans ce travail. Resnais reprend les pièces d'Anouilh et utilise des éléments de sa poétique, tels que le métathéâtre, la mise en abyme, l'intertexte entre *Eurydice* et le mythe grec d'Orphée, les particularités de la construction des personnages d'Anouilh et le thème de la mort et de la vie et de l'irréalisation de l'amour. La dissertation analyse les points d'intersection entre le texte dramatique et l'oeuvre filmique, en particulier en ce qui concerne l'intermédialité, l'intertexte et la mise en abyme, afin de comprendre les éléments de l'univers dramaturgique d'Anouilh dans *Vous n'avez encore rien vu*.

Mots-clés: Dramaturgie. Cinéma. Intermédialité. Jean Anouilh. Alain Resnais.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Genérico I.....	67
Figura 2 – Genérico II.....	67
Figura 3 – Psiquê revivida pelo beijo de Eros, Canova (1793).....	68
Figura 4 – Reflexo desfocado.....	69
Figura 5 – Substituição gradual.....	69
Figura 6 – Substituição completa	70
Figura 7 – Arditi e seu reflexo desfocado	70
Figura 8 – Espaço neutro	71
Figura 9 – Sorriso irônico I	72
Figura 10 – Sorriso irônico II	73
Figura 11 – Mordomo observando I	74
Figura 12 – Controle remoto em evidência	75
Figura 13 – Câmera acompanhando Antoine I.....	75
Figura 14 – Câmera acompanhando Antoine II.....	76
Figura 15 – Câmera acompanhando Antoine III.....	76
Figura 16 – Câmera acompanhando Antoine IV	77
Figura 17 – Câmera acompanhando Antoine V	77
Figura 18 – Mordomo observando II	78
Figura 19 – Letreiro	78
Figura 20 – Luzes teatrais	79
Figura 21 – Antoine entrando em cena	79
Figura 22 – Mathieu Amalric se surpreende.....	80
Figura 23 – Todos aplaudem.....	80
Figura 24 – Mordomo rindo	80
Figura 25 – Atriz de Eurydice pela Compagnie de la Colombe I	81
Figura 26 – Atriz de Eurydice pela Compagnie de la Colombe II	82
Figura 27 – Atriz de Eurydice pela Compagnie de la Colombe III	82
Figura 28 – Vídeo de Antoine d’Anthac.....	85
Figura 29 – Primeira interação	88
Figura 30 – Lambert Wilson	88
Figura 31 – Eurydices na plateia	89
Figura 32 – Anny Duperey assistindo.....	90

Figura 33 – Eurydice olha para trás	91
Figura 34 – Mathias interpretado pela Compagnie de la Colombe.....	92
Figura 35 – Jean-Noël Brouté, incorporando Mathias na plateia de Antoine	92
Figura 36 – Jean-Noël Brouté, constrangido	92
Figura 37 – Casal na tela e Orphées na plateia	94
Figura 38 – Casal mais velho observa casal mais jovem.....	94
Figura 39 – Casal mais jovem encenando	95
Figura 40 – Plano da encenação.....	96
Figura 41 – Fusão de espaços	96
Figura 42 – Cenário realista	97
Figura 43 – Orphée despede-se de seu pai	98
Figura 44 – Casal mais jovem observa casal mais velho.....	98
Figura 45 – Casal mais jovem encenando	99
Figura 46 – Eurydice na tela e Eurydice na plateia I	100
Figura 47 – Eurydice na tela e Eurydice na plateia II	100
Figura 48 – Eurydice na tela e Eurydice na plateia III	100
Figura 49 – Eurydice na tela e Eurydice na plateia IV.....	101
Figura 50 – Eurydice na tela e Eurydice na plateia V.....	101
Figura 51 – Mathias na tela saindo de cena.....	102
Figura 52 – Mathias na plateia também saindo de cena	102
Figura 53 – M. Henri atravessando a cena ao fundo I.....	103
Figura 54 – M. Henri atravessando a cena ao fundo II.....	103
Figura 55 – Pintura na parede.....	104
Figura 56 – Olhar de Eurydice.....	105
Figura 57 – Eurydice fugindo.....	105
Figura 58 – Ambiente com tonalidade azulada	106
Figura 59 – O sobrenatural.....	106
Figura 60 – Foco em Orphée	107
Figura 61 – Eurydice com pintura ao fundo.....	108
Figura 62 – M. Henri, ambiente dos mortos ao fundo	108
Figura 63 – Ambiente externo	109
Figura 64 – Tela quadripartida	109
Figura 65 – Compagnie de la Colombe aplaudindo	111
Figura 66 – Agradecimento	111

Figura 67 – Cartaz de divulgação do filme	113
Figura 68 – Pintura da mansão de Antoine I	115
Figura 69 – Pintura da mansão de Antoine II	116
Figura 70 – Disposição das cadeiras	116
Figura 71 – Abertura de <i>Eurydice</i> e divisão dos atos	117
Figura 72 – Intertítulo	118
Figura 73 – Anny Duperey dizendo a fala de sua personagem.....	119
Figura 74 – Anny Duperey se esquece de sua fala.....	119
Figura 75 – Anny Duperey ouve a atriz da Compagnie de la Colombe.....	119
Figura 76 – Anny Duperey se lembra de sua fala	120
Figura 77 – Orphée e Eurydice, iluminação cênica	121
Figura 78 – Teatralização de Orphée I.....	122
Figura 79 – Teatralização de Orphée II.....	122
Figura 80 – Teatralização de M. Henri I	123
Figura 81 – Teatralização de M. Henri II	124
Figura 82 – Atores no papel de espectadores do vídeo	126
Figura 83 – Exemplo de perspectiva no vídeo.	126
Figura 84 – Exemplo de quadro aberto e várias personagens.....	127
Figura 85 – Ambiente externo, Compagnie de la Colombe.....	128
Figura 86 – <i>Matryoshkas</i> , bonecas russas	130
Figura 87 – Desdobramento de personagens	133
Figura 88 – Pêndulo de Foucault I	135
Figura 89 – Pêndulo de Foucault II	135
Figura 90 – Pêndulo de Foucault III	136
Figura 91 – Mundo dos mortos I.....	137
Figura 92 – Mundo dos mortos II.....	137
Figura 93 – Antoine correndo	138
Figura 94 – Antoine se suicida	138
Figura 95 – Cena final	139

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 DOS PALCOS DE TEATRO: A POÉTICA ANOUILHANA EM FOCO	21
1.1 PREMIER ACTE: DISCUSSÕES SOBRE A FORMA EM ANOUILH	24
1.2 <i>DEUXIÈME ACTE</i> : UMA ANÁLISE SOBRE TEMAS ANOUILHANOS	44
2 DAS TELAS DE CINEMA: O QUE SE VÊ DE ANOUILH EM RESNAIS	65
2.1 INTERTEXTUALIDADE E INTERMEDIALIDADE EM <i>VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU</i>	66
2.2 A TEATRALIDADE EM <i>VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU</i>	112
2.3 O PROCEDIMENTO DA <i>MISE EN ABYME</i>	124
2.4 O DUPLO: MORTE E VIDA EM RESNAIS	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS	146

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetos de estudo as peças *Eurydice* (1942) e *Cher Antoine ou l'Amour raté* (1969) de Jean Anouilh, bem como o filme *Vous n'avez encore rien vu* (2012), de Alain Resnais. As peças de Anouilh serviram de alicerce para a concepção da narrativa fílmica de Resnais: o cineasta apropria-se não somente do enredo das peças, mas baseia-se ainda na poética dramatúrgica de Anouilh.

O interesse pela presente pesquisa despontou após assistir à *Vous n'avez encore rien vu*, em que é evidente para o espectador as relações entre o cinema e o teatro. Nesse sentido, a gênese da pesquisa surgiu em decorrência de questões concernentes a essa proximidade de *Vous n'avez encore rien vu* com a linguagem cênica e a apropriação das peças de Anouilh para a construção fílmica.

A escolha deste tema é fruto do anseio em compreender o universo teatral anouilhano, bem como do interesse em analisar as possíveis intersecções entre o teatro de Anouilh e o cinema de Resnais. Portanto, o objetivo de nossa pesquisa é analisar a poética dramatúrgica de Anouilh em *Eurydice* e *Cher Antoine e l'Amour raté* e compreender como ocorre sua apropriação em *Vous n'avez encore rien vu*.

Nascido em 1910, Jean Anouilh estreia no teatro com apenas dezenove anos e ganha notoriedade logo no ano seguinte. Seu talento, no entanto, é ainda mais precoce: é com cerca de dez anos que Anouilh começa a escrever (VISDEI, 2002, p.12). Para Visdei, mais do que precoce, Anouilh é excepcional, pois com apenas dez anos o dramaturgo já escrevia peças. Além disso, ainda enquanto criança Anouilh era “quem obedecia a regras dramáticas e cênicas precisas que ninguém conhece. Quem exigia também uma estrutura, uma escritura e uma apresentação diferente de outros gêneros literários”¹ (VISDEI, 2002, p. 12, tradução nossa).

Durante a Segunda Guerra, Anouilh volta-se para os mitos gregos. Em 1941 o dramaturgo escreve *Eurydice* e no ano seguinte a peça estreia e é publicada. *Eurydice* integra as *pièces noires*, conforme classificação feita pelo

¹ “qui obéit à des règles dramatiques et scéniques précises que personne ne connaît. Qui exige aussi une structure, une écriture et une présentation différentes de celles autres genres littéraires.” (VISDEI, 2002, p. 12)

próprio autor, e é um grupo constituído por peças que se aproximam da tragédia, revisitam personagens trágicas, têm a morte como tema comum. Vale ressaltar que existem exceções dentre as *pièces noires*, como *Le voyageur sans bagage* (1937), que se diferencia das demais peças do grupo por trazer uma personagem que difere do heroísmo típico dos grandes heróis trágicos e também por trazer um final feliz (PASCOLATI, 2005, p. 99).

Cher Antoine ou l'Amour raté faz parte das *pièces baroques*, que conforme o nome sugere, apresenta traços do teatro barroco, como as falsas aparências e a ilusão, “um mundo que é só espetáculo”² (BLANCART-CASSOU, 2007, p. 181, tradução nossa). São peças metateatrais, que têm o próprio teatro como temática ou trazem outra peça no seu interior (BLANCART-CASSOU, 2007, p. 181-182).

O teatro anouilhano é único, pois “em meio ao rico cenário teatral da época e a despeito de quaisquer influências, reconhecidas ou não, Anouilh cria um estilo próprio e produz uma dramaturgia singular” (PASCOLATI, 2009, p. 11). É na singularidade da poética dramaturgica anouilhana que Resnais baseia-se para conceber *Vous n'avez encore rien vu*. O filme volta-se para *Cher Antoine ou l'Amour raté* para a construção da trama. Partimos, então, da análise das obras de Anouilh, para posteriormente analisarmos a poética anouilhana inserida em *Vous n'avez encore rien vu*.

Cher Antoine ou l'Amour raté traz a leitura do testamento de Antoine d'Anthac, fictício dramaturgo francês. As personagens convocadas para a leitura rememoram episódios da vida do protagonista, trazendo Antoine em cena por meio de um *flashback*. O episódio rememorado é sobre a encenação de uma peça do protagonista póstumo: *Cher Antoine ou l'Amour raté*, que espelha a peça de Anouilh e em muito se assemelha com a própria vida da personagem.

No *flashback*, o dramaturgo fictício discute sobre sua nova criação e propõe o ensaio da peça propiciando discussões sobre o teatro. *Cher Antoine ou l'Amour raté* é uma peça sobre o universo teatral e Resnais recupera esse aspecto em *Vous n'avez encore rien vu*.

No filme, a leitura do testamento de Antoine repete-se, mas com o diferencial de ser na forma de um vídeo e de se tratar de uma farsa. No vídeo o

² “un monde qui n'est que spectacle.” (BLANCART-CASSOU, 2007, p. 181)

próprio dramaturgo pede que seus antigos companheiros de trabalho assistam a uma nova encenação de uma peça já levada à cena por eles, desta vez realizada pela jovem *Compagnie de la Colombe*. A peça escolhida é *Eurydice*, de Anouilh, mas em *Vous n'avez encore rien vu* torna-se obra de autoria de Antoine.

Eurydice, por sua vez, é uma releitura do mito grego de Orfeu, trazido para um contexto moderno: a heroína agora é atriz e conhece Orphée em uma estação de trem; eles se apaixonam e decidem largar tudo para ficarem juntos. Eurydice morre em um acidente de ônibus enquanto fugia de Orphée. M. Henri, personagem que representa os Deuses do inferno grego, permite que ela volte à vida, mas o músico não pode olhar para ela até o dia seguinte, porém, Orphée olha e ela deve voltar para o mundo dos mortos. Para ficarem juntos, o músico renuncia a sua vida e decide acompanhar Eurydice na morte.

Em *Vous n'avez encore rien vu*, a encenação da peça pela *Compagnie de la Colombe* é exibida também em vídeo na sala do falecido dramaturgo. A plateia, composta por duas gerações de atores que já encenaram *Eurydice*, também encena a peça, com isso temos três encenações simultâneas da peça de Anouilh.

Lembramos que a filmografia de Resnais traz a teatralidade como marca da poética do autor em alguns de seus filmes, visto que o cineasta “[...] ousa violar a especificidade cinematográfica, reorganizar a progressão dramática, acentuar a teatralidade do espetáculo filmado, integrar elementos insólitos, fazer o novo a partir do já existente”³ (ZHU, 2007, p. 293, tradução nossa). *Stavisky* (1974), *Mélo* (1986), *Smoking no Smoking* (1993) e *Coeur* (2006), dentre outros, são alguns dos filmes de Resnais que podem ser citados por explorar o universo teatral em sua composição:

Mélo inicia-se com imagens de uma mão finamente bem cuidada virando as páginas de um programa de teatro. Recordando Resnais quando criança, isto enfatiza imediatamente a teatralidade da produção; funciona também para se focar no tátil e no privilégio do

³ “[...] ose violer la spécificité cinématographique, bousculer la progression dramatique, accentuer la théâtralité du spectacle filmé, intégrer des éléments insolites, bref faire du neuf dans du vieux” (ZHU, 2007, p. 293)

cinema em trazer-nos mais perto do drama da peça.⁴ (WILSON, 2006, p. 164, tradução nossa).

Seguindo a mesma linha dos filmes teatralizados de Resnais, *Vous n'avez encore rien vu* destaca-se principalmente por recorrer ao fenômeno cênico, conforme afirma o próprio cineasta: “O que eu procuro sempre em meus filmes, é uma dicção teatral, um diálogo musical que convida os atores à recuarem de um realismo cotidiano para se aproximar de um jogo inusitado.”⁵ (THOMAS, 2012, p. 5, tradução nossa).

O cineasta procurou trazer o teatro para o cinema, tendo como base a poética dramaturgical anouilhana, o que nos leva a uma inquietação sobre a dramaturgia de Anouilh e sua poética. Buscou-se, então, responder a indagações pertinentes sobre a apropriação da dramaturgia anouilhana por Resnais na construção de *Vous n'avez encore rien vu*, tendo em vista que

[...] a repetição (de um texto por outro, de um fragmento em um texto, etc.) nunca é inocente. Nem a colagem nem a alusão e, muitos menos, a paródia. Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa. (CARVALHAL, 2006, p. 54-55)

Considerando o que afirma Carvalhal, a repetição da dramaturgia de Anouilh por Resnais não é inocente. Isso leva-nos a indagar sobre o que levou o cineasta a se interessar pelas peças do dramaturgo. Nesse sentido, procuramos responder às seguintes questões de pesquisa:

- a) como Resnais apropria-se das peças de Anouilh para concretizar sua obra cinematográfica?

⁴ “Mélo opens with images of a finely manicured hand turning the pages of a theatre programme. Recalling Resnais as a child, this immediately emphasises the theatricality of the production; yet it works also to focus on the tactile and on the privilege of cinema in bringing us up close to the drama of the play.” (WILSON, 2006, p. 164)

⁵ “Ce que je cherche toujours dans mes films, c’est une langue de théâtre, un dialogue musical qui invite les acteurs à s’éloigner d’un réalisme du quotidien pour se rapprocher d’un jeu décalé” (THOMAS, 2012, p. 5)

- b) de qual maneira são utilizados elementos formais e temáticos em ambos os autores?
- c) que efeitos provocam a presença de traços de uma poética anouilhana no filme de Resnais?

Com o intuito de saciar os anseios que impulsionaram o presente estudo, para assim responder às questões de pesquisa e atingir nosso objetivo, tivemos como estratégia de estudo a investigação dos aspectos que mais se destacam na poética dramaturgica anouilhana em *Eurydice* e em *Cher Antoine ou l'Amour raté*. Posteriormente estudamos a presença dos aspectos preponderantes da dramaturgia de Anouilh em *Vous n'avez encore rien vu* e buscamos compreender como essa poética dramaturgica se projeta no filme, conferindo-lhe teatralidade. No que concerne ao estudo da poética anouilhana, ressaltamos que

Quando falamos da poética de um autor, designamos o que ocorre para a coerência e para o simbolismo de sua visão, suas imagens repetidas ou abundantes, suas obsessões elementais ou pulsionais, seu vigor sensorial, mais do que a sua métrica, suas escolhas formais ou sua temática aparente. (SUHAMY, 1988, p. 96).

É com base no que afirma Suhamy sobre a poética de um autor que nos propusemos a analisar os elementos que compõem a poética de Anouilh. Sendo assim, a metodologia utilizada para o estudo das peças foi a análise textual, recorrendo a críticos do trabalho de Anouilh, do campo da dramaturgia e literatura. A abordagem de *Vous n'avez encore rien vu* foi sobretudo o recorte de imagens, havendo em determinados momentos a transcrição de diálogos.

Dentre os autores abordados, podemos destacar a obra de Gyorgy (1956), em *Les heroines d'Anouilh ou Les empêcheuses de danser en rond*, em que com o intuito de traçar um perfil sobre as personagens femininas mais marcantes em Anouilh, Gyorgy perpassa várias peças do dramaturgo e com isso apresenta-nos um perfil de suas heroínas. Eurydice e sua mãe, juntamente com outras personagens de Anouilh, são contempladas nos estudos da autora. O estudo das personagens anouilhanas nas peças *Eurydice* e *Cher Antoine ou l'Amour raté* compõem a pesquisa. Apesar de o trabalho de Gyorgy não abordar *Cher Antoine ou l'Amour raté*, pois seu estudo precede a escrita da peça, o trabalho da autora dá respaldo teórico sobre as personagens anouilhanas.

Em sua tese de doutorado, Pascolati (2005) traz estudo sobre as reescrituras da *Antígona* (441/442 a.C.) de Sófocles realizadas por Brecht e por Anouilh. Ao abordar o trabalho do dramaturgo francês, Pascolati realiza um aprofundado estudo sobre a obra de Anouilh, incluindo *Eurydice*. *Faces de Antígona*: leitura e (re)escrituras do mito colaborou para o estudo do modo de escrita de Anouilh, de sua poética, bem como os aspectos formais recorrentes e temas prediletos do autor de *Eurydice* e *Cher Antoine ou l'Amour raté*.

Jean Anouilh: les jeux d'un pessimiste (2007) de Blancart-Cassou estuda as peças de Jean Anouilh, abordando a temática do amor impossível, da morte, peças metateatrais, dentre outras. O estudo de Blancart-Cassou colaborou para a análise dos principais aspectos de *Eurydice* e *Cher Antoine ou l'Amour raté*, assim como auxiliou na compreensão do trabalho de Anouilh como um todo.

Para abordar o metateatro, procedimento recorrente em Anouilh, utilizamos o trabalho da obra de Abel (1968), *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. O autor teoriza o metateatro. A obra veio a somar na análise do procedimento, tendo em vista que este é um elemento importante na poética anouilhana. Em *Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre*, de Manfred Schmeling (1982) encontramos igualmente uma abordagem teórica sobre metateatro e intertexto. Esse estudo colaborou não somente para a análise dos elementos metateatrais nos objetos analisados nesta pesquisa, como também nos deu aporte teórico para a escrita da dissertação.

No que tange ao estudo do metateatro, o diferencial de Georges Forestier (1996) em *Le théâtre dans le théâtre* está no aprofundamento histórico do procedimento. Georges Forestier aborda o metateatro desde suas origens no teatro medieval até o uso no teatro moderno. Suas teorias colaboraram para a análise metateatral em Anouilh. Em *Théâtre miroir, métathéâtre de l'antiquité au XXIe siècle*, Kowzan (2006) também traz um estudo sobre o metateatro, desde a antiguidade até o século XXI. Além disso, o autor aborda especificamente o trabalho de Anouilh. A obra ainda traz os diferentes modos de realização do metateatro como o *jeu dans le jeu* e o *jeu du jeu*.

No que concerne à mitologia grega, Brandão (1987) traz em *Mitologia grega* um compêndio sobre o tema, obra que colaborou para uma melhor compreensão e análise de *Eurydice*. Há de se considerar que a peça é uma releitura

do mito grego de Orfeu, sendo assim, faz-se necessária o estudo do mito propriamente dito. Da mesma maneira que Brandão, Hacquard (1987) aborda a mitologia clássica em seu *Dicionário da mitologia grega e romana*. A obra trouxe para a pesquisa uma segunda visão sobre o mito de Orfeu e consequentemente colaborou também para o estudo da intertextualidade entre a peça *Eurydice* e o mito de Orfeu.

Em *Pré-cinemas e pós cinemas*, Machado (1997) debruça-se sobre o fenômeno cinematográfico e traça um histórico do cinema, remontando desde as primeiras imagens rupestres até o cinema atual. *Pré-cinemas e pós cinemas* deu-nos aporte teórico para o estudo técnico de *Vous n'avez encore rien vu* e auxiliou na distinção entre vídeo e cinema.

Em *Le vocabulaire du cinema*, Journot (2006) trabalha com a conceituação de uma terminologia técnica no âmbito cinematográfico, contribuindo para o estudo do cinema ao analisar *Vous n'avez encore rien vu*.

A temática do duplo é abordada tanto em Anouilh, quanto em Resnais. Por isso, recorreremos ao *Dicionário de mitos literários*, de Bravo (2000), que aborda a questão do duplo na literatura. A obra reúne mitos presentes na literatura e a autora traz uma análise do duplo no âmbito mítico e as mais diversificadas formas de como a literatura se apropria do tema. Para tanto, Bravo se utiliza de obras ocidentais que compreendem a temática do duplo, além de considerar suas origens na tradição mítica cultural.

Rank (2013) igualmente aborda o duplo em *Um estudo psicanalítico*, por meio de uma pesquisa rica em detalhes sobre a temática. O autor percorre diferentes obras literárias além de considerar mitos e folclores que dialogam com a temática nas obras. Além de Rank abordar o contexto da vida de alguns autores, ainda trata sobre o duplo pela perspectiva da sombra, do espelho, da pintura, dos gêmeos, do reflexo, dentre outros. A leitura desta obra colaborou para o estudo da presença do duplo nas personagens Orphée e Eurydice, que integram tanto a peça *Eurydice*, quanto o filme *Vous n'avez encore rien vu*.

Tendo em vista que o objetivo da pesquisa centrou-se no estudo dos aspectos em comum que unem as peças e o filme, optamos por não dividir a análise por objetos para evitar que a construção textual incorresse na repetitividade. Nesse sentido, a dissertação está organizada em dois capítulos: o primeiro intitulado *Dos*

palcos de teatro: a poética anouilhiana em análise, corresponde à análise de *Eurydice* e *Cher Antoine ou l'Amour raté* e divide-se em duas partes: na primeira parte analisamos o metateatro tanto em *Eurydice* quanto em *Cher Antoine ou l'Amour raté*; a *mise en abyme* em *Cher Antoine ou l'Amour raté*; o intertexto entre *Eurydice* e o mito grego de Orfeu; e a personagem Antoine como projeção de Anouilh. Na segunda, analisamos aspectos temáticos, dentre eles, as personagens em Anouilh; a temática da morte/vida em *Eurydice* e a irrealização do amor.

O segundo capítulo, intitulado *Das telas de cinema: O que se viu de Anouilh no filme de Resnais*, é voltado para o estudo de *Vous n'avez encore rien vu*, apresentando uma sinopse do filme e discutindo o intertexto e a intermedialidade entre *Vous n'avez encore rien vu* e as peças de Anouilh, com ênfase na teatralidade; *mise en abyme* e na temática do duplo, abordando a morte e a vida.

1 DOS PALCOS DE TEATRO: A POÉTICA ANOUILHANA EM FOCO

Para conceber a peça *Eurydice* (1942), Jean Anouilh volta-se para o mito grego de Orfeu e confere roupagem moderna ao clássico. No mito, o músico e poeta Orfeu desposa a ninfa Eurídice, que por sua vez encanta Aristeu, o qual “apaixonou-se por Eurídice, esposa do poeta Orfeu. Mas esta, ao tentar escapar-lhe, pisou uma serpente, morrendo em consequência da mordedura.” (HACQUARD, 1996, p. 44). Desolado, Orfeu adentra no submundo e encanta Hades e Perséfone – deuses responsáveis pelo mundo dos mortos – com sua música, conseguindo permissão para levar Eurídice com a condição de não olhar para ela enquanto estiverem no domínio dos mortos:

Acontece que o poeta, ou porque quisesse verificar se os deuses tinham cumprido a sua palavra e Eurídice o seguia ou porque não resistisse ao desejo de olhar a sua mulher tão amada, se voltou antes de ter saído dos Infernos: Eurídice desapareceu então, imediatamente, e desta vez para sempre. (HACQUARD, 1996, p. 225).

A morte de Orfeu é narrada por meio de variantes do mito, dentre as quais Brandão (1987, p. 142–143) destaca duas diferentes versões em que na primeira, o músico é morto pelas Mênades, seguidoras do culto a Dioniso, e na segunda, pelas mulheres da Trácia, região histórica da Europa na qual se passa o mito de Orfeu. De qualquer forma, Orfeu e Eurídice só podem concretizar seu amor estando ambos mortos, no reino de Hades.

Na dramaturgia anouilhana, *Eurydice* e *Orphée* são artistas ambulantes, se conhecem e se apaixonam logo no primeiro ato, em uma estação de trem. O segundo ato se passa em um quarto de hotel no qual *Orphée* e *Eurydice* estão instalados. É neste ato que a personagem se dá conta de que não conseguirá fugir de seu passado e decide deixar *Orphée*.

Durante sua fuga, a heroína sofre um acidente de ônibus e morre. No entanto, ela tem a chance de voltar à vida, permissão concedida por M. Henri, personagem que aqui corresponde aos deuses gregos do mito. Em Anouilh, M. Henri vai até *Orphée* e intercede pela volta de *Eurydice*. No mito, é Orfeu quem vai até o mundo dos mortos pedir que os deuses lhe devolvam sua esposa; assim como os

deuses, M. Henri tem o poder de devolver a vida de Eurydice. É ele quem permite que Orphée vá até ela no mundo dos mortos, ao final da peça, quando ela não mais pode voltar a viver.

A personagem representa um papel semelhante ao de uma encarnação da morte, tendo em vista que é ela quem leva as pessoas do mundo dos vivos para o mundo dos mortos. M. Henri também demonstra profundo conhecimento sobre os mistérios que circundam vida e morte. A personagem ainda se aproxima do *raisonneur*⁶ “já que ele é uma espécie de conselheiro de Orphée, interferindo no papel a ser desempenhado pela personagem” (PASCOLATI, 2005, p. 109).

M. Henri permite que Eurydice volte à vida, mas com a condição de que Orphée não olhe para ela até o amanhecer. A única maneira de o músico saber a verdade sobre o passado de Eurydice é olhando em seus olhos. E ele o faz. Com isso, a heroína deve retornar ao mundo dos mortos, mas antes Orphée lhe indaga sobre seus amores passados e ela, enfim, confirma o que Dulac havia dito. Desolado, o músico se arrepende de ter olhado para Eurydice e tê-la perdido para sempre. Agora a única maneira é ir atrás dela. No quarto ato, com a permissão de M. Henri, Orphée desiste de sua vida para poder ficar com Eurydice no mundo dos mortos.

Publicada em 1969, *Cher Antoine ou l'Amour raté*, de Jean Anouilh traz em seu enredo a leitura do testamento de Antoine d'Anthac, célebre dramaturgo que morre em seu castelo na Bavière, no qual vivia recluso há alguns anos. A personagem apaixonara-se por uma jovem que o deixa; Antoine, não consegue superar a perda e se suicida: “A peça é também um testamento (provisório sempre!) artístico de qualidade”⁷ (VISDEI, 2002, p. 167, tradução nossa).

Nesse sentido, para a realização da leitura do testamento, são convocadas personagens que compartilhavam a intimidade e o meio profissional de Antoine. É inverno e uma avalanche os impede de sair, razão pela qual as personagens aguardam durante 48 horas na mansão do dramaturgo. Estando ali reunidas por um motivo em comum, acabam por lembrar episódios da vida de Antoine, dentre os quais algo ocorrido três anos antes, rememorado por Marcellin:

⁶ “Personagem que representa a moral ou o raciocínio adequado, encarregada de fazer com que se conheça uma visão ‘objetiva’ ou ‘autoral’ da situação.” (PAVIS, 2011, 323)

⁷ “La pièce est aussi un testament (provisoire toujours!) artistique de qualité” (VISDEI, 2002, p. 167)

Há um silêncio, todas as personagens estão pensativas, em silêncio, somente Cravatar anda lentamente de um lado para outro ao fundo do cenário. O ritmo da cena muda, a iluminação se modifica pouco a pouco enquanto Marcellin começa a evocar essa noite decorrida há três anos em Paris.⁸ (ANOUILH, 2008a, p. 70, tradução nossa).

Por meio da descrição de um acontecimento por Marcellin, a didascália seguinte indica a entrada de Antoine: “Antoine surge misteriosamente por entre as pesadas cortinas de uma janela, em pé, meio apoiado no alto encosto de uma poltrona, como Marcellin o descreveu.”⁹ (ANOUILH, 2008a, p. 71, tradução nossa). Conforme está indicado, é por meio de um *flashback* que é possível que o falecido dramaturgo entre em cena e reviva uma de suas peças. O ensaio da peça de Antoine ocorre no terceiro ato e para tanto temos mais uma quebra temporal:

O terceiro ato se situa, do ponto de vista temporal, antes da primeira parte da peça, mas depois do *flashback* parisiense do fim do segundo ato. É o verão que precede o inverno do primeiro ato. Antoine, instalado num castelo recém-adquirido na Bavária, chama seus atores profissionais, entre eles o decano da Comédie Française, para ensaiar essa peça imaginária que prepararia para após sua morte.¹⁰ (KOWZAN, 2006, p. 81, tradução nossa).

Nesse sentido, a descontinuidade temporal colabora para que o autor trabalhe com a inserção da peça de Antoine dentro de sua peça, pois a ação de *Cher Antoine ou l'Amour raté* (de Anouilh) dá-se durante a leitura do testamento, ou seja, após a morte do fictício dramaturgo. O ensaio da peça de Antoine ocorre com ele ainda em vida. Por isso faz-se necessário o uso do *flashback* e da quebra temporal. Por conseguinte, temos ainda ao final deste ato uma última ruptura temporal, que traz a ação de volta ao presente, com as personagens reunidas para a

⁸ “Il y a un silence, tous les personnages rêvent en silence, seul Cravatar fait lentement les cent pas dans le fond du décor. Le rythme de la scène change, l'éclairage se modifie peu à peu pendant que Marcellin commence à évoquer cette soirée d'il y a trois ans à Paris.” (ANOUILH, 2008a, p. 70)

⁹ “Antoine surgit mystérieusement des lourds rideaux d'une fenêtre, est debout, à demi appuyé au haut dossier d'un fauteuil, comme Marcellin l'a décrit.” (ANOUILH, 2008a, p. 71)

¹⁰ “L'acte III se situe, au point de vue temporel, avant la première partie de la pièce, mais après le retour en arrière parisien de la fin de l'acte II. C'est l'été qui précède l'hiver du premier acte. Antoine, installé au château qu'il venait d'acheter dans ce bourg bavarois, a fait venir des acteurs professionnels, parmi eux le doyen de la Comédie Française, pour répéter cette pièce imaginaire qu'il préparait pour son après-mort.” (KOWZAN, 2006, p. 81).

leitura do testamento, conversando sobre Antoine e sua peça *Cher Antoine ou l'Amour raté*.

1.1 PREMIER ACTE: DISCUSSÕES SOBRE A FORMA EM ANOUILH

A busca pela reflexão sobre si mesma é recorrente na dramaturgia moderna. Nesse sentido, considerando que o metateatro consiste naquele “teatro cuja problemática é centrada no teatro que ‘fala’, portanto de si mesmo, se ‘auto-representa’.” (PAVIS, 2011, p. 240), uma dramaturgia metateatral provoca questões pertinentes a respeito do universo cênico e reflete sobre o próprio teatro. O termo *metateatro* foi teorizado por Abel, segundo Kowzan (2006, p. 12, tradução nossa):

Em 1963, Lionel Abel lançou o termo “metateatro” fundamentado em “metalinguagem” (= linguagem que fala de si mesma, Louis Hjelmslev, 1957). O termo se aplica a obras dramáticas e/ou espetáculos que contêm uma referência a outros fatos teatrais: citações dramáticas, reflexões sobre a arte do teatro, peça(s) dentro da peça. É o que se poderia chamar de “teatro sobre o teatro”, enquanto o “teatro dentro do teatro” se refere a obras dramáticas e/ou espetáculos que contêm uma peça ou fragmento(s) de peça(s) no interior da peça principal, em outras palavras, diz - se de uma (ou mais) intra - peça(s) na peça moldura. Qualquer trabalho dramático ou espetáculo que contém uma intra - peça é metateatral, ao passo que a obra de caráter metateatral não contém necessariamente uma peça encaixada¹¹

O procedimento do “teatro dentro do teatro” ocorre em *Cher Antoine ou l'Amour raté* e é conceituado como *mise en abyme*, ou estrutura em cascata, “[...] procedimento que consiste em incluir na obra (pictórica, literária ou teatral) um enclave que reproduz certas propriedades ou similitudes estruturais dela” (PAVIS, 2011, p. 245). Cabe ressaltar que *enclave* vem do latim vulgar, *inclavare*, significa “fechar” e do francês medieval *enclaver*, ou “cercar”. Em português enclave é utilizado para casos em que há um território político dentro de outro, como ocorre

¹¹ "En 1963, Lionel Abel a lancé le terme “métathéâtre” calqué sur “métalangage” (= langage parlant du langage lui-même, Louis Hjelmslev, 1957). Il s’applique aux ouvrages dramatiques et/ou aux spectacles qui contiennent une référence à d’autres faits théâtraux: citations dramatiques, réflexions sur l’art de théâtre, pièce(s) dans la pièce. C’est ce qu’on peut appeler “théâtre sur le théâtre”, tandis que le terme “théâtre dans le théâtre” s’applique aux ouvrages dramatiques et/ou aux spectacles qui contiennent une pièce ou le(s) fragment(s) de pièce(s) à l’intérieur de la pièce principale, autrement dit une (ou des) intra-pièce(s) dans la pièce cadre. Tout ouvrage dramatique ou spectacle qui contient une intra-pièce est métathéâtral, tandis que l’ouvrage de caractère métathéâtral ne contient pas systématiquement de pièce intérieure." (KOWZAN, 2006, p. 12)

com Índia e Bangladesh, em que há um centro e enclaves indianos em território Bengali. O termo *enclave* foi utilizado por Dällenbach para conceituar a *mise en abyme*.

No entanto, o metateatro não ocorre exclusivamente por meio da *mise en abyme*. Segundo Forestier (1996, p. 13), a incidência do metateatro pode se dar por meio da simples apresentação do público ao mundo cênico, sem que necessariamente se tenha uma segunda ação dramática.

Para Schmeling o metateatro manifesta-se de duas maneiras: por meio do *jeu dans le jeu* ou “encenação dentro da encenação”, que concerne ao âmbito da *mise en abyme* e com o *jeu du jeu*, que significa “encenação da encenação”.

O *jeu du jeu*, ou as “formas periféricas”¹² (Schmeling, 1982, p. 10, tradução nossa), aparece de maneira mais discreta, pois conforme afirma Pavis, “não é necessário [...] que esses elementos teatrais formem uma peça interna contida na primeira. Basta que a realidade pintada apareça como já teatralizada: será o caso de peças onde a metáfora da vida como teatro constitui o tema principal.” (PAVIS, 2011, p. 240). Ou seja, para que haja o *jeu du jeu* é necessário apenas que se faça alusão ao universo cênico na peça. Este modo de metateatro transcende a ficcionalidade e provoca a reflexão:

Por meio do segundo [*jeu du jeu*] a vontade crítica e artística do autor está sensivelmente presente. Dito de outra forma: a reflexão ultrapassa o círculo fechado de uma comunicação entre as diferentes camadas da encenação no interior da peça (por exemplo, entre um espectador fictício e a encenação no segundo, terceiro etc. graus), para tematizar a ideia da peça e do papel em geral¹³ (SCHMELING, 1982, p. 38-39, tradução nossa).

O *jeu du jeu* é o caso de *Eurydice*, que explora o metateatro, mas sem comportar uma peça interna, caso de *Cher Antoine ou l'Amour raté*. Para Abel (1968, p. 141), o metateatro repousa “[...] sobre dois postulados básicos: 1) o mundo

¹² “formes périphériques” (Schmeling, 1982, p. 10)

¹³ “À travers le second [*jeu du jeu*] la volonté critique et artistique de l’auteur est sensiblement présente. Autrement dit: la réflexion dépasse le cercle fermé d’une communication entre les différentes couches du jeu à l’intérieur de la pièce (par exemple entre un spectateur fictif et le jeu au deuxième, troisième etc. degré), pour thématiser l’idée de la pièce et du rôle en général.” (SCHMELING, 1982, p. 38-39)

é um palco, e 2) a vida é um sonho”. O teatro será sempre encenado no palco do mundo, no sonho da vida, ou seja, “o palco se torna espelho do teatro que representamos na vida” (PASCOLATI, 2005, p. 180).

Há de se considerar que “o teatro se designa como mundo já contaminado pela ilusão e pela teatralidade” (PAVIS, 2011, p. 241), logo, a ilusão e a teatralidade já são intrínsecas ao universo teatral. O metateatro colabora para evidenciar isso, tornando explícito que aquilo é teatro e provoca uma reflexão, como afirma Lima (2013, p. 104):

Sendo marcas da modernidade, essas rupturas de ilusão de feição metateatral são parte da estética do descontínuo e do fragmento a partir do momento em que convidam o espectador/leitor a somar pedaços, recompor a narrativa tradicional a fim de dar sentido ao procedimento estético. Quebrando-se a ilusão, instaura-se a reflexão e a crítica.

Deste modo, ao romper a ilusão da dramaturgia, o metateatro colabora para que o leitor ou espectador reflita criticamente sobre o teatro. Este procedimento pode aparecer de diferentes modos em uma peça, como em uma citação dramática, por meio do fenômeno da intertextualidade (KOWZAN, 2006, p. 139); pode haver também peças cuja temática sejam o próprio teatro (KOWZAN, 2006, p. 177), com personagens do meio teatral que discutam o teatro e seus diferentes estilos, modos e convenções. Tais reflexões sobre o universo cênico são recorrentes na poética anouilhana, cabendo ressaltar que:

Não é por acaso que grande parte das personagens de Anouilh são atores ou diretores de teatro; os que não exercem a atividade como profissão, de algum modo acabam por desempenhar o papel de dramaturgos ao conduzirem a ação das demais personagens ou proporem a encenação de alguma situação (PASCOLATI, 2005, p. 91).

Isso é evidente tanto em *Eurydice* quanto em *Cher Antoine ou l'Amour raté*, tendo em vista que na primeira temos a presença de uma trupe de teatro na qual a heroína trabalha como atriz, reforçando o metateatro, como assinala

Kowzan (2006, p.67): “É somente em *Eurydice* (1941) que Anouilh introduz uma trupe teatral”¹⁴ (KOWZAN, 2006, p. 67, tradução nossa).

Uma trupe em cena, à qual *Eurydice* pertence, amplia as possibilidades de se trabalhar o metateatro na peça. Ao mesmo tempo, Anouilh traz ainda Orphée, que trabalha como músico ambulante junto de seu pai, e que está diretamente ligado ao meio artístico. Em *Cher Antoine ou l'Amour raté* temos igualmente um protagonista do meio teatral: Antoine, um notório dramaturgo francês, conforme lembra Kowzan (2006, p. 274, tradução nossa, grifo nosso):

Há escritores que expressam preferência por fazer de um autor dramático o personagem central de suas peças. Um espelho, por vezes, distorcido. É Jean Anouilh que se destaca nesta prática: seis de suas peças mostram um dramaturgo, em diferentes situações. Eis as peças em ordem cronológica: *Episode de la vie d'un auteur*, *Colombe*, *La grotte*, ***Cher Antoine ou l'Amour raté***, *Les poissons rouges*, *Le nombril*.¹⁵

E não o bastante, as personagens convocadas para a leitura de seu testamento também são oriundas do universo cênico. As referências ao teatro em Anouilh estão em toda a obra dramática, inclusive nos diálogos das personagens, conforme se pode observar no seguinte fragmento: “VALÉRIE. – Minha pequena Estelle, eu sei, felizmente, que **você está interpretando uma cena neste momento**. Você simplesmente sofre deveras, como todos nós. Mais do que todos nós, sem dúvida, porque é a você que Antoine deu seu nome.”¹⁶ (ANOUILH, 2008a, p. 16, tradução nossa, grifo nosso). O trecho destacado traz na fala da personagem uma referência ao teatro, uma vez que ao dizer que Estelle está encenando, acaba por denunciar a consciência de que o que eles vivem é encenação, é teatro.

Além disso, as rubricas em *Cher Antoine ou l'Amour raté* também denunciam essa consciência: “CARLOTTA – [...] (*Ela abraça teatralmente*

¹⁴ “C'est seulement dans *Eurydice* (1941) qu'Anouilh introduit une troupe théâtrale”.(KOWZAN, 2006, p. 67)

¹⁵ “Il y a des écrivains qui manifestent une prédilection pour faire d'un auteur dramatique le personnage central de leurs pièces. Une sorte de miroir, parfois déformant. C'est Jean Anouilh qui excelle dans cette pratique: six parmi ses pièces montrent un dramaturge, dans différentes situations. Les voici dans l'ordre chronologique: *Episode de la vie d'un auteur*, *Colombe*, *La grotte*, ***Cher Antoine ou l'amour raté***, *Les poissons rouges*, *Le nombril*.” (KOWZAN, 2006, p. 274)

¹⁶ “VALÉRIE. – Ma petite Estelle, je sais, heureusement, que vous jouez un jeu en ce moment. Vous avez tout simplement beaucoup de peine, comme nous tous. Plus que nous tous sans doute, car c'est à vous qu'Antoine avait donné son nom” (ANOUILH, 2008a, p. 16)

Valérie.)”¹⁷ (ANOUILH, 2008a, p. 17, tradução nossa). Essa didascália¹⁸ indica um abraço teatral, isto é, um abraço não usual, mas o típico abraço exagerado do teatro. Em *Cher Antoine* até mesmo os objetos servem de referência ao teatro: “ESTELLE. – [...] Uma bela poltrona de teatro!”¹⁹ (ANOUILH, 2008a, p. 18, tradução nossa). Ao teorizar o metateatro, Abel aborda a consciência da teatralidade nesse tipo de peça:

[...] as peças às quais me refiro têm em verdade uma característica comum: todas elas são obras teatrais sobre a vida vista como já teatralizada. Com isso quero dizer que as pessoas que aparecem no palco em tais peças não estão ali apenas porque foram apanhadas pelo dramaturgo em atitudes dramáticas, como se houvessem sido apanhadas assim por uma máquina fotográfica, mas porque elas próprias sabiam que eram dramáticas antes do dramaturgo notá-las, [...] Elas têm consciência de sua própria teatralidade. (ABEL, 1968, p. 87-88).

Essa teatralização é proposital em uma metapeça, pois as atitudes dramáticas presentes na peça foram controladas pelo autor na concepção de uma personagem consciente de sua teatralidade. Da mesma maneira que o universo teatral é evocado em *Cher Antoine ou l'Amour raté*, ele também o é em *Eurydice*.

O segundo ato desta peça passa-se em um quarto de hotel. O casal é interrompido pelo recepcionista e, após observarem seu estranho bigode, Orphée e Eurydice refletem sobre sua veracidade, como se o funcionário estivesse usando um bigode falso e divagam sobre ele ser, na verdade, uma personagem.

Essa reflexão traz à tona a consciência dramática em Orphée e Eurydice, isto é, o fato de as personagens saberem que estão inseridas num drama e têm um papel a representar: “Orphée – Nós já temos personagens em nossa história... Dois garçons de café, um nobre molenga, um bigodudo estranho, uma bela operadora de caixa com seus seios enormes...”²⁰ (ANOUILH, 2008b, p. 370-371, tradução nossa). Nessa cena, a personagem age como dramaturgo, evidenciando sua consciência dramática e transparecendo o metateatro e o jogo teatral, do

¹⁷ “CARLOTTA. – [...] (*Elle embrasse théâtralement Valérie*.)” (ANOUILH, 2008a, p. 17)

¹⁸ “Instruções dadas pelo autor a seus atores [...], para interpretar o texto dramático.” (PAVIS, 2011, p. 96), também chamadas de rubricas ou indicações cênicas.

¹⁹ “ESTELLE. – Un beau fauteuil de théâtre!” (ANOUILH, 2008a, p. 18).

²⁰ “ORPHÉE – Nous en avons déjà des personnages dans notre histoire... Deux garçons de café, un noble mou, un moustachu bizarre, la belle caissière et ses énormes seins...”. (ANOUILH, 2008b, p. 370-371)

mesmo modo que ocorre em *Hamlet*, de Shakespeare, conforme afirma Abel (1968, p. 69) ao analisá-la:

[...] são raríssimas as cenas, em toda a obra, nas quais algum personagem não esteja tentando dramatizar o outro. Quase todos os personagens importantes agem em um momento ou outro como um autor dramático, utilizando a conscientização do drama que tem o dramaturgo, para impor determinada postura ou atitude a algum outro.

Já em *Cher Antoine ou l'Amour raté* o metateatro é ampliado com a presença de Antoine, pois em *Eurydice*, *Orphée* apenas age como um dramaturgo. Aqui, porém, Antoine o é realmente:

ANTOINE, *que ouviu e voltou*. – O que os professores, que sabem tudo, jamais saberão, Piedelièvre, apesar de todas as suas noites sem dormir, são os segredos da criação. Eu que sou do mesmo ofício que Molière – guardadas as devidas proporções – posso lhe garantir: nós sempre escrevemos o que vai se passar e nós o vivemos na sequência. É na alegria frágil de sua lua de mel que Molière viveu a primeira traição de Armande.²¹ (ANOUILH, 2008a, p. 76, tradução nossa).

Neste fragmento, Antoine aborda o processo criativo dramáturgico-cênico e compara sua linha de criação à de Molière, fundindo vida com ficção, pois há a evocação de um dramaturgo real. Para Antoine, o dramaturgo é uma espécie de visionário que consegue projetar na arte aquilo que ainda não aconteceu na vida, mas é verossímil exatamente porque é capaz de acontecer. Com isso, Antoine ainda propõe o ensaio de sua nova criação, que em muito se assemelha à peça de Anouilh:

ANTOINE. – Eu encontrei o tema hoje cedo, ao acordar quinquagenário... Um homem acaba de morrer – não tendo vivido bem, não tendo dado e tampouco recebido muito – tendo passado, em suma, talvez por sua própria culpa, ao largo da amizade e do amor. No dia de seu sepultamento, todas as personagens de sua vida se encontram, depois de irem ao cemitério, para a tradicional

²¹ “ANTOINE, *qui a entendu et revient*. – Ce que les professeurs, qui savent tout, ne sauront jamais, Piédélièvre, malgré toutes leurs nuits blanches, ce sont les secrets de la création. Moi qui suis du même métier que Molière – toutes proportions gardées – je puis vous le dire: on écrit toujours ce qui va se passer et on le vit ensuite. C'est dans la joie fragile de sa lune de miel que Molière a vécu la première trahison d'Armande.” (ANOUILH, 2008a, p. 76)

refeição em sua casa – são costumes do campo, mas pensemos que ele morreu no campo. E eles fazem uma síntese de sua vida e da deles. E só. Mas isso será bastante cômico.”²² (ANOUILH, 2008a, p. 76-77, tradução nossa)

Além de uma trama semelhante, a peça de Antoine traz ainda título idêntico: *Cher Antoine ou l'Amour raté*, constituindo então, uma referência direta ao texto dramático que se lê ou a encenação a que se assiste, ou seja, “há, da parte de Anouilh, o efeito do reflexo em um espelho ou autorreflexão.”²³ (KOWZAN, 2006, p. 81, tradução nossa), e este efeito é produzido porque “[...] a peça interior [de Antoine] reflete, com em um espelho, a situação vivida pelas personagens da peça exterior [de Anouilh]”²⁴ (KOWZAN, 2006, p. 233, tradução nossa).

O terceiro ato traz uma característica que o difere dos atos anteriores e realça a presença do metateatro: com exceção do dramaturgo, as personagens trazem o prefixo “ator/atriz”²⁵ (ANOUILH, 2008a, p.80, tradução nossa) acrescidos aos seus nomes. É também este ato que irá trazer a *mise en abyme*, visto que é nele que ocorre o ensaio da peça de Antoine. Vale ressaltar que para Dällenbach (1979, p. 53-54):

o conceito de “mise en abyme” designa um enunciado *sui generis*, cuja condição de emergência é fixada por duas determinações mínimas: 1° a sua capacidade reflexiva, que o vota a funcionar a dois níveis: o da narrativa, em que continua a significar como qualquer outro enunciado; o da reflexão, em que ele intervém como elemento duma meta-significação, que permite à história narrada tomar-se analogicamente por tema; 2° o seu caráter *diegético* ou *metadieético*. Nestas condições, nada impede, como é óbvio, que se considere a “mise en abyme” como uma *citação de conteúdo* ou um *resumo intratextual*.

²² “ANTOINE. – J'en ai trouvé le sujet ce matin, en me réveillant quinquagénaire... Un homme vient de mourir – n'ayant pas très bien vécu, n'ayant pas donné beaucoup et n'ayant pas reçu beaucoup non plus – étant passé en somme, peut-être par sa faute, à côté de l'amitié et de l'amour. Le jour de l'enterrement, tous les personnages de sa vie se retrouvent, après le cimetière, pour le petit repas traditionnel dans sa maison – ce sont des mouers de campagne, mais admettons qu'il soit mort à la campagne. Et ils font un bilan, de lui et d'eux. C'est tout. Mais ce sera assez comique.” (ANOUILH, 2008a, p. 76 – 77)

²³ “Il y a donc là, de la part d'Anouilh, l'effet du reflet dans un miroir ou l'autoréflexion” (KOWZAN, 2006, p. 81)

²⁴ “[...] la pièce intérieure reflète, comme dans un miroir, la situation vécue par les personnages de la pièce extérieure” (KOWZAN, 2006, p. 233)

²⁵ “comédién/comédienne” (ANOUILH, 2008a, p.80)

Os ensaios de *Cher Antoine ou l'Amor raté* de Antoine se instauram no nível da reflexão, trazendo um resumo intratextual sobre a narrativa de primeiro nível, a *Cher Antoine ou l'Amour raté* de Anouilh. Para Dällenbach (1979, p. 54), a *mise en abyme* origina uma repetição interna, pois ao mesmo tempo em que cita um enunciado, é igualmente parte integrante daquilo a que se refere, é ainda o “[...] procedimento do brasão que consiste em encaixar, no primeiro, um segundo ‘em abismo’”²⁶ (DÄLLENBACH, 1977, p. 15, tradução nossa).

O termo foi introduzido por Gide em seu diário e aplicado à obra *Os moedeiros falsos* (1939). O autor voltou-se para a heráldica para conceituar o procedimento:

[...] O abismo ou fess-point é o centro exato de um brasão. Colocar algo em abismo significa inseri-lo no meio do brasão. O termo foi usualmente reservado, no entanto, para a prática de colocar naquele ponto central, um escudo menor com os seus próprios ornamentos, o qual, de alguma forma, modifica o significado das figuras sobre o brasão principal.²⁷ (WHATLING, 2009, p.01, tradução nossa).

Ao utilizar o termo na literatura, Gide associa a *mise en abyme* ao espelho e à reflexão, ampliando a definição heráldica do conceito (PINO, 2004, 160-161). Posteriormente, Dällenbach (1979, p. 18) retoma os estudos de Gide em um ensaio sobre o procedimento, afirmando que “[...] é *mise en abyme* todo enclave que mantém uma relação de similitude com a obra que o contém”.

O procedimento ocorre em *Cher Antoine ou l'Amour raté*, com a introdução de uma peça interior dentro de peça principal. Com o que concorda Kowzan (2006, p. 139, tradução nossa): “O que é comumente chamado de ‘teatro dentro do teatro’ é um fenômeno composto [...]. Muitas peças comportam uma peça interior (intra-peça) e ao mesmo tempo exprimem ideias sobre a arte teatral.”²⁸

A abordagem adotada pelo dramaturgo na construção de *Cher Antoine ou l'Amour raté*, ao trazer uma peça interior, rompe com sua estrutura

²⁶ “[...] c’est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second ‘en abyme’”. (DÄLLENBACH, 1977, p. 15).

²⁷ “[...] the abyme or fess-point is the exact center of an escutcheon. To place something en abyme simply means to depict it in the middle of the shield. The term was usually reserved however for the practice of placing at that central spot a smaller shield with its own bearings, which in some way modified the meaning of the bearings on the main shield. (WHATLING, 2009, p.01).

²⁸ “Ce qu’on appelle couramment “théâtre dans le théâtre” est un phénomène composite. [...]. Nombreux sont ceux qui comportent une pièce intérieure (intra-pièce) et en même temps expriment des idées sur l’art théâtral” (KOWZAN, 2006, p. 139)

dividindo-a em diferentes níveis, sendo o primeiro nível a peça externa, de Anouilh; e o segundo nível a peça interna, de Antoine. Para Schmeling, o *jeu dans le jeu*, ou a *mise na abyme* é a forma ideal em um processo de teatro dentro do teatro, visto que a peça interior traz uma relação espaciotemporal própria

pode - se dizer que o teatro dentro do teatro em sua forma ideal é um elemento intercalado em um drama, que dispõe de seu espaço cênico próprio e de sua própria cronologia – de modo que se estabelece uma simultaneidade espacial e temporal da esfera cênica e dramaturgica. O *teatro dentro do teatro* apresenta diversos elementos constituintes que reproduzem o todo. A encenação ao segundo nível é logicamente e com frequência semanticamente subordinada ao quadro dramático.²⁹ (SCHMELING, 1982, p. 7-8, tradução nossa)

A *mise en abyme* caracteriza-se em geral como um elemento de reflexividade, quando uma narrativa interior reflete uma narrativa exterior, como em um espelho: “O reflexo da obra externa no enclave interno pode ser uma imagem idêntica, invertida, multiplicada ou aproximativa” (PAVIS, 2011, p. 245).

A imagem em *Cher Antoine ou l'Amour raté* pode ser lida como uma imagem aproximativa, tendo em vista que a peça de Antoine ainda é um ensaio em construção, apesar de sua trama em muito se aproximar da obra externa, ainda não é uma imagem idêntica, visto que “o processo da *mise en abyme* permite articular de diversas maneiras diferentes a relação entre ação dramática englobante e ação dramática englobada”³⁰ (FORESTIER, 1996, p. 229, tradução nossa). A *mise en abyme* ainda possibilita que a reflexão sobre o teatro seja ampliada:

A *mise en abyme*, em última instância, estende a reflexão sobre o fazer teatral para além dos limites da cena. As personagens, mergulhadas inevitavelmente no universo da representação, estabelecem uma relação também especular com o leitor/espectador. A artificialidade das personagens, os papéis adotados por elas para sobreviverem ao mundo das aparências são similares às

²⁹ [...] on peut dire que le *théâtre dans le théâtre* dans sa forme idéale est un élément intercalé dans un drame, qui dispose de son espace scénique propre et de sa propre chronologie – de telle façon qu'il s'établit une simultanéité spatiale et temporelle de la sphère scénique et dramaturgique. Le *théâtre dans le théâtre* présente de nombreux éléments constitutifs qui reproduisent ceux de l'ensemble. Le jeu au second degré est logiquement et souvent sémantiquement subordonné au cadre dramatique. (SCHMELING, 1982, p. 7-8)

³⁰ Le processus de la mise en abyme permet de jouer de plusieurs manières différentes du rapport entre action dramatique enchâssante et action dramatique enchâssée. (FORESTIER, 1996, p. 229)

conveniências que constroem o receptor a também assumir papéis sociais (PASCOLATI, 2005, p. 180).

O jogo metateatral predomina por todo o ato: as personagens apresentam dificuldades para improvisar e encenar sem um texto, quebrando totalmente a ilusão teatral, uma vez que a representatividade é explicitada. Com isso, intensifica-se o limiar entre ilusão e realidade, considerando ainda a amplitude do teatro, ressaltada pelo dramaturgo: “ANTOINE – Nada é impossível no teatro, vocês sabem muito bem disse [...]”³¹ (ANOUILH, 2008a, p. 102, tradução nossa).

A peça de Antoine vai sendo construída simultaneamente à ocorrência dos ensaios, pois, conforme a atuação são as indicações do dramaturgo. Nesse sentido, o método pelo qual Antoine constrói sua peça “[...] reflete como em um espelho, debates acerca de diferentes estilos, modos, convenções”³². (KOWZAN, 2006, p. 177, tradução nossa). Conforme vai ocorrendo o ensaio da peça, Antoine a vai construindo e modificando-a, fazendo com que ela se aproxime mais ainda da peça de Anouilh:

ANTOINE. – [...] Vamos lá, interpretem-me a cena que eu não pude escrever – simplesmente porque eu não podia me dar ao luxo de uma mudança de cenário - a cena do cemitério... É uma cena de ouro. A situação é simples. Todos vocês vieram para Bavière, sob a convocação do meu notário – é raro não atender a este tipo de convocação. Todos estão lá, na pequena capela barroca, em torno do cenotáfio... Primeiramente, experimenta-se um momento de desconforto, vocês não sabem o que dizer... E então, enfim, alguém decide dizer qualquer coisa... Uma banalidade de preferência...³³ (ANOUILH, 2008a, p. 105, tradução nossa).

O fragmento destacado é justamente um trecho do ensaio da peça de Antoine que reflete o início da peça de Anouilh, para o qual a ação retornará por meio de mais uma quebra temporal. Nesse sentido, há de se ressaltar que “[...] toda

³¹ “ANTOINE. – Rien n'est impossible au théâtre, vous le savez bien” (ANOUILH, 2008a, p. 102)

³² “[...] reflètent comme dans un miroir, les débats autour de différents styles, modes, conventions” (KOWZAN, 2006, p. 177)

³³ “ANTOINE. – [...] Allez, jouez-moi la scène que je n'ai pas pu écrire – tout bonnement parce que je ne pouvais pas me payer le luxe de changer de décor -, la scène du cimetière... C'est une scène en or. La situation est simple. Vous êtes tous venus en Bavière sur la convocation de mon notaire – il est rare qu'on ne réponde pas à ce genre de convocation-là. Vous êtes tous là, dans la petite chapelle baroque, autour du cenotaphe... Il y a d'abord un temps de gêne, vous ne savez pas quoi dire... Et puis enfin, il y en a un qui se décide et qui dit quelque chose... Une banalité de préférence...” (ANOUILH, 2008a, p. 105)

a ‘história dentro da história’, *enquanto reflexiva*, é necessariamente levada a contestar o desenrolar cronológico como *segmento narrativo*” (DÄLLENBACH, 1979, p. 58). É o que podemos constatar em *Cher Antoine ou l’Amour raté*, cujo desenrolar cronológico é todo fragmentado, colaborando para que haja uma peça dentro da peça. Assim, de acordo com a didascália, ao mesmo tempo em que se ouve a voz de Antoine pelo fonógrafo, a luz muda e Antoine desaparece:

[...] Ele ri exageradamente, com o dedo apontado para o aturdido Cravatar. Ele grita como o fonógrafo: Você está aí, Cravatar? Você está aí, Cravatar? Você está aí, Cravatar? Os atores o olham sem ação. A luz baixa; escuta-se ainda o riso de Antoine mesmo no escuro... Quando a luz retorna: estamos no inverno, à noite... Todas as personagens estão lá, em seu verdadeiro aspecto, em torno do tabelião que esvazia um grande copo de cerveja (ANOUILH, 2008a, p. 110, tradução nossa)³⁴

Com isso, as personagens deixam de levar o “ator/atriz” antes do nome, o que indica que não estão mais encenando seus papéis na peça de segundo nível, pois estão de volta à Bavière na mansão do falecido dramaturgo, reunidos para a leitura de seu testamento e dessa forma encerra-se também o ensaio da peça de Antoine e a *mise en abyme*, sem, no entanto, deixar de haver outras marcas metateatrais em *Cher Antoine ou l’Amour raté*. Antes de findar-se a peça de Anouilh, o Notaire associa o final de *Cher Antoine ou l’Amour raté* à peça *Jardim das cerejeiras* de Tchekhov:

Há uma peça muito bonita de Tchekhov, que M. de Saint-Flour admirava muito – ele me dizia que ela o perseguia desde seus vinte anos – que termina desta maneira. Vende-se uma antiga propriedade de família onde se foi feliz e à qual ninguém nunca mais voltará. Fecham-se as janelas. E esquecem no interior um empregado muito velho que foi a alma da casa e que provavelmente vai morrer ali. (*Ele esboça um sorriso um tanto triste*) Eu espero que nós não nos

³⁴ “Il éclate d’un rire fou, le doigt pointé sur Cravatar ahuri. Il crie comme le phonographe: Tu est là Cravatar? Tu est là Cravatar? Tu est là Cravatar? Les comédiens le regardent démontés. La lumière baisse; on entend le rire d’Antoine pendant le noir encore... Quand la lumière remonte: nous sommes en hiver le soir... Tous les personnages sont là, sous leur véritable aspect, autour du Notaire qui vide une grande chope de bière.” (ANOUILH, 2008a, p. 110).

esqueçamos de ninguém aqui...³⁵ (ANOUILH, 2008a, p. 124-125, tradução nossa)

Nesse fragmento, Anouilh explora mais uma vez o metateatro, pois a personagem associa aquilo que eles estariam “vivendo” ao teatro de Tchekhov, pois, assim como em Tchekhov, eles estão deixando a mansão de Antoine, e provavelmente nunca mais irão voltar. Eles fecham as janelas e o Tabelaio se lembra dessa passagem. Além disso, “essa evocação final da peça russa é apenas uma das numerosas referências ao teatro em *Cher Antoine ou l’Amour raté* que tem, dentre seus protagonistas, um autor dramático, uma atriz e um crítico teatral.”³⁶ (KOWZAN, 2006, p. 82, tradução nossa).

No que tange aos procedimentos formais, o desfecho da peça traz ainda o uso de um intertexto metateatral, conceito que designa a junção do intertexto, “[...] processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo.” (FIORIN, 1999, p. 30), ao metateatro. O intertexto ocorre com a incorporação do final de *Jardim das cerejeiras* ao final de *Cher Antoine ou l’Amour raté*, e é, ao mesmo tempo, metateatro por fazer referência ao teatro, ou seja, é o teatro de Anouilh falando sobre o teatro de Tchekhov.

O intertexto também é utilizado por Anouilh ao conceber a peça *Eurydice*, pois o autor recupera o mito de Orfeu e o transpõe para um contexto moderno, mas dentro dos moldes da tragédia clássica: “a ação desenvolve-se em acordo com o modelo da tragédia grega: em vinte e quatro horas, as personagens se encontram, se amam, são separadas pela morte, tem uma nova chance e se perdem para sempre”³⁷ (VISDEI, 2010, p. 93-94, tradução nossa).

O termo “intertextualidade” foi cunhado por Julia Kristeva na obra *Introdução à semanálise*³⁸ na qual a autora, baseada na teoria do dialogismo

³⁵ “Il y a une très belle pièce de Tchekhov, qui M. De Saint-Flour admirait beaucoup – il me disait qu’elle le hantait depuis ses vingt ans – qui finit ainsi. On vend une vieille propriété de famille où a été heureux et où personne ne reviendra plus jamais. On cloue les volets. Et on oublie à l’intérieur un très vieux domestique qui était l’âme de la maison et qui va sans doute mourir là. (*Il a un petit soutire triste*.) J’espère que nous, nous n’oubierons personne ici...” (ANOUILH, 2008a, p. 124-125)

³⁶ “Cette évocation finale de la pièce russe n’est que l’une des nombreuses références au théâtre dans *Cher Antoine* qui compte, parmi ses protagonistes, un auteur dramatique, une comédienne et un critique théâtral.” (KOWZAN, 2006, p. 82).

³⁷ “l’action se déroule sur le modèle de la tragédie grecque: en vingt-quatre heures, les personnages se rencontrent, s’aiment, sont séparés par la mort, ont une nouvelle chance et se perdent pour toujours.” (VISDEI, 2010, p. 93 – 94).

³⁸ Do original francês *Recherches pour une sémanalyse*, 1969.

bakhtiniano, parte do pressuposto de que “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Para Kristeva, todo texto constitui-se sempre com base em outro texto, e esse diálogo entre diferentes enunciados poéticos resulta em um “espaço textual múltiplo” (KRISTEVA, 2005, p. 185), ou um “espaço intertextual” (KRISTEVA, 2005, p. 185). É justamente nesse espaço intertextual que se situa *Eurydice*: Anouilh absorve o enredo do mito de Orfeu e transforma-o em texto teatral. O autor recorre ao mito para escrever sobre o contexto em que vive:

[...] durante a guerra, ele escreveu todas as peças de inspiração antiga. *Antigone, Eurydice e Oreste*. Esse retorno aos mitos antigos é uma fase de retomada. Anouilh projeta o mundo moderno nos moldes da tragédia antiga? Ou ele faz reviver o mito no mundo de hoje? Em todo caso, coloca em consonância o mundo antigo e o moderno.³⁹ (VISDEI, 2010, p. 90, tradução nossa).

Há de se considerar que “o significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis no enunciado poético vários outros discursos” (KRISTEVA, 2005, p. 185). Ou seja, ao mesclar os dois mundos, o dramaturgo conseqüentemente colabora para provocar uma reflexão sobre o mundo antigo e o moderno, tendo em vista que o mundo antigo reverbera no enunciado poético de Anouilh:

Não é diferente quando ele [Anouilh] retoma os mitos antigos, temas trágicos por excelência: ele não somente afronta diretamente o Destino para além das mesquinhezas humanas, como também tais temas lhe permitem elevar-se acima do real e da verossimilhança: para ele, significa a plena liberdade do jogo [teatral]⁴⁰ (CASSOU-BLANCART, 2007, p. 106, tradução nossa).

Grimal (1983, p. 9) afirma que o mito reflete o irracional presente no pensamento humano; nesse sentido, o mito de Orfeu põe em discussão temáticas

³⁹ “[...] pendant la guerre, il a écrit toutes ses pièces d'inspiration antique. *Antigone, Eurydice et Oreste*. Ce retour vers de mythes anciens est une phase de repli. Est-ce qu'Anouilh coule le monde moderne dans le moule de la tragédie antique? Est-ce qu'il fait revivre le mythe dans le monde d'aujourd'hui? En tout cas, il met en résonance le monde antique et le moderne.” (VISDEI, 2010, p. 90)

⁴⁰ Il en n'est bien autrement quand il reprend les mythes antiques, sujets tragiques par excellence: non seulement il y affronte directement le Destin par delà les petites choses humaines, mais de tels sujets lui permettent de s'élever au-dessus du réel et de la vraisemblance: ce pour lui la pleine liberté du jeu (CASSOU-BLANCART, 2007, p. 106).

como vida, morte e ressurreição, bem como a impossibilidade do amor se concretizar nesta vida. Anouilh recupera essas questões trazendo-as para o contexto no qual está inserido, conforme afirma Bakhtin (1997, p. 320):

A visão do mundo, a tendência, o ponto de vista, a opinião têm sempre sua expressão verbal. É isso que constitui o discurso do outro (de uma forma pessoal ou impessoal), e esse discurso não pode deixar de repercutir no enunciado. O enunciado está voltado não só para o seu objeto, mas também para o discurso do outro acerca desse objeto.

Nesse sentido, um discurso sempre trará marcas do discurso do outro. No caso de Anouilh em *Eurydice*, o discurso do outro repousa na visão grega de mundo, pois há de se considerar que “A mitologia seria um verdadeiro ‘subconsciente’ dos povos antigos, no qual estariam representadas suas aspirações, seus temores, tudo o que a moral consciente recusava com horror” (GRIMAL, 1983, p. 121). Deste modo, o dramaturgo volta-se para o subconsciente grego para com isso retratar a modernidade, o mundo no qual ele insere-se.

Os dramaturgos gregos recorriam com frequência aos mitos em suas tragédias (PAVIS, 2011, p. 256), pois os mitos eram projeções do coletivo grego. Eram metáforas daquela sociedade. Assim, sendo a tragédia a imitação de uma ação, ao recorrer aos mitos, os dramaturgos gregos recorriam às projeções do pensamento grego, expressas por meio dos mitos, logo, as tragédias imitavam as projeções mentais e afetivas do povo. Como afirma Moisés (2004, p. 302):

O mito seria, por conseguinte, uma macrometáfora, ou polimetáfora, espécie de transposição amplificante de uma metáfora matriz, elaborada a partir de uma analogia elementar, descoberta instintivamente, entre duas entidades ou coisas. Por outro lado, o mito resulta das projeções de um povo; é substancialmente coletivo.

Com isso, do mesmo modo que os dramaturgos gregos recorriam aos mitos, Anouilh o fez em *Eurydice* ao recorrer ao mito de Orfeu, mesclando as projeções do povo grego ao seu contexto: “O olhar de Anouilh é dirigido pelos valores e circunstâncias que marcam seu tempo; sua leitura é condicionada por sua visão de mundo [...]” (PASCOLATI, 2005, p. 142). A autora se refere à peça *Antigone*

de Anouilh, releitura da *Antígona* de Sófocles, mas é possível afirmar o mesmo sobre *Eurydice*, tendo em vista que ambas são reescrituras de obras gregas.

A peça em questão é intertextual, pois, conforme afirma Jenny (1979, p. 43-44), é frequente que o texto de origem sofra alterações no processo de reutilização intertextual, visto que

é, com efeito, bastante raro um texto literário ser recuperado e citado tal e qual. O novo contexto procura, em geral, uma apropriação triunfante do texto pressuposto. Ou essa finalidade permanece escondida, e o trabalho intertextual equivale a uma maquilagem, tanto mais eficaz quanto o texto aproveitado tiver sido mais sabiamente transformado. Ou então o novo contexto confessa operar uma reescrita crítica, e dá em espetáculo o refazer dum texto.

Com isso, ao se trabalhar com a intertextualidade, o mito de Orfeu passa a ter um novo contexto, transformado intertextualmente pela peça de Anouilh. Assim como no mito, Orphée continua sendo músico e trabalha na companhia de seu pai; Eurídice, antes personagem secundária no mito, passa agora a ser heroína da trama, é atriz e trabalha em uma trupe mambembe. Além disso, a história não se passa mais na Trácia, região da Grécia antiga, mas em uma estação de trem na França.

A música é um elemento vital no mito grego e não é diferente na *Eurydice* moderna: é o som do violino de Orphée que atrai a heroína, a qual, inebriada pela música, segue o som, procurando por quem o toca: “EURYDICE *entra bruscamente*. – Perdão senhor. É aqui que havia alguém que tocava violino?”⁴¹ (ANOUILH, 2008b, p. 330, tradução nossa). Eurydice é guiada pela música de Orphée até encontrá-lo e mesmo sem nunca terem se visto antes, o reconhecimento é mútuo e elas trocam juras assim que se conhecem: “ORPHÉE. – Eu não lhe deixarei jamais / EURYDICE. – Você jura?”⁴² (ANOUILH, 2008b, p. 338, tradução nossa).

O amor entre as personagens é imediato como se elas já estivessem predestinadas a se amarem. Anouilh dá pistas dessa predestinação utilizando-se mais uma vez do recurso ao intertexto metateatral: “Eurydice. – [...] Se todas as

⁴¹ “EURYDICE *entre brusquement*. – Pardon, monsieur. C’est ici qu’il y avait quelqu’un qui jouait du violon?” (ANOUILH, 2008b, p. 330)

⁴² “ORPHÉE. – Je ne vous quitterai jamais / EURYDICE. – Est-ce que vous me le jurez?” (ANOUILH, 2008b, p. 330)

palavras estão lá, todas as risadas sujas, se todas as mãos que nos tocaram **ainda estão coladas em nossa pele**, então nunca podemos tornar-nos outros?⁴³ (ANOUILH, 2008b, p. 373-374, tradução nossa, grifo nosso.). Neste fragmento é possível notar, a partir da consciência dramática de Eurydice, que não é possível ser de outro modo, tanto intertextualmente – devido ao mito – quanto metateatralmente – pois a personagem já está dada. Desse modo, não é possível tornar-se outra, pois tudo o que a compõe já está colado em sua pele.

Em Anouilh, Eurydice também morre, não por pisar em uma víbora, mas por fugir de Orphée, uma vez que não pode esconder seu passado, nem corresponder ao amor possessivo do músico. Orphée não vai até o submundo resgatá-la, aqui é M. Henri, personagem que representa os deuses do inferno grego, quem oferece a possibilidade de a heroína retornar à vida. A condição imposta ao músico é a de que ele não olhe para ela até o dia seguinte:

Anouilh não precisou modificar muito a fábula para fazê-la expressar uma questão que lhe é muito cara: podemos olhar face a face a mulher que amamos, isto é, conhecer tudo sobre ela e mesmo aquilo de que ela se envergonha, e ainda amá-la, apesar de tudo?⁴⁴ (CASSOU-BLANCART, 2007, p. 107, tradução nossa).

A grande prova de amor de Orphée é aceitar Eurydice como ela se mostra, sem precisar olhar em seus olhos, pois olhá-la significaria conhecer seu eu verdadeiro. Orphée é uma personagem idealista, que almeja a pureza, característica presente já no Orfeu do mito:

A lenda grega ornamentou simbolicamente Orfeu com o nimbo da santidade. Nas pinturas das catacumbas romanas ele aparece sob a figura de citaredo e de cantor do amor divino. Nos mosaicos do mausoléu de Gala Placídia, em Ravena, é representado como Bom-Pastor. Uma antiga cena de Crucificação chega mesmo a chamar Cristo de "Orfeu báquico". (BRANDÃO, 1987, p. 170).

⁴³ Eurydice. – [...] Si tous les mots sont là, tous les sales éclats de rire, si toutes les mains qui vous ont touchée sont encore collées à votre peau, alors on ne peut jamais devenir une autre? (ANOUILH, 2008b, p. 373-374)

⁴⁴ Anouilh n'a pas eu à modifier beaucoup la fable pour lui faire exprimer une question qui lui tient à coeur: peut-on voir en face la femme qu'on aime, c'est-à-dire connaître tout d'elle et même ce dont elle a honte, et l'aimer encore malgré tout? (CASSOU-BLANCART, 2007, p. 107)

O Orphée de Anouilh recupera do Orfeu do mito esse amor casto e idealiza em Eurydice uma pureza à qual ela não consegue corresponder em vida. Ele não suporta as mentiras e precisa olhar em seus olhos, mesmo que essa atitude o faça perde-la para sempre.

Em *Cher Antoine ou l'Amour raté* temos como protagonista a personagem, Antoine d'Anthac, um fictício dramaturgo francês, criado por Anouilh. A construção de Antoine traz algumas particularidades que nos levam a considerar a leitura dessa personagem como uma projeção de seu próprio autor.

O primeiro ponto em comum entre autor e personagem é a profissão de ambos: tanto Anouilh quanto Antoine trabalham como dramaturgos e são bem sucedidos na área. Segundo Kowzan (2006, p. 274, tradução nossa), “[...] uma peça sobre um autor dramático fictício pode ter um protótipo na vida, um modelo mais ou menos reconhecível”⁴⁵. É o que ocorre em Anouilh em *Cher Antoine ou l'Amour raté*, conforme mostra a análise.

Ao trabalhar com a *mise en abyme* e trazer a peça interior (de Antoine), que reflete a peça exterior (de Anouilh), o dramaturgo/personagem está projetando exatamente a mesma peça de seu criador. Além disso, a peça de Antoine é de cunho autobiográfico, ou seja, a personagem também projeta-se em sua peça:

O ATOR PIÉDELIÈVRE *pergunta, com ares de superioridade* – Mas diga-me, mestre, sem querer ser indiscreto, sua peça é um tanto autobiográfica, não?

ANTOINE *dispara uma gargalhada* – Que ideia! Veja bem, não estou morto!

O ATOR PIÉDELIÈVRE – Mas o título *Cher Antoine ou l'Amour raté*?
ANTOINE – Um título, só isso! Tudo é puramente imaginário, meu caro!⁴⁶ (ANOUILH, 2008a, p. 66, tradução nossa).

Neste fragmento, apesar de a personagem debochar quando questionada sobre a presença da autobiografia e justificar sua negação dizendo que não está morto (o que é irônico, visto que essa cena é um *flashback* e no presente o dramaturgo está realmente morto), sabemos que a peça é autobiográfica: além do

⁴⁵ “[...] une pièce sur un auteur dramatique fictif peut avoir un prototype dans la vie, un modèle plus ou moins reconnaissable” (KOWZAN, 2006, p. 274).

⁴⁶ “LE COMÉDIEN PIÉDELIÈVRE *demande, important*. – Mais dites-moi, maître, sans indiscretion, c’est un peu autobiographique, votre pièce? / ANTOINE *éclate de rire*. – Quelle idée! Vous voyez bien que je ne suis pas mort! / LE COMÉDIEN PIÉDELIÈVRE. – Mais le titre *Cher Antoine ou l'Amour raté*? / ANTOINE. – Un titre, voilà tout! Tout est purement imaginaire, mon cher!” (ANOUILH, 2008a, p. 96).

título levar seu nome, a trama da peça é uma antecipação de seu velório, que, não por acaso, é o reflexo da trama da peça exterior, de Anouilh, intensificando as camadas da *mise en abyme*, pois “pode-se falar em duplicação [ou desdobramento] de uma personagem quando o herói da peça-moldura busca representar, na peça interior, sua *própria vida*”⁴⁷ FORESTIER, 1996, p. 249, tradução nossa).

Sendo assim, além da *mise en abyme* incidir por meio da intrapeça, ela ocorre também com o desdobramento das personagens: Anouilh se desdobra em Antoine, que por sua vez se desdobra em uma personagem espelho, também denominada Antoine.

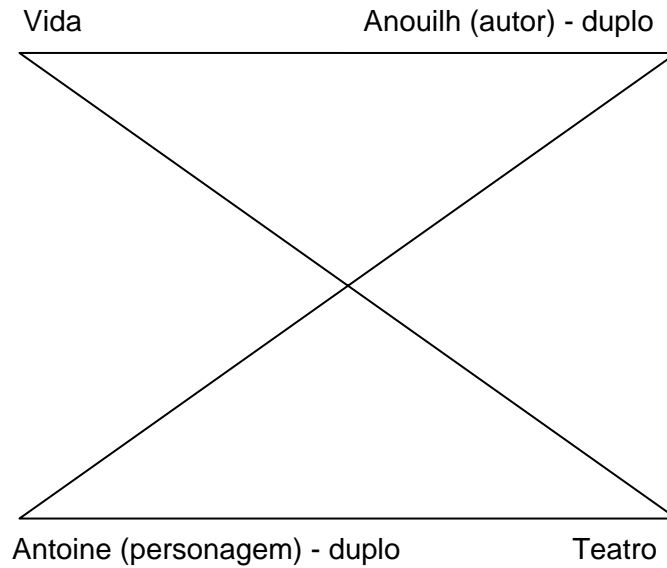
Ademais, para argumentar sua negativa sobre a autobiografia, Antoine ainda afirma que tudo é imaginário, intensificando o jogo entre ilusão e realidade. Assim, no que tange à irrealidade da vida, no trecho seguinte, Antoine reforça essa questão:

ANTOINE. – [...] A vida é decididamente irreal. Acima de tudo, ela não tem forma: ninguém tem certeza do seu texto e todo mundo sempre perde sua deixa. Nunca se deveria sair dos teatros! São os únicos lugares no mundo onde a experiência humana é autêntica. (ANOUILH, 2008a, p. 84, tradução nossa)⁴⁸

A afirmação de Antoine traz seu paradoxal ponto de vista sobre a vida e o teatro, propondo uma inversão sobre o significado de cada qual: o teatro passa a ser mais real do que a própria vida, pois ele ao menos nos permite ensaiar nosso texto e entradas em cena. Assim, se “nunca se deveria sair dos teatros”, o autor constrói um alter ego para que com isso ele, de certa maneira, sempre integre o universo cênico. É possível fazer uma analogia imagética entre a irrealidade da vida *versus* teatro, bem como autor *versus* personagem:

⁴⁷ On peut parler de redoublement d'un personnage quand celui-ci héros de la pièce-cadre, entreprend de représenter dans la pièce intérieure sa propre vie (FORESTIER, 1996, p. 249)

⁴⁸ ANTOINE. – [...] La vie est décidément irréelle. D'abord, elle n'a pas de forme: personne n'est sûr de son texte et tout le monde rate toujours son entrée. Il ne faudrait jamais sortir des théâtres! Ce sont les seuls lieux au monde où l'aventure humaine est au point. (ANOUILH, 2008a, p. 84)



Nesse sentido, cabe projetar a fala de Antoine para seu autor, pois Anouilh, apesar de ser uma pessoa do mundo real, integra a irrealidade da vida; enquanto Antoine, uma personagem fictícia, logo irreal, integra o teatro, “onde a experiência humana é autêntica”. Assim, com o desdobramento de Antoine ocorre a duplicidade da personagem: ao se desdobrar em uma personagem, esta se torna o duplo de seu autor. Além disso, Antoine tem o hábito de comprar casas, conforme podemos ver no seguinte fragmento:

ESTELLE. – [...] O sistema de Antoine e de seus diferentes imóveis repousam sobre um princípio de compartimentalização absoluta. Quando, depois de aventuras amorosas e desastrosas, que o fazem proprietário de um pequeno hotel em Versalhes, um castelo em Périgord, uma casa de praia em Cannes e, o que é mais original um catamarã na costa de Sarcelles, ele enfim se fixou com esta jovem menina (vinte e cinco anos mais jovem que ele), de repente lhe foi necessária a altitude e a Bavière.⁴⁹ (ANOUILH, 2008a, p. 11, tradução nossa).

Este hábito de Antoine é outro traço do autor projetado em sua personagem, pois Anouilh também tinha o costume de comprar casas (CASSOU-BLANCART, p. 203, 2007).

⁴⁹ “Le système d’Antoine et de ses différents immeubles reposait sur un principe de cloisonnement absolu. Quand, après quelques aventures amoureuses et malheureuses, qui l’ont rendu propriétaire d’un petit hôtel à Versailles, d’un château dans le Périgord, d’une villa à Cannes et, ce qui était plus original, d’un bateau-ponton du côté de Sarcelles, il s’est en fin fixé sur cette jeune fille (de vingt-cinq ans plus jeune que lui), il lui a soudain fallu l’altitude et la Bavière.” (ANOUILH, 2008a, p. 10)

Outro aspecto que podemos destacar entre o autor e a personagem está na relação com a morte. Antes de falar sobre sua nova peça, o fictício dramaturgo, que completava cinquenta anos, assim como seu protagonista, já havia refletido anteriormente sobre sua idade avançada e a aproximação da morte: “ANTOINE. – Você acredita? Nesta idade Shakespeare e Molière estavam prestes a morrer, e Racine havia desistido. Eu me pergunto se não é um pouco presunçoso querer continuar depois de tanto tempo”⁵⁰ (ANOUILH, 2008a, p. 74, tradução nossa). Nesse sentido, sua peça é a projeção de sua certeza sobre a morte e com isso, o final de sua carreira.

Com relação ao medo da morte, Dastur (2002, p. 54) afirma:

é o terror que desperta em nós a certeza de nossa morte, a consciência do que não pode ser nem sabido nem compreendido, do que está fora do tempo e fora do mundo, do que jamais se torna fenômeno, mas que nos aproximamos talvez do horror sem nome que suscita em nós a visão do cadáver. Pois é o estranho e inquietante testemunho daquilo diante do que a própria razão recua, em outras palavras, a possibilidade de sua própria desapareição.

O terror da morte é normal no ser humano, pois ela é enigmática e desconhecida, a única certeza que é possível ter sobre a morte é de sua inevitável chegada. Antoine completava 50 anos, idade próxima da velhice e com isso também da morte, logo, seu medo é natural.

Anouilh tinha cinquenta e sete anos⁵¹ quando escreveu *Cher Antoine ou l'Amour raté*, idade sete anos mais avançada que sua personagem, assim, com todas as aproximações entre personagem e autor, isso nos leva a refletir se essa preocupação com a idade e a morte, não seria, na verdade, uma preocupação do autor, projetada em Antoine.

Antoine não somente escreve uma peça semelhante à de seu criador, como também a dirige, prática recorrente para Anouilh. Visdei (2010, p. 195) afirma que, para Anouilh, o trabalho de direção e dramaturgia era o mesmo e ele assumia ambos os papéis, realizando um trabalho completo.

⁵⁰ “ANTOINE. – Tu crois? À cet âge Shakespeare et Molière étaient sur le point de mourir, et Racine avait renoncé. Je me demande s’il n’y a pas un peu d’outrecuidance à vouloir continuer depuis longtemps.” (ANOUILH, 2008a, p. 74)

⁵¹ Apesar de ter sido publicada em 1969, Anouilh a escreveu em 1967.

O modo como Anouilh encarava seu trabalho reflete-se em Antoine, que ao mesmo tempo em que é autor de sua peça, atua também como diretor, conforme vemos em uma cena em que ele pede que seus atores improvisem uma cena, pois ele não pode escrever (ANOUILH, 2008a, p. 105); ou ainda neste trecho em que ele percebe que errou na designação dos papéis para cada ator – “[...] eu cometi um enorme erro de distribuição”⁵² (ANOUILH, 2008a, p. 109, tradução nossa), funções estas desempenhadas normalmente pelo diretor. Anouilh constrói um dramaturgo que, assim como ele, também atua como diretor:

Suas próprias peças, ele se punha a encená-las enquanto as criava. De acordo com a velha tradição de compositores que dirigiam a primeira execução pública de suas obras. Usando uma de suas metáforas favoritas, a de que o teatro remete à vida familiar, ele me dizia com um sorriso falsamente indignado: “Deixar minha peça ser encenada por outro? Seria o mesmo que deixar minha esposa ir para a cama com outro” e depois de um tempo para permitir a reação do ouvinte: “Eu sempre cuidei de tudo no campo teatral”⁵³ (VISDEI, 2010, p. 203, tradução nossa)

Assim, conforme a autora afirma, Anouilh fazia questão de que as encenações de suas peças fossem sob sua direção e isso não seria diferente em uma personagem que traz um pouco de si em sua composição. Ademais, conforme nos mostrou a análise, Antoine traz características que o aproximam de seu criador, sem, entretanto, se tratar de uma personagem autoficcional.

1.2 DEUXIÈME ACTE: UMA ANÁLISE SOBRE TEMAS ANOUILHANOS

A personagem de ficção é constituída por meio de determinadas características criadas pelo seu autor. Foster (1974, p.43) distingue a personagem fictícia do ser humano como *Homo fictus* e *Homo sapiens*, respectivamente. O *Homo fictus* em muito se assemelha ao *Homo sapiens*, pois a personagem tem como base

⁵² [...] j’avais fait une enorme erreur de distribution! [...]” (ANOUILH, 2008a, p. 109)

⁵³ “Ses propres pièces, il tenait à les mettre en scène lors de la création. Selon la vieille tradition des compositeurs dirigeant la première exécution publique de leurs œuvres. Utilisant une de ses métaphores favorites, celles les où les théâtres ramenés à la vie familiale, il me disait avec un sourire faussement effrayé: ‘Faire mettre en scène ma pièce par un autre? Il me semblerait que je laisse aimer ma femme par un autre’ et après un temps pour laisser le temps de la réaction à l’auditeur: ‘J’ai toujours fait ma cuisine tout seul’” (VISDEI, 2010, p. 203)

criacional o conhecimento do autor sobre as complexidades que compõem o ser humano.

Ao estudar as personagens de ficção, Candido (2004a, p. 63) revisita Foster e procura distinguir a personagem fictícia da pessoa viva por meio da comparação entre elas:

O *Homo fictus* é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente. Come e dorme pouco, por exemplo; mas vive muito mais intensamente certas relações humanas, sobretudo as amorosas. Do ponto de vista do leitor, a importância está na possibilidade de ser ele conhecido muito mais cabalmente, pois enquanto só conhecemos o nosso próximo do exterior, o romancista nos leva para dentro da personagem.

Nosso conhecimento sobre a personagem é muito mais aprofundado do que nosso conhecimento sobre o ser humano, pois a personagem “existe” com base no que autor nos apresenta, conforme “uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser” (CANDIDO, 2004, p. 59.).

Com isso, podemos conhecer seu íntimo de uma maneira que não é possível com um ser humano, pois “a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica” (CANDIDO, 2004, p. 59). É o criador, por meio de palavras, quem nos disponibiliza esses dados, ou seja, a personagem existe conforme aquilo que é fornecido. No entanto, na dramaturgia

Não são mais as palavras que constituem as personagens e seu ambiente. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que “absorveram” as palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se a fonte delas — exatamente como ocorre na realidade. (CANDIDO, 2004, p. 37)

Deste modo, salvo em determinadas formas de teatro, a figura do narrador desaparece na dramaturgia (PRADO, 2004, p. 82) e a personagem é composta com base no diálogo e nas didascálias, visto que a presença das indicações cênicas não é obrigatória no texto dramático e desaparecem por completo em palco (ROSENFELD, 2004, p.37). É o diálogo que torna a personagem

dramática transparente, pois ele é concebido em seu âmago e com isso é por meio principalmente do diálogo que é possível compreendermos essas personagens (CANDIDO, 2004, p. 38).

As personagens anouilhanas podem ser divididas em *salauds*, *révoltés* e *témoins*, conforme Jean Mauduit (1977, p. 76 *apud* PASCOLATI, 2005, p. 104). A distinção entre os grupos de personagens em Anouilh é um dos pontos que Pascolati (2005, p. 104) aponta como provocador de uma impossibilidade de comunicação plena entre as personagens de Anouilh.

Em *Eurydice*, Pascolati (2005, p. 104) aponta M. Henri como uma personagem representante do terceiro tipo, que “[...] é formado por personagens que parecem pairar acima do drama, observando a distância ou funcionando como *meneur du jeu*” (PASCOLATI, 2005, p. 104).

M. Henri mostra-se como uma personagem enigmática e se dirige a Orphée como “pequeno Orphée”⁵⁴ (ANOUILH, 2008b, p. 386, tradução nossa) ou “homenzinho” por mais de uma vez, assumindo um papel de superioridade. Além disso, temáticas metafísicas como o destino, a vida e a morte são recorrentes nas falas desta personagem, que parece sempre compreender melhor o mecanismo da vida do que as demais personagens.

As personagens de Anouilh trazem características típicas do melodrama⁵⁵, do boulevard⁵⁶ e do vaudeville⁵⁷, comédias familiares leves sobre o drama do cotidiano burguês. Podemos observar esses traços em *Cher Antoine ou l'Amour raté*: além de um conceituado e rico dramaturgo, Antoine foi casado com Estelle e, apesar de nunca terem se divorciado oficialmente, a distância os separava. O início da peça é marcado por Estelle contando para Marcellin sobre os diversos casos de Antoine.

⁵⁴ “petit Orphée” (ANOUILH, 2008b, p. 386)

⁵⁵ Gênero burguês que se caracteriza principalmente por inserir a música “nos momentos mais dramáticos” (PAVIS, 2011, p. 238), no melodrama os defeitos e qualidades das personagens são intensificados de modo a enfatizar determinada qualidade da personagem.

⁵⁶ “Utiliza-se a expressão teatro de *boulevard* a propósito, sobretudo da comédia ligeira, sem pretensões intelectuais e destinada a divertir o público (seria pleonasma chamar esse público de burguês e pequeno-burguês) [...] o teatro de *boulevard* se especializou nas comédias digestivas, que repetem indefinidamente no papel de protagonista o surrado triângulo amoroso.” (MAGALDI, 1994, p. 100)

⁵⁷ “[...] uma comédia de intriga, uma comédia ligeira, sem pretensão intelectual [...], o *vaudeville* se prolonga hoje no *boulevard* que herdou sua vivacidade, seu espírito popular e cômico e suas *palavras de autor*.” (PAVIS, 2011, p. 427).

Conforme Estelle conta sobre seus problemas conjugais com Antoine, Marcellin repete apenas “Pobre Estelle!”⁵⁸ (ANOUILH, 2008a, p. 11-12, tradução nossa), diversas vezes, lamentando comicamente o sofrimento da personagem. Ainda há em *Cher Antoine ou l’Amour raté* outra representante desses gêneros. Trata-se de Carlotta, uma personagem efusiva que entra em cena “[...] *envolta por véus escuros e coberta por penas como uma rainha de Shakespeare [...]*”⁵⁹ (ANOUILH, 2008a, p. 17, tradução nossa), típica personagem representante da aproximação do teatro de Anouilh com os gêneros citados.

Dentre suas personagens Anouilh dissemina um ideal feminino representado pelas suas jovens heroínas. Visdei (2010, p. 180) afirma que a jovem ideal anouilhana é ao mesmo tempo feminina, mas também pueril como todas as crianças. “Anouilh afirma e reafirma em suas peças, ele não se cansa de pintar o retrato deste anjo ao mesmo tempo mulher e criança”⁶⁰ (VISDEI, 2010, p. 180, tradução nossa). Essa jovem arquetípica em Anouilh – ao mesmo tempo mulher, anjo e criança – aparece na figura de Eurydice: “DULAC. - Ela parecia um anjo, a sua Eurydice? Olhe para mim, meu velho, Eurydice foi minha amante por um ano. Eu tenho ar de quem seduz um anjo?” (ANOUILH, 2008b, p. 392, tradução nossa)⁶¹.

Conforme a fala de Dulac, Empresário de Eurydice e seu antigo amante, é possível perceber a dualidade de Eurydice, pois enquanto ele a vê como uma mulher, para o músico ela é o oposto: “para Orphée, e para o pobre assistente de direção, ela é uma personagem totalmente diferente. Orphée não pode se opor à descrição sórdida de Dulac, exceto com ‘nãos’ ferozes” (GYORGY, 1956, p. 38, tradução nossa.)⁶².

Podemos citar ainda os pais dos jovens personagens de Anouilh, cujo papel na trama, segundo Gyorgy (1956, p. 43), é o de espelhar a velhice certa de seus filhos. O pai de Orphée e a mãe de Eurydice – que sequer são nominados pelo dramaturgo – são personagens fracassados: o pai de Orphée é um

⁵⁸ “Pauvre Estelle!” (ANOUILH, 2008a, p. 11 – 12)

⁵⁹ “*Entrent Carlotta, enveloppée de voiles sombres et surmontée d’aigrettes comme une reine de Shakespeare [...]*” (ANOUILH, 2008a, p. 17)

⁶⁰ “Anouilh le dit et le redit dans ses pièces, il ne se lasse pas de broser le portrait de cet ange femme et enfant à la fois.” (VISDEI, 2010, p. 180)

⁶¹ “Elle vous a paru un ange, la vôtre? Regardez-moi bien, mon vieux, Eurydice a été à moi pendant un an. Est-ce que j’ai un air à séduire un ange?” (ANOUILH, 2008b, p. 392)

⁶² “Pour Orphée, et le petit régisseur, elle est un personnage tout à fait différent. A la description sordide de Dulac Orphée ne peut opposer que des “non” féroces” (GYORGY, 1956, p. 38)

músico ambulante solitário e frustrado, abandonado por sua esposa, características que se repetem em Orphée, pois, como o pai, é abandonado por Eurydice; já a heroína é uma jovem atriz, que, como sua mãe, coleciona amores. Nesse sentido, ambas as personagens se envergonham de seus pais:

ORPHÉE *abaixa a cabeça*. – Eu lhe peço perdão. Ele é um pouco ridículo. Era meu pai.

EURYDICE. – [...] A dama que gorgolejava sobre amor ainda há pouco, era minha mãe. Eu não me atrevi lhe dizer⁶³ (ANOUILH, 2008b, p. 361, tradução nossa).

Tanto o pai de Orphée quanto a mãe de Eurydice são personagens pouco aprofundadas: “As personagens que lhes rodeiam, principalmente o pai, a mãe de Eurydice e seu amante, o empresário têm visivelmente a função de representar o mundo da estupidez e vulgaridade sobre o qual se ergue a aventura excepcional do casal”.⁶⁴ (CASSOU-BLANCART, 2007, p. 108, tradução nossa). As características que mais se sobressaem em muito lembram os próprios filhos, refletindo defeitos e qualidades semelhantes.

Essas particularidades são apresentadas em um grau muito mais elevado nos pais e, como se vistas por uma lente de aumento, acabam por evidenciar principalmente os defeitos das personagens:

[...] Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self). E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, **através das diversas gerações que se sucedem**. (FREUD, 1996, p.252, grifo nosso)

Enquanto o pai de Orphée é dependente de seu filho; a mãe de Eurydice leva do palco para seu relacionamento as piores características de suas personagens. Orphée reflete a dependência por Eurydice e ela, por sua vez, o modo de amar de sua mãe. Porém, os filhos, por sua vez, não se aceitam como reflexos

⁶³ “ORPHÉE *baisse la tête* .- Je vous demande pardon. Il est un peu ridicule. C’était mon père” / EURYDICE. – La dame qui parlait d’amour tout à l’heure avec des glouglous, c’était ma mère. Je n’avais pas osé vous le dire (ANOUILH, 2008b, p. 361)

⁶⁴ Les personnages qui les entourent, essentiellement le père, la mère d’Eurydice et son amant, ainsi que l’impresario Dulac, ont visiblement pour fonction d’incarner le monde de bêtise et de vulgarité sur lequel se détache l’aventure exceptionnelle du couple. (CASSOU-BLANCART, 2007, p. 108)

de seus pais, enquanto a mãe de Eurydice e Vincent vivem um amor teatral, Eurydice deseja que eles se calem, porque, diferente de sua mãe, ela almeja viver um amor real: “EURYDICE *murmura*. – Faça-os calarem, eu te suplico, faça-os calarem.”⁶⁵ (ANOUILH, 2008b, p. 341, tradução nossa)

Em síntese, com relação às personagens anouilhanas, Visdei (2010, p. 200, tradução nossa) afirma: “Não existe nenhum papel pequeno! Cada personagem tem algo para encenar, cada ator tem algo para defender”⁶⁶, e com isso ressalta a excelência das personagens criadas por Anouilh e a importância de cada uma delas.

A temática da morte e da vida repete-se tanto em *Eurydice* quanto em *Cher Antoine ou l'Amour raté*: na primeira, temos uma personagem que morre e retorna à vida para em seguida morrer novamente. Já na segunda, temos uma peça sobre um funeral. Com isso, discussões sobre a morte e a vida são inevitáveis e, portanto, recorrentes em ambas as peças. No entanto, como a temática em *Cher Antoine ou l'Amour raté* não é tão evidente nesta peça quanto o é em *Eurydice*, focamos a presente análise apenas nesta última obra.

Eurydice tem seus alicerces em um mito no qual as personagens podem quebrar a barreira da morte e retornar à vida. Portanto, reflexões sobre vida e morte perpassam toda a peça, em particular pela voz de M. Henri, espécie de avatar da morte, manejando o destino.

As reflexões sobre a temática são desencadeadas após o suicídio de Mathias, jovem ator da trupe de Eurydice, apaixonado pela heroína, que não suporta o rompimento. Em meio à confusão, M. Henri entra em cena, ainda identificado apenas como “Le Jeune Homme”⁶⁷, mas já mostra-se uma personagem enigmática e age com muita calma ao falar sobre a morte: “LE JEUNE HOMME, **com uma voz neutra, sem parar de olhá-los**. – Ele se jogou debaixo da locomotiva. O choque bastou para matá-lo”⁶⁸ (ANOUILH, 2008b, p. 364, tradução nossa, grifo nosso). Eurydice horroriza-se com a descrição de M. Henri, mas ele se

⁶⁵ “ EURYDICE *murmure*. – Faites-les taire, je vous en supplie, faites les-taire.” (ANOUILH, 2008b, p. 341)

⁶⁶ “Il n'y a pas de petit rôle! Chaque personnage a quelque chose à jouer, chaque comédien quelque chose à défendre” (VISDEI, 2010, p. 200)

⁶⁷ “O Jovem Homem” (ANOUILH, 2008b)

⁶⁸ “LE JEUNE HOMME, *d'une voix neutre, sans cesser de les regarder*. – Il s'est jeté sous la locomotive. Le choc même a dû le tuer.” (ANOUILH, 2008b, p. 364)

mantém enigmático e fala “*tranquilo, sorridente*”⁶⁹ (ANOUILH, 2008b, p. 365, tradução nossa) sobre o modo que Mathias escolhe para acabar com a vida, aparentando até mesmo certo prazer ao falar sobre a morte, além de ter demonstrado domínio sobre essa temática tão misteriosa:

LE JEUNE HOMME, *gentilmente*. - Não se sofre ao morrer, senhorita. A morte não faz sofrer. A morte é doce... O que faz sofrer com certos venenos, certas feridas indesejadas, é a vida. É preciso entregar-se francamente à morte como a uma amiga. Uma amiga de mão forte e delicada (ANOUILH, 2008b, p. 365, tradução nossa).⁷⁰

A visão da personagem sobre a morte e a vida dialoga com a filosofia de Epicuro (2002, p. 27), para quem o bem e o mal fazem parte das sensações e a morte não é nada. Logo, não existe sofrimento, pois “a morte é justamente a privação das sensações”.

Ao final do ato, Eurydice pergunta para M. Henri se eles já se conheciam e o mistério sobre a personagem intensifica-se, pois afirma já conhecê-los. No entanto, nem Orphée nem Eurydice lembram-se da personagem. Além disso, M. Henri ainda diz que terá o prazer de reencontrá-los (ANOUILH, 2008b, p. 366), o que soa enigmático para uma personagem tão íntima da morte e que irá ressurgir em cena propiciamente quando Eurydice vai ao inevitável encontro com a morte.

A heroína havia dito para Orphée que iria ao mercado, mas na verdade planejava fugir. Enquanto ela sai do quarto de hotel em que está hospedada junto de Orphée, M. Henri encontra-se com Orphée: “*Ele [Orphée] abriu a porta e recuou, estupefato. Le Jeune Homme que os abordou na estação está na entrada, sorridente*”⁷¹ (ANOUILH, 2008b, p. 385, tradução nossa).

Ele diz serem vizinhos de quarto, pede para entrar para dar-lhe bom dia e se apresenta como M. Henri, pois até este momento ele é indicado apenas como “Le Jeune Homme”. O diálogo que se segue entre ele e Orphée é quase um

⁶⁹ “*tranquille, souriant*” (ANOUILH, 2008b, p. 365)

⁷⁰ “LE JEUNE HOMME, *doucement*. – On n’a jamais mal pour mourir, mademoiselle. La mort ne fait jamais mal. La mort est douce... Ce qui fait souffrir avec certains poisons, certaines blessures maladroites, c’est la vie. C’est le reste de vie. Il faut se confier franchement à la mort comme à une amie. Une amie à la main délicate et forte.” (ANOUILH, 2008b, p. 365)

⁷¹ “*Il a ouvert la porte et recule, stupéfait. Le Jeune Homme qui les a abordés dans la gare est sur le seuil, souriant*” (ANOUILH, 2008b, p. 385)

monólogo⁷², e entre trivialidades, a personagem enigmática dá pistas misteriosas sobre seu papel na peça:

O pequeno Orphée e Senhorita Eurydice... Não é todos os dias que se tem tal grata surpresa... Eu poderia não ter falado com vocês... Habitualmente eu não falo com ninguém. E o que há de diferente nesse caso? Vocês, eu não sei porque, não resisti ao desejo de conhecê-los melhor. Você é músico?⁷³ (ANOUILH, 2008b, p.386, tradução nossa).

Neste fragmento a personagem chama Orphée de “pequeno” como se estivesse acima dele e ainda diz que não deveria falar com ele, o que reforça seu papel de personificação da morte. Isso ainda não está explícito no texto, mas a personagem já dá dicas, antecipando sua importância na trama. No trecho a seguir M. Henri explica a Orphée seu interesse por ele:

MONSIEUR HENRI. – [...] Eu estava no fundo da sala ontem quando ela veio até você, como se atraída por sua música. Estes curtos instantes em que somos surpreendidos pelo destino manipulando seus peões são perturbadores, não são?⁷⁴ (ANOUILH, 2008b, p. 387, tradução nossa).

Aqui M. Henri diz observar Eurydice ser “chamada” pela música de Orphée, pois que a música é elemento essencial no mito grego e é por meio dela que Orfeu encanta Hades e Perséfone e os convence a devolver Eurydice para a vida. Nesse sentido, essa referência à música de Orphée e ao encanto que ela exerce é uma remissão ao encanto exercido sobre o deus grego da morte. Além disso, M. Henri menciona ainda o destino e seus peões, em referência ao trágico que liga a catástrofe do herói ao peso do destino.

La Jeune Fille (personagem que integra a trupe de Eurydice) e Dulac entram em cena, procurando por Eurydice, que deveria tê-los encontrado para seguir com a trupe. Orphée não acredita que ela o deixaria, Dulac apresentá-lhe outro lado da heroína, mas ele também não acredita, pois para ele, ela é um anjo.

⁷² “[...] É um discurso que a personagem faz para si mesma” (PAVIS, 2011, p. 247),

⁷³ “Le petit Orphée et Mlle Eurydice... Ce n'est pas tous les jours qu'on a pareille aubaine... J'aurais pu ne pas vous parler... Habituellement je ne parle à personne. À quoi de bon? Vous, je ne sais pourquoi je n'ai pas résisté au désir de mieux vous connaître. Vous êtes musicien?” (ANOUILH, 2008b, p.386)

⁷⁴ “MONSIEUR HENRI – [...] J'étais dans le fond de la salle hier lorsqu'elle est venue à vous, comme appelée par votre musique. Ces courts instants où l'on surprend le destin en train de poser ses pions sont bien troublants, n'est-ce pas?” (ANOUILH, 2008b, p. 387).

Eles estão em meio a essa discussão sobre o caráter de Eurydice, quando Le Garçon (funcionário do hotel) entra em cena para avisá-los do acidente da heroína. Todos saem exasperados, exceto Le Garçon e M. Henri, que “*não mostra qualquer reação*”⁷⁵ (ANOUILH, 2008b, p. 396, tradução nossa). Le Garçon termina de narrar o acidente de Eurydice, bem como sua morte, e M. Henri sai enigmaticamente de cena, dizendo apenas: “MONSIEUR HENRI. – Diga para fecharem minha conta. Eu parto esta noite.”⁷⁶ (ANOUILH, 2008, p. 397, tradução nossa), como se já tivesse cumprido sua missão no hotel.

O terceiro ato traz Orphée e M. Henri no buffet da estação, é noite e o local está deserto, com as cadeiras empilhadas sobre as mesas. O músico aparenta estar magro e cansado, M. Henri desistiu de deixar o hotel para ajudá-lo: “Eu estava saindo do hotel. Deixei minhas malas no chão e entrei para te acalmar. E como nada te acalmava, eu te fiz esta promessa para que tu te aquietasses”⁷⁷ (ANOUILH, 2008, p. 399, tradução nossa).

Conforme M. Henri afirma, sua postura não é habitual. Ele sente ter alguma ligação com Orphée e sofre junto com o músico (ANOUILH, 2008, p. 399, tradução nossa). No entanto, tratando-se de uma personagem que tem o poder sobre a vida e a morte, M. Henri não faz, de fato, uma exceção. Ele age ironicamente e manipula Orphée para que ele aja de acordo com seus planos.

Lembramos ainda que assim que eles se conhecem, M. Henri diz que fica feliz por “reencontrá-los” (ANOUILH, 2008, p.367, tradução nossa) e é ele quem dá a indicação sobre o trem que eles devem tomar: “Há um único trem esta noite. O trem de Marseille. Vocês vão tomá-lo talvez?”⁷⁸ (ANOUILH, 2008, p.367, tradução nossa).

M. Henri enaltece a morte mais uma vez para Orphée:

MONSIEUR HENRI. – [...] Eu vou te contar um segredo, somente a ti, porque eu te quero bem. Há algo sobre ela [morte] que ninguém sabe. Ela é boa, ela é assustadoramente boa. Ela tem medo das lágrimas, das dores. Cada vez que ela pode, cada vez que a vida

⁷⁵ “*n’a pas fait un geste*” (ANOUILH, 2008b, p. 396)

⁷⁶ “MONSIEUR HENRI. – Vous direz qu’on prépare ma note. Je pars ce soir.” (ANOUILH, 2008b, p. 397)

⁷⁷ “J’étais en train de quitter l’hôtel. J’ai reposé mes valises et je suis entré pour te calmer. Et comme rien ne te calmait, alors je t’ai fait cette promesse pour que tu te taises” (ANOUILH, 2008b, p. 399)

⁷⁸ “Il n’y a plus qu’un train ce soir. Le train de Marseille. Vous allez le prendre peut-être” (ANOUILH, 2008, p.367, tradução nossa)

permite, ela age rapidamente... Ela solta, relaxa, desenha, enquanto a vida persiste-se, se agarra como um fraco, mesmo se ela perdeu a partida, mesmo se o homem não pode mais se mover, se ele está desfigurado, mesmo se ele deve sofrer sempre. A morte somente é só uma amiga. Com o dedo em riste, ela revela ao monstro sua face, ela acalma o condenado, ela liberta.⁷⁹ (ANOUILH, 2008b, p. 400-401, tradução nossa).

O enaltecimento da morte é mais uma evidência da manipulação de M. Henri, que tenta seduzir Orphée durante toda a ação dramática, mostrando a morte como bela e exaltando-a como benéfica, em detrimento da vida. A visão de M. Henri dialoga mais uma vez com a filosofia epicurista, na qual a morte, na verdade, nada significa, pois é a vida que nos faz sentir tudo o que nos aflige:

Então o mais terrível de todos os males, a morte, não significa nada para nós, justamente porque, quando estamos vivos, é a morte que não está presente; ao contrário, quando a morte está presente, nós é que não estamos. A morte, portanto, não é nada, nem para os vivos, nem para os mortos, já que para aqueles ela não existe, ao passo que estes não estão mais aqui. E, no entanto, a maioria das pessoas ora foge da morte como se fosse o maior dos males, ora a deseja como descanso dos males da vida (EPICURO, 2002, p. 29).

Mas é vã a tentativa de M. Henri de convencer Orphée da beleza da morte em detrimento da vida, pois o músico prefere “Eurydice desfigurada, sofrendo, velha” (ANOUILH, 2008b, p. 401, tradução nossa)⁸⁰, porém viva, a não tê-la. Apesar de M. Henri trazê-la de volta à vida, o músico deseja saber sobre a fuga de Eurydice e de seu passado, mas para ter certeza se ela mente ou não, somente olhando em seus olhos:

ORPHÉE, *sombriamente, olhando, sempre em frente.* – Se neste momento você diz a verdade, seria bem fácil de saber, seu olho fica claro como uma poça de água à noite. Se você mente ou se você não está certa de si mesma, há um círculo verde mais escuro que vai

⁷⁹ “MONSIEUR HENRI. – [...] Je vais te confier un secret, à toi seul, parce que je t’aime bien. Elle n’a qu’une chose pour elle que personne ne sait. Elle est bonne, elle est effroyablement bonne. Elle a peur des larmes, des douleurs. Chaque fois qu’elle le peut, chaque fois que la vie le lui permet, elle fait vite... Elle dénoue, détend, délace, tandis que la vie s’obstine, se cramponne comme une pauvre, même si elle a perdu la partie, même si l’homme ne peut plus bouger, s’il est défiguré, même s’il doit souffrir toujours. La mort seule est une amie. Du bout du doigt, elle rend au monstre son visage, elle apaise le damné, elle délivre.” (ANOUILH, 2008b, p. 400 – 401)

⁸⁰ “défigurée, souffrante, vieille” (ANOUILH, 2008b, p. 401)

se estreitando em sua pupila...⁸¹ (ANOUILH, 2008b, p.408-409, tradução nossa).

Embora Eurydice tenha tentado convencê-lo do contrário, ele se vira e olha. Agora, Eurydice não poderá mais continuar dentre os vivos e deverá voltar. Então, naquele momento supremo, ela revela a verdade sobre o passado. Ao tomar conhecimento de tudo, inclusive de que Eurydice só havia sido amante de Dulac por chantagem do empresário, Orphée se arrepende. Porém, ele já havia quebrado o pacto com M. Henri, pois havia olhado para Eurydice mesmo sabendo que sua vida dependia da condição absoluta de não olhar para ela.

Eurydice se vai, desta vez para sempre e, lamurioso, Orphée sofre por perdê-la novamente. O quarto ato se passa no quarto de hotel, e o músico se encontra em um estado letárgico, sem sequer sair da cama. Seu pai e M. Henri tentam conversar e animá-lo, mas ele está sofrendo com o luto. Nesse sentido, segundo Dastur (2002, p. 67):

Eis por que a solidão, isto é, a deficiência da presença afetiva dos outros, não é o contrário de ser-com-os-outros, mas a experiência *privativa* daquela. E é precisamente a privação do outro que é experimentada no luto, que é um notável ser-com-o-outro, já que pelo próprio fato da perda, o morto está presente para nós mais totalmente do que jamais o foi em vida.

O sofrimento de Orphée ocorre devido à privação de Eurydice. No entanto isso faz com que ela esteja mais presente do que em vida e reafirma a visão epicurista de M. Henri sobre a morte. O sofrimento de Orphée só é experimentado pelo fato dele estar vivo, uma vez que é a vida que faz com que ele esteja sozinho. Ele só consegue sentir a solidão em vida, pois é a vida que não lhe permite estar junto de Eurydice, visto que a morte é o nada:

MONSIEUR HENRI *se aproxima de Orphée, incisivo, com voz baixa.*
– A vida não te deixaria Eurydice, homenzinho. Mas Eurydice pode ser sua para sempre. A Eurydice da primeira vez, eternamente pura

⁸¹ “ORPHÉE, *sourdement, regardant, droit devant lui.* – Si en ce moment tu dis vrai, cela doit être bien facile de le savoir, ton oeil est clair comme une flaque d’eau le soir. Si tu mens ou si tu n’es pas sûre de toi, il y a un cercle d’un vert plus sombre que va se rétrécissant de ta pupille...” (ANOUILH, 2008b, p.408 – 409)

e jovem, eternamente semelhante a ela mesma... (ANOUILH, 2008b, p. 441, tradução nossa)⁸².

Com isso, M. Henri tenta seduzi-lo novamente com a morte, dando-lhe uma segunda chance de ficar com Eurydice. No entanto, o músico ainda teme a morte e inicialmente foge dela e recusa a proposta de M. Henri: “ORPHÉE. – Não, não quero morrer. Eu odeio a morte” (ANOUILH, 2008b, p. 441, tradução nossa)⁸³. Mas somente na morte é possível que Orphée fique com Eurydice e com isso, M. Henri a torna bela e sedutora o suficiente para que ele acabe aceitando sua proposta, pois só na morte é possível que haja a realização ideal do seu amor:

Separados parte pela falta de confiança, parte pela mediocridade que solapa o mundo concreto e impede a realização ideal do amor, só resta uma saída para o par: buscar o amor ideal em outro plano que não o da vida terrena. É assim que Orphée opta pela morte para poder se reencontrar com Eurydice: apenas num mundo desprovido de regras sociais é possível a realização do amor em sua pureza absoluta. (PASCOLATI, 2005, p. 108)

Assim, da mesma forma que no mito, ambos mortos, enfim podem ficar juntos. A irrealização do amor é temática recorrente em Anouilh e está presente em ambas as peças aqui estudadas: em *Cher Antoine ou l'Amour raté*, Antoine se suicidara devido à irrealização de seu amor por uma jovem: “Antoine se suicidou porque ele não podia dar conta, ele que tinha tecido mil intrigas imaginárias, da realidade de uma jovem menina apaixonada.”⁸⁴ (VISDEI, 2010, p. 167, tradução nossa).

Além disso, a personagem já havia vivido outros casos de amor irrealizados, antes de se apaixonar por essa jovem, logo, é provável que idealizasse esses relacionamentos, por isso eram sempre desastrosos, até que por fim culminou em seu suicídio. As personagens em Anouilh desejam viver aquilo que idealizam e recusam a realidade: mesmo casado com Estelle, Antoine nega sua realidade e busca o amor idealizado em outras jovens.

Em *Eurydice*, a irrealização do amor dialoga diretamente com a temática da morte, pois ainda existe a possibilidade de o amor se realizar, mas

⁸² MONSIEUR HENRI *se rapproche d'Orphée, bref, à voix basse*. – La vie ne t'aurait pas laissé Eurydice, petit homme. Mais Eurydice peut t'être rendue pour toujours. L'Eurydice de la première fois, éternellement pure et jeune, éternellement semblable à elle-même... (ANOUILH, 2008b, p. 441).

⁸³ “ORPHÉE . - Non, je ne veux pas mourir. Je hais la mort.” (ANOUILH, 2008b, p. 441)

⁸⁴ “Antoine s'est suicidé parce qu'il n'a pas pu retenir, lui qui avait tissé mille intrigues imaginaires, la réalité d'une jeune fille aimant.” (VISDEI, 2010, p. 167).

somente no plano da morte. Além disso, a peça nos permite fazer uma leitura sobre o duplo, pois dentro de suas diferenças, Orphée e Eurydice se complementam, como duas partes cindidas, conforme ocorre no *Mito do Andrógino*, narrado por Aristófanes em *O Banquete*, de Platão.

Na obra, Platão reúne vários discursos em louvor a Eros, deus do amor. O *Mito de Andrógino* endossa os discursos reunidos por Platão e, por meio de uma analogia, explica o amor e o sexo. No mito, os seres primordiais eram completos e diferiam do que somos hoje. Esses seres eram extremamente poderosos, mas a arrogância devido ao vigor físico os fez se sentirem capazes de tentar chegar aos deuses e derrotá-los. Então Zeus os dividiu em dois na forma que somos hoje.

Não sabendo lidar com essa nova forma incompleta, os seres começaram a definhar tentando, em vão, se unir. Em um gesto de compaixão, Zeus lhes permitiu que a união fosse possível por meio do sexo e do amor:

E então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador da nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana. Cada um de nós, portanto é uma tábua complementar de um homem porque cortado como os linguados de um só em dois; e procura então cada um o seu próprio complemento (PLATÃO, 1966, p.129).

O *Mito de Andrógino* ilustra a cisão dos seres e a eterna busca pela união das partes complementares. A incidência do duplo na *Eurydice* de Anouilh ocorre de maneira semelhante ao mito: Orphée e Eurydice agem como complementares, que buscam incessantemente a união para serem felizes.

Nesse sentido, as personagens apresentam algumas particularidades que os aproximam enquanto duplos: além da arte, ambos têm também em comum uma relação conflituosa com seus familiares: Orphée vive só com seu pai, que se configura como uma personagem carente e dependente do filho. As discussões são constantes e ele tem o desejo de abandonar o pai e seguir sua própria vida, porém não o faz, pois para isso lhe falta alguém: “ORPHÉE. – [...] Às vezes eu sonho com quem poderia nos separar...” (ANOUILH, 2008b, p. 329, tradução nossa)⁸⁵.

⁸⁵ "ORPHÉE. – [...] Quelquefois je rêve à ce qui pourrait nous séparer..." (ANOUILH, 2008b, p. 329)

Incompleta, a personagem não consegue se separar do pai e espera pelo seu duplo para se realizar e finalmente tomar a atitude de viver sua própria vida. Orphée espera por Eurydice, uma personagem forte o suficiente e que tem tudo que ele precisa para se completar: a heroína se configura como o duplo feminino do músico. Eurydice vive acompanhada por sua trupe teatral, mas da mesma forma que Orphée, o único familiar presente em sua vida é sua mãe.

Cada qual corresponde a uma parte de uma mesma personagem e sendo assim tentam entrar em conjunção por meio do amor, para tanto, decidem abandonar tudo e viver juntos. No entanto, eles se completam de fato apenas na morte, já que em vida o duplo configura-se pela oposição, pois enquanto Orphée anseia por um amor puro, Eurydice relacionava-se por cansaço, ou solidão, conforme afirma a heroína ao ser indagada por Orphée sobre Mathias: “EURYDICE. – Por quê? Bem, ele era infeliz, eu estava cansada. Estava sozinha. Ele me amava.”⁸⁶ (ANOUILH, 2008b, p. 351, tradução nossa).

Eurydice também não se preocupava em assumir compromissos com seus amantes e se relacionava com os homens sem sequer conhecê-los direito: “EURYDICE. – Bem, quando eu era muito pequena, um homem, um estrangeiro, me tomou quase à força... durou algumas semanas e depois ele foi embora”⁸⁷ (ANOUILH, 2008b, p. 352, tradução nossa). Apesar do moralismo ainda ser muito forte na época em que a obra foi escrita, cabe ressaltar seu contexto histórico:

O recrutamento, em uma tal amplitude, de uma parcela da população francesa – a masculina – não ocorreu sem provocar enormes transformações na sociedade, da célula mais básica, a família, à organização produtiva do país. Essas mudanças tiveram como consequência uma revisão considerável dos papéis sociais das mulheres e dos homens. (JOFFILY, 2005 p. 190)

No período em que Anouilh escreve *Eurydice*, os homens são convocados para a guerra e, sem trabalhadores, a sociedade entra em colapso. Para suprir a demanda de mão de obra, a mulher sai do seio familiar para trabalhar fora de casa, modificação social que interfere também nos papéis masculinos e

⁸⁶ “EURYDICE. – Pourquoi? Hé bien, il était malheureuse, j'étais lasse. J'étais seule. Lui m'aimait.” (ANOUILH, 2008b, p. 351)

⁸⁷ “Hé bien, quand j'étais encore très petite, un homme, un étranger, m'a prise, presque de force... cela a duré quelques semaines et puis il est reparti” (ANOUILH, 2008b, p. 351)

femininos: a mulher, que até então tinha seu papel limitado ao contexto doméstico, passa a ter funções até então prioritariamente masculinas, e começam a ser protagonistas de suas próprias vidas.

Apesar do contexto histórico em si não ser evidenciado na obra, o impacto causado pela guerra contribui para que as mudanças no papel das mulheres na sociedade (e que já anunciavam-se desde o século XIX), tornassem-se expressivas. Nesse sentido, o contexto no qual Anouilh se insere acaba por reverberar em sua obra: temos aqui uma personagem feminina – Eurydice – cujo papel no mito era apenas ser a falecida esposa de Orfeu, e que em Anouilh ganha relevância, e dá título à peça, ou seja, apesar de a peça referenciar-se no mito grego de Orfeu, é Eurídice quem empresta seu nome para a obra.

É desse modo que a história de amor entre Orfeu e Eurídice é revisitada pelo dramaturgo. Ele coloca a personagem feminina no centro da trama: a Eurydice de Anouilh é uma mulher forte, que aprendeu a amar no teatro, como atriz. E esse lado forte e concreto da personagem é o conhecido e descrito por Dulac, mas Orphée não a aceita assim porque a sua Eurydice é frágil e pura, e o músico só aceita esta face dela. Desse modo, há a incidência do duplo também aqui: a Eurydice de Dulac, com todas suas falhas; e a Eurydice idealizada de Orphée.

Orphée almeja um amor idealizado e puro e não aceita a Eurydice que Dulac lhe apresenta. Dessa forma, não é possível que o amor entre Orphée e Eurydice se concretize, pois em Anouilh as duas faces da personagem não podem conviver simultaneamente e o amor puro só é possível com a morte.

O que impede a realização amorosa na obra de Anouilh é a procura obstinada pelo amor puro. O amor entra em conflito com as regras sociais, com as conveniências do mundo burguês, com as necessidades materiais e concretas. É o que acontece, por exemplo, na peça *Eurydice* (1941), reescritura do mito de Orfeu: embora apaixonadas e dispostas a viver plenamente o amor, as personagens são separadas pela necessidade de enfrentar as circunstâncias práticas da vida e por esse desejo insaciável de pureza absoluta, de busca da verdade a todo custo, de autenticidade, mesmo que ela custe a morte. (PASCOLATI, 2009, p. 11-12).

Orphée anseia pelo amor puro, mas isso não é possível no plano terreno devido às regras e conveniências sociais. O músico não suporta a ideia de que ela tenha tido outros amantes antes de conhecê-lo: “ORPHÉE. – Eu vou tentar

nunca imaginar seus rostos próximos ao seu, seus olhos em você, suas mãos em seu corpo”⁸⁸ (ANOUILH, 2008b, p. 352, tradução nossa). Fixado em um passado inefável, exige uma pureza que não existe na personagem.

Orphée espera que ela mude seu modo de ser, que seja mais parecida com o que ele idealizara e, assim, sacrifica a única chance de permanecerem juntos em vida.

Inicialmente, Eurydice acredita ser possível adequar-se aos valores de Orphée, pois mesmo ela tendo uma personalidade mais livre, a heroína se configura como uma personagem dividida, visto que ela também traz um lado pueril: “Não é uma questão de virgindade, mas muito mais que ingenuidade infantil, feita de coragem e ternura”⁸⁹ (VISDEI, 2002, p. 180, tradução nossa).

Eurydice procura a redenção por meio do amor, para que juntos se complementem. Mas esse desdobramento gera um conflito na personagem que, apesar de tentar se redimir, continua atormentada pelo seu passado, pelo seu eu anulado:

EURYDICE *pergunta repentinamente*. – Então, uma suposição, se vimos muitas coisas feias na vida, elas permanecem conosco?

ORPHÉE. – Sim.

EURYDICE. – Ordenadas umas ao lado das outras, todas as imagens sujas, todas as pessoas, mesmo aquelas que odiamos, mesmo aquelas de quem fugimos? Todas as tristes palavras ouvidas, você crê que se guarda no fundo de si? E todos os gestos que foram feitos, as mãos ainda se recordam deles, você acredita? (ANOUILH, 2008b, p. 373, tradução nossa)⁹⁰

O trecho acima é um diálogo entre o casal, no qual Eurydice começa a refletir sobre seu passado e perceber que é impossível abandoná-lo, pois ele sempre a acompanhará e sempre fará parte de sua essência. Ainda assim, a heroína tenta corresponder a esse amor possessivo e decide abandonar sua trupe para viver com Orphée. Mas, ela recebe uma carta de Dulac, seu antigo amante e empresário, e percebe que não conseguirá se livrar de seu passado:

⁸⁸ “ORPHÉE. – Je vais tâcher de ne jamais imaginer leur visage près du vôtre, leurs yeux sur vous, leurs mains sur vous.” (ANOUILH, 2008b, p. 352)

⁸⁹ “Ce n’est pas une question de virginité, plutôt de naturel enfantin, fait de courage et de tendresse” (VISDEI, 2002, p. 180)

⁹⁰ “EURYDICE *demande soudain*. – Alors, une supposition, si on a vu beaucoup de choses laides dans sa vie, elles restent toutes dans vous? / ORPHÉE. – Oui. / EURYDICE. – Bien rangées les unes à côté des autres, toutes les images sales, tous les gens, même ceux qu’on a haï, même ceux qu’on a fuis? Tous les tristes mots entendus, tu crois qu’on les garde au fond de soi? Et tous les gestes qu’on a faits, la main se les rappelle encore, tu crois?” (ANOUILH, 2008b, p. 373)

Quando ela se apaixona por Orphée, ela quer se livrar de suas manchas, mas ela logo percebe que a purificação é impossível, seu passado está colado em sua pele. A história de seu amor por Orphée é feita de suas memórias em comum e as personagens que eles encontraram são parte integrante de suas memórias. [...] Mas Eurídice quer limpar suas memórias, e por consequência de seu amor, esse controlador (GYORGY, 1956, p. 35-36, tradução nossa).⁹¹

Mesmo fugindo de seu passado, Dulac fez parte do que ela viveu, não tem como ela fugir de suas memórias, ou de querer privar Orphée disso, pois “o passado de um indivíduo está ligado tão intimamente à sua existência, que se tornará desgraçado se tentar desligar-se dele” (RANK, 2013, p. 14). Com isso, ao perceber que não poderá se desligar de sua própria história, ela decide fugir. Ela mente para Orphée, dizendo que vai ao mercado, mas pega um ônibus para Toulon.

Ao procurar por ela, o empresário encontra apenas Orphée, e o músico se recusa a acreditar no que Dulac lhe diz, mesmo ele tentando provar que a “Eurydice fiel e organizada era um sonho”⁹². (ANOUILH, 2008b, p. 395, tradução nossa). Orphée não aceita Eurydice como ela é, com sua história e o que considera suas sujeiras; ele nega Dulac, pois só consegue ver seu lado anjo e acredita veementemente naquilo que ele idealizara.

A única maneira de resolver esse impasse seria por meio da própria Eurydice. No entanto, ela nunca apareceria na estação, muito menos de volta ao hotel, pois está morta:

LE GARÇON. – Eles nunca saberão o que ela ia fazer... Ela não está ferida, ela está morta. Ao sair de Marselha o ônibus bateu em um caminhão tanque. Os outros passageiros receberam apenas cacos de vidro. Somente ela sucumbiu... Eu a vi, eles a estenderam no fundo do caminhão. Ela está apenas com uma pequena ferida em sua têmpora. Parece que ela apenas dorme.⁹³ (ANOUILH, 2008b, p. 396-397, tradução nossa).

⁹¹ “Quand elle devient amoureuse d'Orphée, elle veut se laver de ses taches, mais elle s'aperçoit bientôt que la purification est impossible, son passé colle à sa peau. L'histoire de son amour pour Orphée est faite de leurs souvenirs communs et les personnages qu'ils ont rencontrés font partie intégrante de ces souvenirs. [...] Mais Eurydice veut rayer de ses souvenirs, et par conséquent de son amour ce contrôleur” (GYORGY, 1956, p. 35 – 36)

⁹² “Eurydice fidèle et ordonnée était un rêve”(ANOUILH, 2008b, p. 395).

⁹³ “LE GARÇON – Ils ne sauront jamais ce qu'elle allait y faire... Elle n'est pas blessée, elle est morte. En sortant de Marseille le car a accroché un camion-citerne. Les autres voyageurs ont seulement reçu des éclats de vitres. Il n'y a qu'elle... Je l'ai vue, ils l'ont étendue dans le fond de la camionnette. Elle n'a qu'une toute petite blessure à la tempe. On dirait qu'elle dort.” (ANOUILH, 2008b, p. 396 – 397)

A condição imposta ao músico para que Eurydice volte à vida pode ser compreendida não somente no sentido literal de olhá-la fisicamente, mas também no sentido de olhar para a alma de Eurydice. Ou seja, ele estava proibido de olhar para sua essência, para sua verdadeira natureza, ele deveria aceitá-la com todas as dúvidas e incertezas sobre seu caráter.

Além disso, ele, enquanto indivíduo terreno, não poderia ter acesso à alma dela. Assim, para que Eurydice revivesse era necessário que ele a aceitasse da maneira como ela se apresenta a ele, sem ter acesso à sua alma ou à sua essência e com isso, não deveria vasculhar seu passado, apenas aceitar o que ela lhe mostrasse, pois “vê-la como ela é, é provocar o desaparecimento de *sua* Eurydice, aquela a quem ele ama e que talvez jamais tenha existido, exceto para ele. Resta-lhe juntar-se a esse fantasma pela morte”⁹⁴ (CASSOU-BLANCART, 2007, p. 107, tradução nossa)

A morte é um elemento recorrente no duplo e, em muitos casos, é somente por meio dela que a união entre as partes cindidas é possível. Aqui Eurydice volta à vida, mas Orphée ainda não consegue aceitá-la como ela se mostra, pois o “[.] amor de Orphée não é suficiente para apagar a outra face de Eurydice” (GYORGY, 1956, p. 38, tradução nossa)⁹⁵.

Olhando, então, em seus olhos, Orphée a questiona sobre Dulac. Com a quebra do pacto, Eurydice não retornará mais à vida. Porém ela revela sua verdadeira essência para Orphée e se desculpa:

EURYDICE. – [...] Desculpe, meu querido, mas todo mundo se trata por “tu” no teatro. Vincent diz tu, mamãe diz tu; é por isso que eu te digo que eu não o trato por tu. Eu não o trato por tu porque eu fui sua amante. Eu o trato por tu porque todo mundo o trata por tu. (*Ela para, desanimada.*) Ah! É difícil, é difícil sempre explicar tudo!...⁹⁶. (ANOUILH, 2008b, p. 413, tradução nossa)

Ao se desculpar por suas mentiras, a atriz tenta explicar para ele que mentiu, pois ele nunca entenderia a intimidade que há entre as pessoas do

⁹⁴ La voir telle qu'elle est, c'est provoquer la disparition de son Eurydice, celle qu'il aime et qui n'a peut-être jamais existé que pour lui. Il lui reste à rejoindre ce fantôme dans la mort. (CASSOU-BLANCART, 2007, p. 107)

⁹⁵ “[...] l'amour d'Orphée ne suffit pas à effacer l'autre visage d'Eurydice”(GYORGY, 1956, p. 38)

⁹⁶ “[...] Pardon, mon chéri, mais tout le monde se dit "tu" au théâtre. Vincent le tutoie, maman le tutoie; c'est pour cela que je te dis que je ne le tutoie pas. Je ne le tutoie pas parce que j'ai été sa maîtresse. Je le tutoie parce que tout le monde le tutoie. Elle s'arrête, découragée. Ah! Que c'est difficile, que c'est difficile de toujours expliquer tout !...” (ANOUILH, 2008b, p. 413)

teatro. Essa intimidade é expressa pelo ato de se tratar por “tu”, visto que o “vous”, além de ser usado no plural, é usado para formalidades e utilizado entre pessoas que ainda não são íntimas. Para Eurydice esta intimidade é comum no universo teatral, no meio em que ela cresceu e vive, é uma intimidade que foge às rígidas convenções sociais.

A heroína de Anouilh é diferente, ela não é pura como Orphée a vê e enfim assume isso para ele. Eurydice desiste de tentar mudar seu caráter por amor, evidenciando isso em uma carta que havia escrito para o músico:

Você me via tão linda, querido. Quero dizer moralmente bonita, porque sei bem que fisicamente você nunca me achou muito, muito bonita. Você me via tão forte, tão pura, de fato, sua alma gêmea. Eu jamais conseguiria tanto. Sobretudo agora que o outro virá. Ele mandou chegar até mim uma carta. É mais um outro de que não te falei e que também foi meu amante. Não acredite que eu o tenha amado, aquele, você o verá, não é possível de ser amado. Não acredite também que eu tenha cedido porque eu tinha medo dele, como ele talvez lhe diga. Você não poderá entender, eu sei bem. Mas não me sentia muito forte, e também me estimava tão pouco. Eu não te amava ainda, meu querido, eis todo o segredo: eu não te amava. Eu não sabia. O pudor das meninas certinhas me fazia rir. A ideia de manter qualquer coisa por orgulho ou à espera de um eleito, é tão feia... Desde ontem, meu querido, sou mais pura do que elas. Desde ontem coro quando olham para mim, tremo se me tocam. Eu choro quando ousam me desejar... É por isso que me vou, meu querido, sozinha... Não somente porque tenho medo que ele lhe diga como me conheceu, não somente porque tenho medo que você comece a não me amar mais... Eu não sei se você compreenderá bem, eu me vou porque eu estou vermelha de vergonha. Eu me vou, meu capitão, e vou deixar você justamente porque você me ensinou que eu sou uma boa soldadinha... (ANOUILH, 2008b, p. 423 – 424, tradução nossa)⁹⁷.

⁹⁷ “Tu me voyais si belle, mon chéri. Je veux dire belle moralement, car je sais bien que physiquement tu ne m'as jamais trouvés très, très belle. Tu me voyais si forte, si pure, tout à fait ta petite soeur... Je n'y serais jamais arrivée. Surtout maintenant que l'autre va venir. Il m'a fait porter une lettre. Un autre dont je ne t'avais pas parlé et qui a été aussi mon amant. Ne crois pas que je l'aie aimé, celui-là, tu le verras, on ne peut pas l'aimer. Ne crois pas non plus que je lui aie cédé parce que j'ai eu peur de lui, comme il te le dira peut-être. Tu ne pourras pas comprendre, je le sais bien. Mais je me sentais si forte, et puis je m'estimais si peu. Je ne t'aimais pas, mon chéri; voilà tout le secret: je ne t'aimais pas. Je ne savais pas. La pudeur des filles comme il faut me faisait bien rire. Cette façon de garder quelque chose par orgueil ou pour un acquéreur de choix, c'est si laid... Depuis hier, mon chéri, je suis plus prude qu'elles. Depuis hier je rougis si on me regarde, je tremble si on me frôle. Je pleure qu'on ait osé me désirer... C'est pour cela que je m'en vais, mon chéri, toute seule... Pas seulement parce que j'ai peur qu'il te dise comme il m'a connue, pas seulement parce que j'ai peur que tu te mettes à ne plus m'aimer... Je ne sais pas si tu comprendras bien, je m'en vais parce que je suis toute rouge de honte. Je m'en vais, mon capitaine, et je vous quitte précisément parce que vous m'avez appris que j'étais un bon petit soldat...”(ANOUILH, 2008b, p. 423 – 424)

A carta de Eurydice foi escrita durante sua fuga e explica o que a levou a fugir. Nela, a heroína revela a Orphée sua verdadeira natureza: uma mulher forte e sem pudores, que começa a sofrer modificações em seu modo de ser. Eurydice vai embora justamente porque Orphée demonstrou que ela pode ser outra, diferente da que existe para Dulac.

Ao sacrificar a vida de Eurydice, Orphée acaba por sacrificar-se a si mesmo, pois agora a única solução para que se dê a união entre eles é no mundo dos mortos, pois “no plano da realidade [...] a união dos complementares [...] se vê sempre ameaçada pela morte” (BRAVO, 2000, p. 276).

Com a morte de Eurydice, Orphée se vê sozinho e incompleto novamente. No entanto, M. Henri dá uma nova chance a ele. Ele manipula Orphée, evidenciando com ironia como será a vida ao lado de seu pai: “Retome então sua vida com seu pai. A cada dia, ele te fará suas observações sobre os tempos difíceis, sobre os menus de preços fixos. Isso te ocupará. Você estará mais solitário do que se estivesse de fato sozinho.”⁹⁸ (ANOUILH, 2008b, p.428, tradução nossa).

As ironias de M. Henri induzem Orphée a unir-se a Eurydice e M. Henri permite que eles se encontrem e permaneçam juntos, desde que seja no reino dos mortos: “[...] É o amor se opondo à vida. Mounsiieur Henri declara que só a morte pode oferecer o verdadeiro cenário para o amor”⁹⁹ (VISDEI, 2010, p. 113, tradução nossa).

Assim, ele decide encontrá-la, pronto para sua vida além-túmulo e parte para junto de sua amada. Sua morte no plano terreno é ao mesmo tempo uma espécie de renascimento no plano dos mortos, pois conforme afirma Bravo (2000, p. 287):

[...] o duplo renasce sempre das cinzas que marcam a relação com a morte. Mais que o círculo, é a imagem da espiral que viria ao caso, o símbolo morte-renascimento. O duplo está apto a representar tudo o que nega a limitação do eu, encenar o roteiro fantasmático do desejo.

⁹⁸ “Reprends donc ta vie avec ton père. Il te fera chaque jour ses remarques sur la dureté des temps, sur les menus des prix fixes. Cela t’occupera. Tu seras plus seul que tout seul” (ANOUILH, 2008b, p.428)

⁹⁹ “[...] l’amour s’oppose à la vie. Monsieur Henri declare que la mort seule peut donner son véritable décor à l’amour.” (VISDEI, 2010, p. 113)

Orphée, arrependido, aceita e segue Eurydice no plano da morte, pois somente desse modo eles conseguirão se completar, uma vez que “através do mito do duplo, vemos que o homem aos poucos se arroga a prerrogativa dos deuses, de se transformar passando por diversos fatores e de renascer” (BRAVO, 1997, p. 267).

Por meio do duplo Orphée tem uma nova chance, já que com a sua morte-renascimento o ciclo se completa e finalmente é possível que haja a união entre o duplo cindido: “eis por que a eliminação do duplo anuncia, ao contrário, o retorno com força do real e confunde-se com a alegria de uma manhã inteiramente nova” (ROSSET, 2008, p. 93).

Ao findar a cisão, dá-se a completude das almas e o que estava dividido pode, enfim, realizar-se em sua plenitude. No entanto, isso só é possível no plano da morte, em face da insignificância da existência terrena, pois se a vida oferece apenas degradação, eles só podem alcançar a pureza do amor na morte.

2 DAS TELAS DE CINEMA: O QUE SE VÊ DE ANOUILH EM RESNAIS

O filme *Vous n'avez encore rien vu* (2012), de Alain Resnais, é concebido com base nas peças *Cher Antoine ou l'Amour raté* (1969) e *Eurydice* (1942), ambas de Jean Anouilh. Da primeira é evocada a leitura do testamento da personagem Antoine d'Anthac, fictício dramaturgo francês, e a segunda é encenada no filme. Em *Vous n'avez encore rien vu*, a peça *Eurydice*, cuja autoria real pertence a Anouilh, passa a ser de Antoine, protagonista de *Cher Antoine ou l'Amour raté*.

Não são quaisquer pessoas as chamadas para o último adeus de Antoine d'Anthac no filme de Resnais: são atores que participaram de duas montagens da peça *Eurydice*, escrita por Antoine, no plano da ficção. Tem-se, então, na cena inicial, uma sobreposição de vozes, que ecoa cada vez que uma personagem recebe a ligação comunicando o falecimento de Antoine.

O filme inicia-se com o som de um telefone tocando. Nessas cenas iniciais, Resnais já trabalha com os procedimentos poéticos que perdurarão durante toda a obra: o cineasta utiliza-se do recurso da repetição, na qual cada uma das personagens que trabalharam com Antoine em *Eurydice* recebe uma ligação sobre o falecimento do fictício dramaturgo.

A ligação repete-se cada vez que uma personagem atende ao telefone. Com isso a voz de Andrzej Seweryn ressoa como em um mantra. Essa repetição inicial é um elemento recorrente durante o decorrer do filme, por meio da tripla encenação de *Eurydice*.

Em *Cher Antoine ou l'Amour raté*, ocorre a leitura do testamento de Antoine; já em *Vous n'avez encore rien vu* o testamento é uma farsa, pois Antoine está vivo e se utiliza disso para reunir seus antigos companheiros de trabalho. No vídeo, o falecido dramaturgo incumbe os atores convocados de avaliar uma terceira montagem de *Eurydice*, peça já encenada por eles no passado, agora proposta por uma jovem trupe de teatro, Compagnie de la Colombe.

A montagem de *Eurydice* é exibida em vídeo na sala do castelo de Antoine. No decorrer da exibição da peça, os atores/espectadores convocados por Antoine começam a encenar simultaneamente à Compagnie de la Colombe, ocorrendo uma fusão entre teatro e a projeção em vídeo. Após a exibição de *Eurydice*, Antoine surge e revela que está vivo e desejava apenas reunir seus

antigos atores para encenar a peça novamente. Ao final, Antoine se suicida. Após seu enterro, há a referência ao fato de a peça estar em cartaz.

2.1 INTERTEXTUALIDADE E INTERMEDIALIDADE EM *VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU*

Vous n'avez rien vu é construído com base no diálogo entre as peças de Anouilh, configurando um processo intertextual. Lembramos que a intertextualidade “[...] é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo.” (FIORIN, 1999, p. 30). Cabe ressaltar, então, que “a intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes” (JENNY, 1979, p. 22). Resnais incorpora e transforma a dramaturgia de Anouilh tendo o filme como resultado final. *Vous n'avez encore rien vu* é ao mesmo tempo uma nova criação, e também recriação das peças anouilhanas.

Cher Antoine ou l'Amour raté, de Anouilh, vem como plano de fundo, maquilando a trama fílmica e auxiliando na inserção de *Eurydice*, sendo esta recuperada e citada tal qual Anouilh a publicou. Assim, do mesmo modo que *Cher Antoine ou l'Amour raté* trabalha com a inserção de uma peça interior, Resnais faz o mesmo no filme, mas enquanto a peça interior, em Anouilh, reflete como em um espelho a peça exterior, em *Vous n'avez encore rien vu* a peça interior encenada é a *Eurydice* de Anouilh.

O genérico do filme já traz as primeiras pistas intertextuais, pois não são quaisquer imagens que acompanham as informações da abertura do filme. Todas elas fazem alusão ao universo grego, conforme podemos constatar nas figuras abaixo:

Figura 1 – Genérico I

Fonte: Resnais (2012).

Figura 2 – Genérico II

Fonte: Resnais (2012).

A primeira imagem remete às máscaras utilizadas no teatro grego, na qual o intertexto ocorre não somente com a alusão ao universo grego, mas também ao teatro. A segunda imagem assemelha-se à escultura de Psiquê sendo revivida pelo beijo de Eros, de Antonio Canova. A escultura, que é de 1793, está atualmente exposta no Louvre:

Figura 3 – Psiquê revivida pelo beijo de Eros, Canova (1793)



Fonte: A autora (2012)¹⁰⁰

Em Resnais, a personagem que representa Eros está segurando a personagem que representa Psiquê, aparentemente morta. Trata-se de um mito que também fala das temáticas de amor e morte, o que dialoga tanto com a intriga de *Eurydice* quanto com *Cher Antoine ou l'Amour raté*. Além disso, “Eros é o amor personificado [...]”, enquanto “Psiqué é igualmente a alma personificada” (BRANDÃO, 1987, p. 209).

Além disso, no mito de Eros e Psiquê, a heroína não pode olhar para o rosto de seu marido, como ocorre com Orphée e Eurydice. Eros sempre relaciona-se com a morte: “Eros, visto como um princípio de vida [é] por isso associado à evocação da morte” (HACQUARD, 1996, p. 121).

As imagens que ilustram o genérico de *Vous n'avez encore rien vu* antecipam ao espectador a temática do filme. Por meio dessas imagens o espectador entra em contato com o universo grego, com o teatro, a temática da morte e a irrealização do amor.

Lambert Wilson (Orphée da primeira geração) atende à ligação e a cena o traz em paralelo a seu reflexo desfocado (figura 4). Enquanto a personagem recebe a notícia do falecimento de Antoine, o telefone toca novamente e o reflexo é gradualmente substituído pela próxima personagem que receberá a ligação (figura 5 e 6), Pierre Arditi (Orphée da segunda geração). Assim que Pierre Arditi atende à ligação, Lambert Wilson some de cena, e o reflexo de Arditi o substitui (figura 7). Do

¹⁰⁰ Imagem capturada em visita ao Museu do Louvre

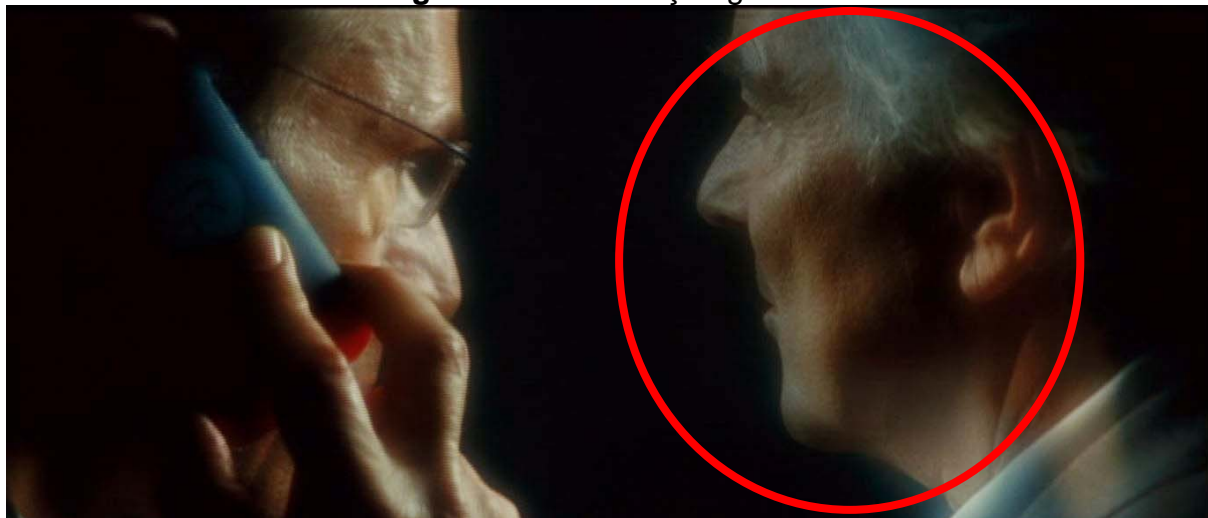
mesmo modo ocorre sucessivamente até todas as personagens atenderem à ligação e receberem a notícia do falecimento.

Figura 4 – Reflexo desfocado



Fonte: Resnais (2012, grifo nosso).

Figura 5 – Substituição gradual



Fonte: Resnais (2012, grifo nosso).

Figura 6 – Substituição completa

Fonte: Resnais (2012, grifo nosso).

Figura 7 – Arditi e seu reflexo desfocado

Fonte: Resnais (2012, grifo nosso).

A cena se repete com todas as personagens convocadas para o testamento de Antoine: Anne Consigny (Eurydice da segunda geração); Mathieu Amalric (M. Henri); Anny Duperey (mãe de Eurydice); Michel Picolli (pai de Orphée); Michel Vuillermoz (Vincent, amante da mãe de Eurydice); Hippolyte Girardot (Alfred Dulac, empresário de Eurydice); Jean-Noël Brouté (Mathias, amante de Eurydice); Michel Robin (O rapaz do café); Gérard Lartigau (encarregado técnico da trupe teatral); Jean-Chéten Sibertin-Blanc (o secretário do delegado de polícia); Sabine Azéma (Eurydice da primeira geração).

Um aspecto a ressaltar é o fato de que os telefonemas iniciam-se com o ator que incorpora o Orphée mais novo, seguido do Orphée mais velho, e passa para a Eurydice mais nova, consecutivamente, seguindo sempre essa ordem,

como se uma geração estivesse substituindo a outra. A única exceção é a atriz que incorpora a Eurydice mais velha. Ela é a última a receber a ligação, mas é também a primeira a chegar à mansão de Antoine.

Os reflexos, na cena dos telefonemas, contribuem para criar um jogo de ilusão e realidade: a personagem que está em evidência, atendendo ao telefonema, tem seu reflexo sempre desfocado e a imagem das personagens é sempre de perfil, como a sugerir um enigma.

A repetição de imagens, telefonemas e vozes é uma estratégia de construção do filme que alude à *mise en abyme*. A notificação sobre o falecimento de Antoine é um intertexto com *Cher Antoine ou l'Amour raté*, pois apesar de não haver essa cena especificamente na peça de Anouilh, há o falecimento de Antoine e seu funeral. E o intertexto caracteriza-se justamente por ser uma repetição com diferença.

Nessas cenas iniciais, a repetição ocorre também com a entrada das personagens na mansão de Antoine, que se dá uma a uma, acompanhadas pelo mordomo.

Outro traço da poética de Anouilh em *Vous n'avez encore rien vu* é a ambientação da casa de Antoine. As peças de Anouilh são caracterizadas pelo uso de cenários neutros. Em Resnais, o espaço em que as personagens se reúnem é neutro e amplo, além de trazer colunas que remetem ao universo grego:

Figura 8 – Espaço neutro



Fonte: Resnais (2012).

Em Resnais, as personagens são convocadas para o testamento de Antoine. Diferentemente de Anouilh, o testamento é exibido na forma de um vídeo em que o próprio dramaturgo pede que eles assistam a uma nova encenação de *Eurydice* pela Compagnie de la Colombe. As personagens rememoram suas antigas atuações, com o que passam a interagir com a montagem na tela, encenando em conjunto com a companhia.

Ao final da encenação os atores convocados por Antoine voltam aos seus lugares como plateia e o dramaturgo, que para as personagens havia falecido, entra em cena e lhes revela que sua morte era uma farsa cuja real intenção era uma brincadeira a fim de reunir seus antigos atores para encenarem a peça mais uma vez.

A farsa de Antoine ocorre somente no filme de Resnais, visto que em *Cher Antoine ou l'Amour raté* sua morte é real e o dramaturgo só entra em cena por meio de um *flashback*. No entanto, desde o início do filme, Resnais dá pistas dessa farsa, em particular pela figura do Mordomo, que age como um diretor de cena, controla toda a situação, manipulando as personagens e induzindo-as a entrarem no jogo de Antoine.

Assim que as personagens chegam, o mordomo sobe as escadas com as malas. Da escada ele observa as personagens e sorri ironicamente ao espectador (figuras 9 e 10). O espectador não sabe ainda que é uma farsa, mas já recebe as pistas.

Figura 9 – Sorriso irônico I



Fonte: Resnais (2012).

Figura 10 – Sorriso irônico II



Fonte: Resnais (2012).

O olhar do mordomo é como se fosse o olhar de um diretor de cena observando sua criação. Ao instalar as personagens na sala de Antoine, o Mordomo diz: “Nós estamos aqui para satisfazer o desejo sagrado de Antoine que queria que estivéssemos todos presentes na colocação da lápide sobre a sua última morada. Mas antes, Antoine gostaria de dirigir-se diretamente a vocês”¹⁰¹ (RESNAIS, 2012, tradução nossa).

Como é possível que Antoine, estando morto, possa falar diretamente com eles? É isso que as personagens se perguntam. O mordomo observa atentamente cada reação das personagens, que é de estranheza pelo fato de assistirem a um vídeo de alguém que julgam morto, o que parece diverti-lo, (figura 11):

¹⁰¹ “ Nous sommes ici pour répondre au vœux sacré d'Antoine qui a voulu que nous soyons tous présents pour la pose de la pierre tombale sur sa dernière demeure. Mais avant cela, Antoine a tourné à sa dressait directement à vous.” (RESNAIS, 2012)

Figura 11 – Mordomo observando I



Fonte: Resnais (2012).

Os olhares do mordomo e suas expressões faciais revelam o jogo entre o falso e o verdadeiro, o ser e o parecer. O vídeo é uma mediação entre Antoine e as personagens – portanto, o “diretamente” é modalizado, mediatizado.

Na figura 11 podemos observar o controle remoto na mão do mordomo, que o carrega durante todo o tempo. O controle pode ser lido como uma extensão de Antoine, que não pode estar de corpo presente em seu jogo.

No vídeo, Antoine diz “Obrigado por terem vindo a esta reunião bizarra, na qual não estarei”¹⁰² (RESNAIS, 2012, tradução nossa). De fato, não estará fisicamente presente, mas a imagem gravada em vídeo faz com que sua figura se torne presente entre as demais personagens, estratégia possível pela intermediação do vídeo.

Antoine explana seu desejo de as personagens assistirem à encenação da Compagnie de la Colombe e pede que Marcellin, o mordomo, prossiga. O foco é no mordomo colocando o vídeo da companhia, e o controle está novamente em evidência:

¹⁰² “Merci d’être venu à ce rendez-vous bizarre où je ne sera pas.” (RESNAIS, 2012)

Figura 12 – Controle remoto em evidência



Fonte: Resnais (2012).

No fragmento abaixo analisamos o vídeo de Antoine no qual podemos observar que o movimento da câmera não é fixo, como seria de se esperar em uma produção simples, feita apenas pelo próprio Antoine. A mudança de ângulo e os cortes de cena, evidentemente editados, revelam uma produção técnica por trás do tom despretensioso do vídeo de Antoine. O dramaturgo desce uma escada e a câmera o acompanha, o que significa que há alguém por trás da câmera, evidentemente manipulando-a:

Figura 13 – Câmera acompanhando Antoine I



Fonte: Resnais (2012).

Figura 14 – Câmera acompanhando Antoine II

Fonte: Resnais (2012).

Mesmo após Antoine se sentar, e a câmera parecer fixa, ela continua se movendo, conforme podemos observar nas imagens ao fundo do dramaturgo. Na sequência de cenas a seguir, tomamos como referência um quadro na estante de Antoine, que aos poucos some de cena. Isso ocorre devido ao movimento da câmera, o que significa que alguém está manipulando-a o tempo todo.

Figura 15 – Câmera acompanhando Antoine III

Fonte: Resnais (2012, grifo nosso).

Figura 16 – Câmera acompanhando Antoine IV



Fonte: Resnais (2012, grifo nosso).

Figura 17 – Câmera acompanhando Antoine V



Fonte: Resnais (2012, grifo nosso).

É provável que a câmera esteja sendo manipulada pelo próprio mordomo, que auxilia Antoine durante toda a farsa. O fragmento abaixo é de uma cena que ocorre após o fim do primeiro ato da encenação de *Eurydice* pela Compagnie de la Colombe. As personagens comentam a peça a que assistem, enquanto o mordomo as observa atentamente:

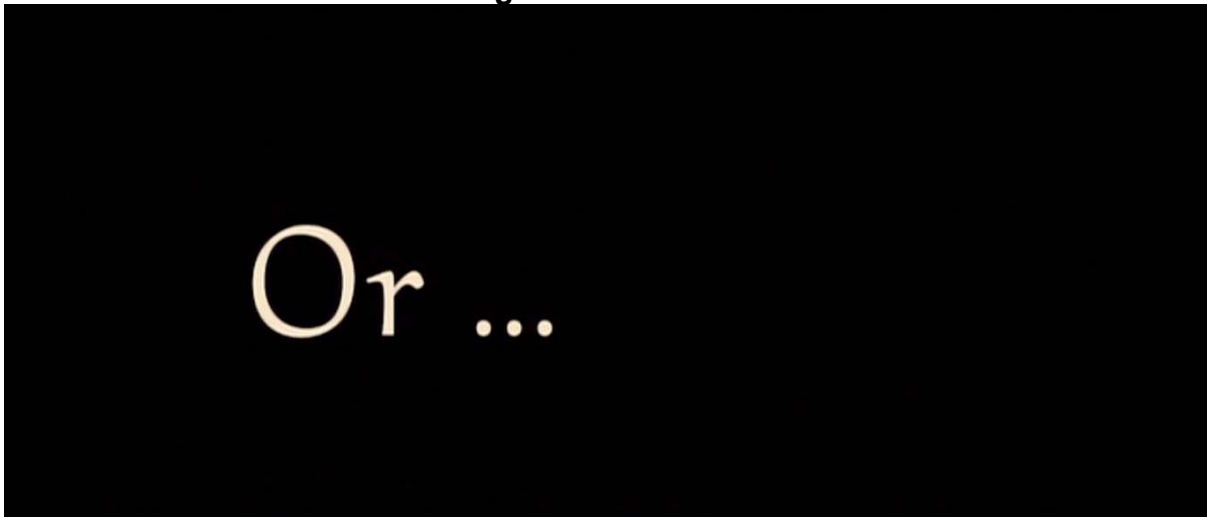
Figura 18 – Mordomo observando II



Fonte: Resnais (2012, grifo nosso).

Com o final da encenação da *Eurydice* pela Compagnie de la Colombe, as personagens aplaudem e os atores da Compagnie agradecem tal como se faz no palco teatral. A encenação terminou, mas em seguida um letreiro toma a tela:

Figura 19 – Letreiro



Fonte: Resnais (2012).

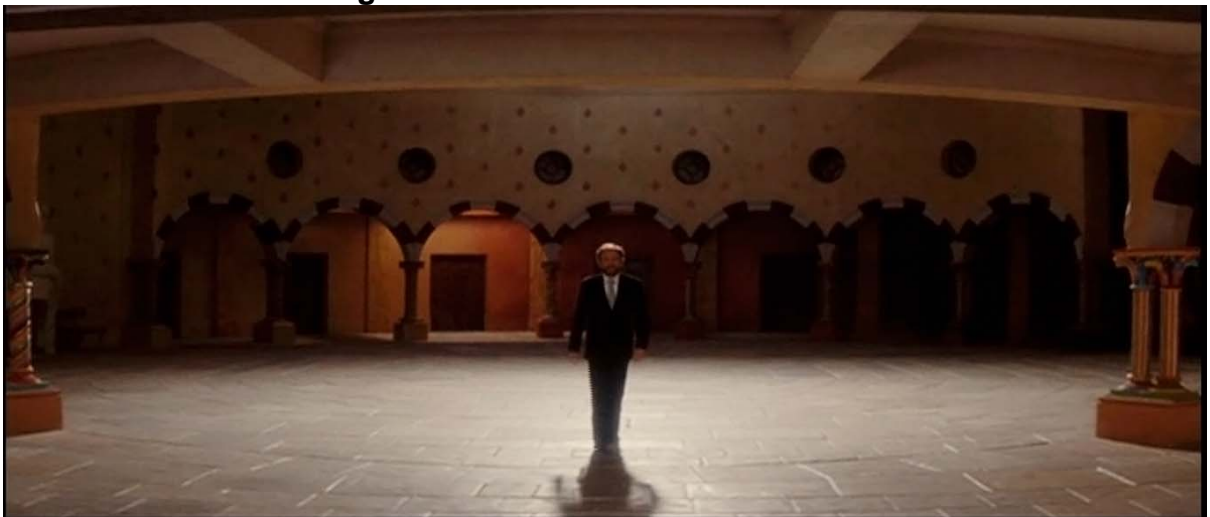
O letreiro diz apenas “Ou...” (RESNAIS, 2012, tradução nossa), como se houvesse um final alternativo para o filme. O mordomo, então, diz que as personagens conhecem o gosto de Antoine por reviravoltas dramáticas (RESNAIS, 2012), aponta para o ambiente em que ocorriam as encenações de *Eurydice* pelas personagens da plateia, as luzes se acendem teatralmente (figura 20) e Antoine entra em cena caminhando lentamente (figura 21) ao som de uma música dramática.

Figura 20 – Luzes teatrais



Fonte: Resnais (2012).

Figura 21 – Antoine entrando em cena

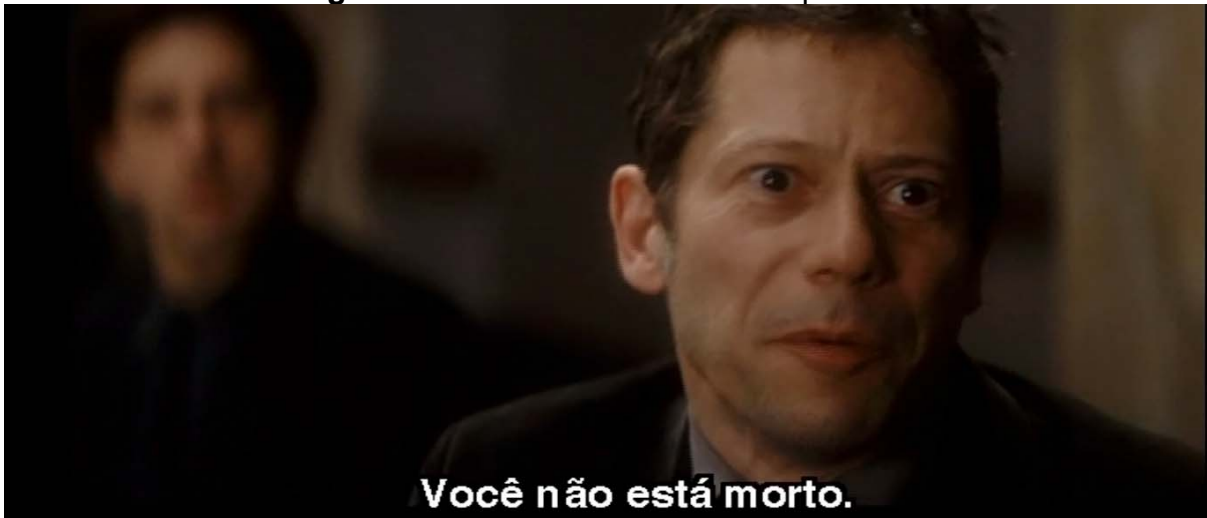


Fonte: Resnais (2012).

Ironicamente, a primeira personagem a surpreender-se com a farsa é justamente Mathieu Amalric, ator que incorpora M. Henri, encarnação da morte (figura 22). Antoine, então, afirma: “Vocês sabem. No dicionário estou classificado como autor dramático... mas sempre tive um fraco por reviravoltas”¹⁰³ (RESNAIS, 2012, tradução nossa). As personagens aplaudem como se fosse o final de uma peça (figura 23), com exceção do mordomo, que apenas observa sorrindo (figura 24):

¹⁰³ “Vous savez. Dans le dictionnaire je suis classé dans le catégorie auteur dramatique mais j’ai toujours un faible pour les gros effets.” (RESNAIS, 2012)

Figura 22 – Mathieu Amalric se surpreende



Fonte: Resnais (2012).

Figura 23 – Todos aplaudem



Fonte: Resnais (2012).

Figura 24 – Mordomo rindo



Fonte: Resnais (2012).

Resnais ainda vale-se das intrigas amorosas de Antoine em Anouilh, como recurso intertextual. Ele utiliza-se da irrealização do amor como um elo intertextual entre as peças presentes no filme. Isso é retomado logo no início de *Vous n'avez encore rien vu*, no qual há um diálogo entre o mordomo de Antoine, Marcellin (personagem que em Anouilh é médico de Estelle, ex-esposa de Antoine) e a primeira Eurydice de Antoine em Resnais, Sabine Azéma (personagem que existe apenas no filme): as personagens dialogam sobre a relação entre as propriedades imobiliárias do dramaturgo, seus casos de amor e seu suicídio em razão de sua última paixão, uma moça vinte e cinco anos mais jovem que o fictício dramaturgo.

Esta jovem por quem Antoine se apaixona o deixa, fato que se repete tanto em Anouilh quanto em Resnais, pois em ambas as obras o dramaturgo não supera a perda e suicida-se. A sequência de cenas finais do filme faz a ligação entre a jovem Eurydice e Antoine: após o suicídio (agora real) do dramaturgo a câmera dá ênfase à jovem chegando ao cemitério (figura 25). O curioso é que ela esconde-se ao deparar-se com os intérpretes de *Eurydice* que estão de saída do cemitério, conforme sequência de imagens a seguir (figuras 26 e 27):

Figura 25 – Atriz de Eurydice pela Compagnie de la Colombe I



Fonte: Resnais (2012).

Figura 26 – Atriz de Eurydice pela Compagnie de la Colombe II



Fonte: Resnais (2012).

Figura 27 – Atriz de Eurydice pela Compagnie de la Colombe III



Fonte: Resnais (2012, grifo nosso).

Mas por que ela não deseja ser vista no enterro de Antoine? Eles saem e ela segue seu caminho. A cena não torna explícito, mas indica que ela está indo ao encontro do túmulo de Antoine. Há um efeito de *fade-out*¹⁰⁴, o novo foco é sobre a fachada de um teatro com os dizeres “*Eurydice*” em evidência, e se ouve as falas finais da peça ditas por M. Henri: “Orphée está com Eurydice, enfim!”¹⁰⁵ (RESNAIS, 2012, tradução nossa). Apesar de Resnais não explicitar que a jovem Eurydice seja realmente a moça pela qual Antoine apaixonara-se e suicidara-se,

¹⁰⁴ “O *fade* sublinha o princípio ou o fim de uma cena ou sequência. O *fade-out* é a forma mais simples das transições: a luz diminui até o ecrã ficar negro. Dá a sensação de fechamento de uma sequência, marcando o passar do tempo ou o encerramento de uma parte da história. É uma espécie de fim de capítulo” (NOGUEIRA, 2010, p. 170)

¹⁰⁵ “Orphée est avec Eurydice, enfin!”

essa sequência final de cenas sugere haver alguma ligação entre o dramaturgo e a jovem atriz. Seria essa jovem Eurydice a amante de Antoine em *Vous n'avez encore rien vu?*

Se assim o for, isso explicaria o motivo de a jovem esconder-se dos amigos de Antoine no cemitério. Além disso, há de se considerar as falas finais de *Vous n'avez encore rien vu* ditas por M. Henri indicando a união póstuma de Orphée e Eurydice. Isso não é ao acaso, afinal, Antoine suicidou-se por sofrer de amor, da mesma maneira que Orphée decide abandonar sua vida para poder ficar com Eurydice.

Considerando que “o texto não é um conjunto de enunciados gramaticais ou agramaticais; é aquilo que se deixa ler através da particularidade dessa conjunção de diferentes estratos da significância presente na língua, cuja memória ele desperta: a história” (KRISTEVA, 2005, p. 20), ao analisar-se todos essas minúcias inseridas por Resnais em *Vous n'avez encore rien vu*, é necessário interpretar a particularidade desses estratos de significância os quais o autor inseriu em seu texto e que colaboram para o fluir de ação do filme.

Após analisar essas particularidades sobre a ligação entre a jovem Eurydice e o dramaturgo, é possível deduzir que ela possa corresponder à mesma moça vinte e cinco anos mais nova pela qual Antoine apaixonou-se, sendo este um elo importante para unir as duas distintas peças de Anouilh na delicada trama fílmica. É recuperando o discurso do outro (BAKHTIN, 1997, p. 320) que o cineasta capta a essência de sua obra e utiliza-a em *Vous n'avez encore rien vu*.

A intertextualidade surge do diálogo do cineasta com a dramaturgia de Anouilh, diálogo do qual deriva um novo objeto artístico. Todavia, a interação entre Anouilh e Resnais ultrapassa o intertexto, pois a criação do filme implica um processo intermedial que, de acordo com o conceito de Rajewsky, (2012, p. 52) a intermedialidade constitui-se em uma prática que “em termos gerais [...] refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático”.

O procedimento da intermedialidade constitui-se por meio dessa interação entre as mídias, “área de estudos onde convergem diversas interdisciplinaridades” (MENDES, 2011, p. 05) e remete ainda “diretamente à fusão entre mídias e não apenas à presença de várias mídias, identificáveis e separáveis,

na composição de um único objeto de arte. O hibridismo é o *modus operandi* da criação de objetos intermidiais.” (PASCOLATI, 2013, p. 63).

Vous n’avez encore rien vu traz um imbricamento de mídias, pois nele participam dramaturgia (textos de Anouilh), teatro (a atualização cênica triplicada de Eurydice), cinema (o próprio filme) e vídeo (encenação da Compagnie de la Colombe e “testamento” de Antoine). Em Resnais todos esses procedimentos são utilizados simultaneamente por meio de camadas que se interpelam, resultando em uma interação entre diferentes mídias. A interação entre as mídias em *Vous n’avez encore rien vu*, acorda com o que ressalta Clüver (2006, p. 18), ao abordar a intermedialidade:

Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” [...], mas também às mídias e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente.

Para além das “artes”, conforme afirma o autor, a intermedialidade abrange as mídias como um todo, e aqui se inserem aquelas exploradas por Resnais. *Vous n’avez encore rien vu* explora a hibridização e as fronteiras entre estas mídias, estabelecendo uma relação convergente altamente complexa em termos de intermedialidade: “o questionamento sobre as fronteiras entre teatro e cinema, mas também sobre os possíveis modos de fusão entre essas mídias é a provocação de *Vous n’avez encore rien vu*” (PASCOLATI, 2013, p. 66).

Vale ressaltar que a intermedialidade figura também como um processo fronteiro, pois conforme Rajewsky (2012, p.71) afirma, “independente do tipo de práticas intermediáticas em foco, o efeito potencial das práticas intermediáticas funda-se *sempre*, de alguma maneira, em fronteiras midiáticas e diferenças”.

Espacialmente, a sala de Antoine assemelha-se a uma sala de cinema, e seus convocados assistem ao seu último pedido em uma tela, numa clara referência ao espaço de exibição cinematográfica, como é possível observar na figura 28:

Figura 28 – Vídeo de Antoine d'Anthac



Fonte: Resnais (2012).

Temos aqui uma referência direta à sala escura utilizada para exibições cinematográficas, ambiente próprio do cinema. A intenção de Resnais é categórica: não é cinema, mas a alusão ao cinema é evidente. Apesar de a tela exibir vídeos e não filmes, cenas como a destacada acima remetem diretamente à sala escura, própria para exibição cinematográfica, criando a ilusão de que as personagens são espectadores em uma sala de cinema. E não seria o cinema por si uma grande ilusão?

[...] a linguagem cinematográfica é uma sucessão de seleções, de escolhas: escolhe-se filmar o ator de perto ou de longe, em movimento ou não, deste ou daquele ângulo; na montagem descartam-se em determinados planos, outros são escolhidos e colocados numa determinada ordem. Portanto um processo de manipulação que vale não só para a ficção como também para o documentário, e que torna ingênua qualquer interpretação do cinema como reprodução do real. (BERNARDET, 2006, p.37).

No cinema nada é por acaso, são escolhas feitas com um intuito específico. No caso de Resnais, apesar da semelhança que a cena destacada tem com uma sala de cinema, é preciso ressaltar que as personagens não estão em um cinema, mas sim em uma sala assistindo a dois vídeos. Em um primeiro momento, temos um vídeo documental, com o suposto testamento de Antoine; e em um segundo momento, um vídeo que registra a montagem de *Eurydice* pela Compagnie de la Colombe. Lembramos ainda as diferenças mais substanciais entre vídeo e

cinema, que concernem principalmente ao âmbito técnico, dentre as quais, Machado (1997, p. 194-195) ressalta:

A imagem de vídeo – pelo menos a atual¹⁰⁶ imagem de vídeo, aquela que é obtida nos níveis atuais de tecnologia – tem uma definição precária, em consequência do número de linhas de varredura que comporta. Trata-se de uma imagem inadequada para anotar informações abundantes, uma imagem que não aceita detalhamentos minuciosos e na qual a profundidade de campo é continuamente desmantelada pelas linhas de varredura. O vídeo é uma tela de dimensões pequenas, entendendo-se por tal uma tela em que se pode colocar pouca quantidade de informação, já que há sempre o perigo de que uma imagem demasiado abundante se dissolva na chuva de linhas de varredura.

Segundo o autor, como a imagem em vídeo tende a ter uma definição relativamente inferior com poucas informações e pouca profundidade, o vídeo é normalmente exibido em uma tela pequena, para não haver o perigo da dissolução da imagem. Machado (1997, p. 194) ainda afirma que, em consonância com a definição da imagem e com o tamanho da tela, um vídeo também não comporta quadros abertos ou paisagens planas, recorrendo prioritariamente a planos pequenos e fechados:

Isso tudo quer dizer que, por suas próprias condições de produção, o quadro videográfico tende a ser mais estilizado, mais abstrato e, por consequência, bem menos realista do que seus ancestrais, os quadros fotográfico e cinematográfico (MACHADO, 1997, p. 194).

A fim de demarcar fronteiras entre vídeo e o próprio filme, Resnais convida Bruno Podalydès para dirigir o vídeo da *Compagnie de la Colombe*, conforme afirma em uma entrevista:

Foi uma experiência, um jogo. Se eu tivesse que inventar eu mesmo esta encenação teatral de uma jovem trupe de 2012 eu teria a impressão de trapacear, eu não teria sido sincero. Foi mais desafiador pedir para um contemporâneo e amigo próximo desta geração. O roteiro indicava as passagens de *Eurydice* a representar, para mudar, mas eu, por outro lado, não quis dar a Bruno qualquer indicação. Ele teve carta branca para a atribuição de papéis, equipe técnica, estilo. Ele me pediu instruções, mas eu insisti: “Não, o jogo do filme é que eu não sabia nada do que você iria fazer. Quanto mais

¹⁰⁶ O autor fala em atual, portanto cabe ressaltar que o ano de publicação dessa edição é 1997.

diferente for do que eu mesmo faria, mais respeitará o espírito do projeto.” A aposta que me diverti, era de esperar a montagem para descobrir como suas imagens e as minhas se encontrariam.¹⁰⁷ (RESNAIS, 2012, p. 6, tradução nossa).

No que concerne à intermedialidade no âmbito da hibridização entre o teatro e o cinema, ocorre em *Vous n’avez encore rien vu* a apropriação das peças e do universo cênico anouilhano, por meio da intersecção entre essas mídias:

Em procedimentos intracomposicionais, uma mídia se apropria dos procedimentos de outra, numa integração em que estabelecer fronteiras é impossível – aliás, infrutífero – e cujo resultado é a imbricação de mídias diversas na formação de uma só (nova ou outra) mídia. O resultado, para a percepção do espectador, é a sensação de ver uma mídia atuar como se fosse uma outra, neste caso, o cinema atuar como teatro e vice-versa. A intermedialidade interessa exatamente nesse espaço de fusão de mídias, interessa como modo de criação artística e não apenas como exercício de verificação de presença de uma mídia em outra (imagem ou movimento na poesia, palavra na arte visual) ou como processo de passagem de uma mídia para outra (da literatura para o cinema). (PASCOLATI, 2013, p. 64).

Vous n’avez encore rien vu traz igualmente a sensação de o espectador assistir a um espetáculo de teatro, pois Resnais apropria-se de elementos próprios do universo cênico e os leva para o cinema. Com isso, o cineasta procura teatralizar o filme, para o que recupera também a poética dramaturgic de Anouilh.

A mescla entre cinema e teatro ocorre gradativamente: inicialmente os antigos atores de Eurydice, agora no papel de plateia de suas antigas personagens, apenas repetem as falas ditas pela Compagnie de la Colombe, em um processo de rememoração da encenação já interpretada por eles no passado.

Em seguida, os atores/plateia levantam e interpretam entre si e junto à tela, com isso, o filme é aos poucos tomado por três diferentes encenações

¹⁰⁷ C’était une expérience, un jeu. Si j’avais dû inventer moi-même cette mise en scène théâtrale d’une jeune troupe de 2012, j’aurais eu l’impression de tricher, je n’aurais pas été sincère. Il était plus stimulant de le demander à un confrère et ami proche de cette génération. Le scénario indiquait les passages d’Eurydice à tourner, mais, sinon, je n’ai voulu donner à Bruno aucune indication. Il avait carte blanche pour la distribution, l’équipe technique, le style. Il m’a demandé des consignes, mais j’ai insisté: "Non, le jeu du film, c’est que je ne sois pour rien dans ce que vous allez faire. Plus ce sera différent de ce que j’aurais tourné moi-même, mieux cela respectera l’esprit de l’entreprise." Le pari qui m’amusait, c’était d’attendre le montage pour découvrir comment ses images et les miennes se rencontreraient. (RESNAIS, 2012, p. 6)

simultâneas da peça Eurydice. Desta maneira, cinema e teatro interpenetram-se e o universo dramaturgico de Anouilh ganha vida nas telas do cinema.

Num primeiro momento, Michel Piccoli, que interpreta o pai de Orphée na plateia, é quem inicia a interação, dialogando com o Orphée da tela (figura 29), encenado pela Compagnie de la Colombe. Temos uma sobreposição de vozes, em que há um atraso no texto: primeiro o pai de Orphée na tela fala, seguido pelo pai de Orphée na plateia, que repete. Lambert Wilson, que interpreta o Orphée da plateia (mais velho) é o segundo a interagir; ele olha diretamente para o pai da plateia e repete a fala da tela (figura 30). Aqui já há o início de uma encenação propriamente dita, pois um ator contracena com o outro.

Figura 29 – Primeira interação



Fonte: Resnais (2012).

Figura 30 – Lambert Wilson



Fonte: Resnais (2012).

A atitude de dialogar com a *Eurydice* da tela, iniciada por Piccoli, será seguida por todos os outros atores/personagens que assistem a *Eurydice* na sala de Antoine. Assim, conforme os atores/personagens deixam-se levar pela encenação, em uma mescla de vozes, as encenações e os ambientes se fundem.

As Eurydices são as próximas a interagirem com a encenação e isso é indicado com o foco nas personagens assistindo à tela. A cena mostra as duas Eurydices sentadas lado a lado assistindo (figura 31), depois a câmera mostra a encenação da tela e a Eurydice da Compagnie de la Colombe fala seu texto, seguida pelas Eurydices na plateia:

Figura 31 – Eurydices na plateia



Fonte: Resnais (2012).

A interação seguinte é com Anny Duperey, intérprete da mãe de Eurydice na plateia, que antes de repetir a fala da mãe da tela, observa-a e sorri nostalgicamente:

Figura 32 – Anny Duperey assistindo



Fonte: Resnais (2012).

No caso da encenação da mãe de Eurydice da plateia, sua fala antecede a fala da mãe na tela. Aqui não ocorre o atraso na encenação porque ela irá esquecer o texto e é preciso mostrar esse esquecimento. As duas Eurydices olham para ela, interagindo com sua encenação. Sabine Azéma (Eurydice mais velha) também atua ainda mais intensamente que Anne Consigny (Eurydice mais nova). Anny Duperey (mãe de Eurydice) manda que ela se sente direito e ela se ajeita na cadeira. Enquanto isso, Anne Consigny apenas observa.

As interações entre a tela e a plateia ocorrem sempre por meio de uma tensão entre o atraso, a antecipação, a repetição e a complementação. Essa técnica colabora para um processo de imbricamento, que já foi apresentado desde o começo, com os telefonemas. Apesar dos jogos que Resnais faz com a construção de *Vous n'avez encore rien vu*, a sequência é sempre a mesma para o espectador: o desenrolar da trama de *Eurydice*.

Outro momento interessante no âmbito da intermedialidade é a cena em que uma personagem da Compagnie de la Colombe chama Eurydice várias vezes para lhe falar que Mathias a espera. Nesta cena, a personagem fala na tela e Eurydice na plateia responde, gritando e olhando para trás, como se a voz viesse de trás (figura 33). Porém, não há nenhuma personagem interagindo com ela ao fundo da cena, pois essa personagem só existe na encenação da Compagnie de la Colombe:

Figura 33 – Eurydice olha para trás

Fonte: Resnais (2012).

Esta cena evidencia o imbricamento de camadas e a interação entre as mídias, visto que o modo como a cena é construída reforça o diálogo entre as diferentes encenações (vídeo e plateia). É semelhante o prosseguimento da interação entre as encenações: em determinado momento, as duas gerações que representam Orphée e Eurydice na plateia abandonam o papel de espectadores e passam a representar em pé, ainda entre as poltronas, as mesmas cenas que estão sendo atualizadas pela Compagnie de La Colombe. No entanto, os demais continuam assistindo à projeção em vídeo, seguindo ainda no papel de espectadores e ignorando a atuação de seus colegas.

Isso ocorre porque as personagens estão em diferentes planos, e essa atmosfera só é quebrada por Mathias, interpretado pelo ator Jean-Noël Brouté, quando a personagem levanta-se impulsivamente, conforme a sequência de imagens (figuras 34, 35 e 36):

Figura 34 – Mathias interpretado pela Compagnie de la Colombe



Fonte: Resnais (2012).

Figura 35 – Jean-Noël Brouté, incorporando Mathias na plateia de Antoine



Fonte: Resnais (2012).

Figura 36 – Jean-Noël Brouté, constrangido



Fonte: Resnais (2012).

A sequência de imagens acima traz Mathias pela Compagnie de la Colombe (figura 34) em uma cena já interpretada no passado por Jean-Noël Brouté, que está na sala de Antoine, assistindo como espectador. Ao assisti-la, a personagem é tomada por lembranças e sai subitamente de seu papel de espectador do vídeo e levanta de sua poltrona incorporando Mathias, conforme se vê na figura 35.

Ocorre aqui a duplicação de papéis da personagem, ou seja, Jean-Noël Brouté, que interpreta ele mesmo, desdobra-se em um segundo papel, incorporando Mathias. Assim, de acordo com Abel (1968, p. 69), temos aqui a incidência do metateatro.

Sua encenação abrupta quebra a atmosfera das demais personagens espectadoras na sala de Antoine, que o notam. Ao perceber ser observada pelos companheiros de plateia, a personagem sai de seu estado momentaneamente alterado, recompondo-se “como que encabulado por sua espontaneidade” (PASCOLATI, 2013, p. 67), conforme é perceptível na última imagem (figura 36).

A interação entre teatro e cinema aumenta cada vez mais: na tela, a mãe de Eurydice e seu companheiro olham para a objetiva dialogando com Orphée, enquanto que em um plano aberto, mostra-se a plateia ao fundo, ao mesmo tempo em que os dois atores que interpretam Orphée dialogam com o casal frente à tela (figura 37). Esta cena evidencia o diálogo entre as mídias, conforme podemos constatar na imagem destacada abaixo:

Figura 37 – Casal na tela e Orphées na plateia



Fonte: Resnais (2012).

É importante ressaltar que a expressão de surpresa da mãe de Eurydice e de seu amante se dá devido à “audácia de Orfeu, [e] não pelo fato de dialogarem com alguém que está em outro espaço-tempo que não o da representação vivida por eles. Esse desconforto é reservado ao espectador do filme de Resnais.” (PASCOLATI, 2013, p.67):

O fragmento destacado abaixo traz a encenação pelo casal de atores mais velhos que incorporam *Eurydice* na plateia (figura 38). No fragmento eles haviam terminado a interpretação e olham para o casal mais novo, como se atribuíssem a eles a sequência da encenação, e assim, repete-se a mesma cena (figura 39). Também é importante destacar a plateia ao fundo, que os ignora e continua assistindo à representação da *Compagnie de la Colombe*.

Figura 38 – Casal mais velho observa casal mais jovem



Fonte: Resnais (2012).

Figura 39 – Casal mais jovem encenando



Fonte: Resnais (2012).

Até então, as personagens que assistiam à encenação da Compagnie de la Colombe restringiam-se a um único ambiente – o salão de Antoine. No entanto, com a gradual fusão entre cinema e teatro, dá-se também uma fusão entre os ambientes, “numa transição de imagens possível apenas com o concurso de técnicas do cinema” (PASCOLATI, 2013, p. 64) e transforma-se no ambiente no qual a peça *Eurydice* está sendo encenada; com isso há a fusão entre os distintos ambientes ou mesmo uma co-presença de ambos.

Cabe ressaltar aqui que inicialmente os espaços são totalmente distintos: os atores de Antoine encontram-se na mansão do dramaturgo, ricamente adornada, enquanto a Compagnie de la Colombe encena em um galpão composto por um cenário bem mais simples.

Conforme as encenações se fundem, os cenários também se fundem, dando a ilusão, em determinados momentos, de estarem todos em um único ambiente, ou ainda em uma fusão ou co-presença de dois espaços. O primeiro momento em que as personagens da plateia deixam de encenar na sala de Antoine é em um espaço que se assemelha a um palco de teatro, em uma alusão a um teatro filmado, conforme podemos observar na figura abaixo:

Figura 40 – Plano da encenação

Fonte: Resnais (2012).

O ambiente acima é aos poucos tomado por um cenário mais realista, a fusão entre os ambientes é gradual. No fragmento abaixo (figura 41) podemos ver que ambos os espaços coabitam momentaneamente enquanto um ambiente é substituído pelo outro, por meio de uma técnica que só é possível no cinema, visto que no teatro os espaços precisam ser montados.

No caso da Compagnie de la Colombe, os elementos que compõem o cenário são trazidos pelos próprios atores antes da peça se iniciar e eles mostram isso no vídeo. Trata-se de um modo de chamar a atenção para a linguagem teatral enquanto ela fabrica-se.

Figura 41 – Fusão de espaços

Fonte: Resnais (2012).

Este novo espaço é mais realista do que o anterior (figura 42). As personagens estão agora em uma estação de trem, com presença física de eles, os objetos cênicos criados com o recurso a técnicas cinematográficas. Enquanto as personagens conversam, um trem passa lá fora, ouve-se o barulho do trem passando, é possível enxergar o trem pela janela da estação.

Conforme o filme avança, os espaços alternam-se. Ora eles estão na sala de Antoine, ora no ambiente semelhante ao palco de teatro ou então no cenário realista.

Figura 42 – Cenário realista



Fonte: Resnais (2012).

Além da espacialidade, esta cena permite refletir sobre os significados da estação, um espaço de trânsito no qual se permanece apenas temporariamente. Tanto em Resnais, quanto em Anouilh, a estação leva as personagens não somente para seus respectivos trens, mas para uma aventura amorosa e para a morte.

A estação é o lugar em que a morte encontra a vida, espaço de passagem, transição. Na cena em que Orphée se despede de seu pai para ficar com Eurydice é possível ver um túnel no exterior da estação (figura 43), pelo qual o trem segue.

Figura 43 – Orphée despede-se de seu pai



Fonte: Resnais (2012).

O túnel da Figura acima reforça a ideia da transição, é a morte *versus* a vida. Orphée não se despede somente de seu pai, mas também de sua vida, pois somente na morte é possível estar junto de Eurydice.

As constantes mudanças de ambientes, ora mais realista, ora com pinceladas impressionistas, também podem ser lidas como metáforas para o modo idealizado como Orphée vê a vida, perante a crua realidade.

Uma cena que também merece realce é a que traz a representação de *Eurydice* pelas personagens da plateia, destacadas pelas figuras 44 e 45: após terminar de interpretar seu texto, o casal mais jovem pára e observa o casal mais velho abraçado, encenando como eles. O casal olha de cima, observando a atuação que eles acabaram de fazer, sendo continuada pelo casal mais velho:

Figura 44 – Casal mais jovem observa casal mais velho



Fonte: Resnais (2012).

Figura 45 – Casal mais jovem encenando



Fonte: Resnais (2012).

Nesta cena, Resnais trabalha com a consciência do duplo, pois, diferente das demais personagens, que apenas assistem à encenação da *Compagnie de la Colombe* na tela, o casal mais jovem tem consciência de que o casal mais velho está atuando e que se trata das mesmas personagens e da mesma cena que eles acabaram de encenar. E sabemos que eles têm essa consciência porque, ainda enquanto personagens, observam a encenação do outro casal, como se estivessem olhando em um espelho.

O fato de terem essa consciência implica também o metateatro, pois ao terminar de atuar, de imediato já olham para a direção do outro casal aguardando que eles continuem, e assistem-no dar seguimento ao que eles acabaram de encenar, ou seja, eles têm consciência de que é uma encenação e de que são personagens, evidenciando a consciência dramática teorizada por Abel (1968, p. 87-88)

Outra cena interessante que corrobora a intermedialidade é o momento em que Eurydice vai até Mathias lhe contar sobre seu amor por Orphée, pois nesta cena Resnais brinca com as mídias, mesclando as encenações da tela, com as encenações da plateia, conforme é possível observar na imagem a seguir:

Figura 46 – Eurydice na tela e Eurydice na plateia I



Fonte: Resnais (2012).

Figura 47 – Eurydice na tela e Eurydice na plateia II



Fonte: Resnais (2012).

Figura 48 – Eurydice na tela e Eurydice na plateia III



Fonte: Resnais (2012).

Figura 49 – Eurydice na tela e Eurydice na plateia IV



Fonte: Resnais (2012).

Figura 50 – Eurydice na tela e Eurydice na plateia V



Fonte: Resnais (2012).

A cena é exibida inicialmente pela Compagnie de la Colombe na tela (figuras 46 e 47), diante do que Mathias e Eurydice da plateia dialogam com Mathias e Eurydice da tela (figuras 48 e 49), e em dado momento, a Eurydice da plateia vira-se para o Mathias também da plateia e lhe responde, ao mesmo tempo em que as personagens interpretam a mesma cena ao fundo, na tela, em uma imagem desfocada (figura 50).

Além disso, as personagens compartilham das mesmas falas, o que resulta em um eco de vozes, reforçando a repetição, que ocorre também com a repetição de personagens e de encenações.

Ao fim do diálogo, o Mathias da plateia levanta-se para sair de cena e o foco muda para o filme projetado, ao que a câmera traz em seguida, respectivamente, o Mathias da Compagnie de La Colombe saindo de cena (figura 51) em segundo plano, ao fundo da Eurydice da plateia, e o Mathias da plateia (figura 52) também saindo de cena:

Figura 51 – Mathias na tela saindo de cena



Fonte: Resnais (2012, grifo nosso).

Figura 52 – Mathias na plateia também saindo de cena



Fonte: Resnais (2012).

Mathias está inconformado por não ter seu amor por Eurydice correspondido. Ele sai de cena e vai em direção à estação de trem, onde se suicidará. É possível afirmar que, em termos metateatrais, um de seus papéis, o de Mathias, está encerrado, pois a personagem se suicida, porém ele continua atuando no papel de Jean-Noël Brouté, enquanto espectador do vídeo e ex-ator de Antoine.

Eurydice o segue e podemos ver M. Henri desfocado, atravessando a cena e passando por Eurydice em segundo plano. Este detalhe é uma pista intertextual, pois M. Henri representa a personificação da morte, e sua presença em cena é tão sutil que quase passa despercebida:

Figura 53 – M. Henri atravessando a cena ao fundo I



Fonte: Resnais (2012).

Outro detalhe interessante é que a cena repete-se com a segunda Eurydice e M. Henri passa novamente do mesmo modo como na cena anterior. Isso resulta no efeito de espelhamento, tendo em vista que uma cena reflete-se na outra. Remete ainda no procedimento do duplo, que é também marca da poética de Anouilh e ocorre nas peças.

Figura 54 – M. Henri atravessando a cena ao fundo II



Fonte: Resnais (2012).

Ao ir atrás de Mathias, M. Henri passa diante de uma pintura na parede, uma paisagem que traz um campo e um caminho (figura 55). Essa pintura pode ser lida como uma paisagem que leva as personagens para a morte, pois todas as vezes que essa pintura aparece, as personagens estão entre a vida e a morte. Trata-se de um caminho tortuoso, em curvas, numa leve alusão a *Divina Comédia* de Dante Alighieri ou ao rio Aqueronte, também conhecido como rio das dores (BRANDÃO, 1987, p. 266), caminho obrigatório para as almas levadas pelo barqueiro Caronte ao Hades.

Figura 55 – Pintura na parede



Fonte: Resnais (2012).

Com o final deste ato, a encenação volta para a Compagnie de la Colombe na tela, que é substituída pelo olhar de admiração de Anne Consigny (figura 56). O teatro e o cinema são artes que se constroem pelo olhar de quem recebe, e nesta cena não é qualquer olhar, mas sim o olhar da própria Eurydice:

Figura 56 – Olhar de Eurydice

Fonte: Resnais (2012).

Vous n'avez encore rien vu fornece pistas para o espectador durante todo o filme. Na cena em que Eurydice sai do quarto de hotel, por exemplo, é possível ver que o ambiente externo tem tonalidades de azul e uma espécie de neblina. Este ambiente aparecerá em outros momentos e podemos identificar como o ambiente que representa o mundo dos mortos. Nesta cena (figura 57), temos, então, o indício de que Eurydice sai em direção a sua morte.

Figura 57 – Eurydice fugindo

Fonte: Resnais (2012).

Com a morte de Eurydice, Orphée fica desolado e M. Henri Ihe oferece a chance de tê-la de volta. A luz do ambiente em que eles se encontram também tem essa tonalidade de azul, típica de uma ambientação fantasmagórica, sobrenatural:

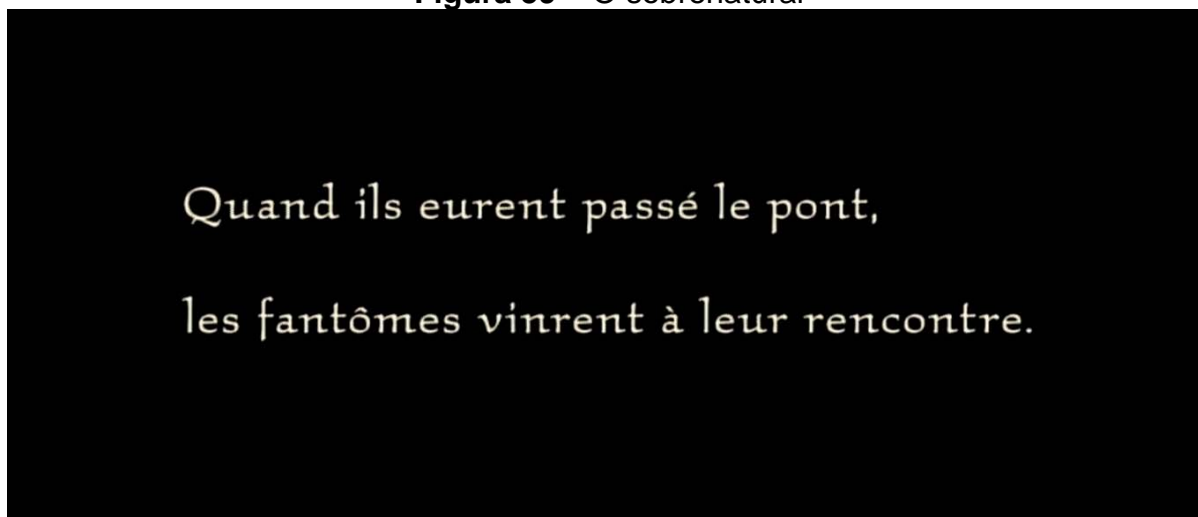
Figura 58 – Ambiente com tonalidade azulada



Fonte: Resnais (2012).

Relembramos aqui uma frase (figura 58) que é apresentada ao espectador logo no início do filme: “Quando eles cruzaram a ponte, os fantasmas vieram ao seu encontro” (RESNAIS, 2012, tradução nossa).

Figura 59 – O sobrenatural



Fonte: Resnais (2012).

A frase é inserida por Resnais momentos antes da exibição do vídeo gravado por Antoine antes de seu suposto suicídio, e remete diretamente ao sobrenatural, ao fantasmagórico. Ao inserir este trecho logo no início do filme, Resnais prenuncia o que está por vir. Além disso, a frase foi retirada do filme *Nosferatu le vampire* (1922), de Friedrich Wilhelm Murnau, e Resnais chegou a considerá-la para o título do filme:

[...] Eu tinha uma outra proposta de título, mas eu sabia que não poderia ser aceita. É uma frase que vem da versão francesa de *Dracula*, que eu finalmente coloquei em um intertítulo. "Quando eles cruzaram a ponte, os fantasmas vieram ao seu encontro"¹⁰⁸ (REGNIER, 2012, tradução nossa)

Outra técnica utilizada por Resnais é o foco nas personagens que estão entre a vida e a morte, conforme é possível constatar na Figura 60. Isso ocorre antes de Orphée decidir olhar para Eurydice, e conseqüentemente matá-la, e ocorre também com Eurydice, antes de morrer. Esse efeito repete-se com os dois casais e com M. Henri:

Figura 60 – Foco em Orphée



Fonte: Resnais (2012).

Eurydice percebe que Orphée vai quebrar o pacto e olhará para ela, então corre pedindo que Orphée aguarde até o amanhecer, quando ele poderá olhar sem o risco de ela morrer novamente. Eles param em frente à pintura na parede e no momento em que Orphée olha para ela, a pintura fica em evidência ao fundo:

¹⁰⁸ [...] J'avais une autre proposition de titre, mais je savais qu'elle ne pouvait être acceptée. C'est une phrase qui vient de la version française de *Dracula*, que j'ai finalement mise dans un intertitre. "Quand ils eurent passé le pont, les fantômes vinrent à leur rencontre." (REGNIER, 2012)

Figura 61 – Eurydice com pintura ao fundo



Fonte: Resnais (2012).

Com a morte de Eurydice, desta vez sem possibilidade de retorno, Orphée não tem mais motivos para viver e, apesar de inicialmente recusar a morte, ele é vencido pela astúcia de M. Henri. Não tendo mais assuntos a tratar, M. Henri pede para fechar sua conta no hotel. Destacamos o ambiente ao fundo da personagem, em azul e com neblina (figura 62), assim como o sorriso ambíguo, em um tom de quem sabe o que está por vir, de quem conhece – e controla – o destino.

Ao abrir a porta do quarto do hotel, podemos notar que o ambiente externo é o mesmo (figura 63), como se a porta remetesse a um portal que separa vida e morte, mas também mostrasse quanto de simbólico existe na construção da imagem, fugindo a um paradigma realista.

Figura 62 – M. Henri, ambiente dos mortos ao fundo



Fonte: Resnais (2012).

Figura 63 – Ambiente externo

Fonte: Resnais (2012).

A mescla entre ambientes, vozes e a repetição das mesmas personagens é recorrente em toda a obra, com diferentes variações: em alguns momentos a câmera exibirá a encenação gravada da *Compagnie de la Colombe* na projeção; em outros teremos a interpretação da peça *Eurydice* tanto pela primeira geração de atores convocados por Anouilh, quanto pela segunda geração. Ainda haverá momentos em que ambas as gerações dividirão a cena, tanto com o uso de repetições e atrasos, quanto simultaneamente:

Figura 64 – Tela quadripartida

Fonte: Resnais (2012).

No primeiro quadro, à esquerda e acima, temos o mundo dos mortos (espaço em que *Eurydice* se encontra); no segundo quadro, à direita e acima, vemos o recepcionista do hotel no espaço de representação da *Compagnie de la Colombe*;

o terceiro quadro, à esquerda e abaixo, traz M. Henri, comum às duas encenações, no espaço de representação da *Eurydice* pelo casal mais velho; e no último quadro temos o espaço da sala de Antoine, com os atores como atores apenas (sem assumir personagens) e espectadores do vídeo de La Colombe. Dentre eles temos ainda Mathieu Amalric interpretando ele mesmo, sentado ao centro entre as duas duplas de atores que interpretam Eurydice e Orphée.

Esse posicionamento é estratégico, pois conforme analisamos anteriormente, M. Henri atua como uma espécie de *raisonneur*, conduzindo o destino de Eurydice e Orphée. Destacamos ainda o efeito de espelhamento que ocorre nessa cena, em que cada uma dessas espacialidades implica também em temporalidades diferentes. Essa imagem é um mosaico que reúne todas as dimensões do filme, um caleidoscópio de representações, espacialidades e temporalidades que incluem a) o mito de Orfeu e mundo dos mortos; b) remissões a dramaturgia e teatro com as encenações de *Eurydice* de Anouilh; c) a exibição do vídeo da encenação pela Compagnie de la Colombe); d) a condição de exibição cinematográfica, isto é, a simulação da situação de espectadores de cinema, portanto, referência à natureza do próprio filme a que nós assistimos.

Além de evidenciar o efeito de cascata e espelhamento, pois são sempre desdobramentos, em uma única cena é possível visualizar todas as *medias* trabalhadas por Resnais: a dramaturgia, que se desdobra em encenações tríplices, uma delas exibida na forma de um vídeo inserido em um filme que faz referências ao cinema.

Ao final da encenação da *Eurydice* realizada pela Compagnie de la Colombe, o vídeo mostra uma cena com as personagens que não participam do desfecho da ação dramática sentadas, assistindo e aplaudindo. As personagens aplaudem a peça que eles acabaram de encenar, mas a construção imagética é a de que eles estavam assistindo e aplaudindo a encenação da *Eurydice* realizada pelos atores da plateia:

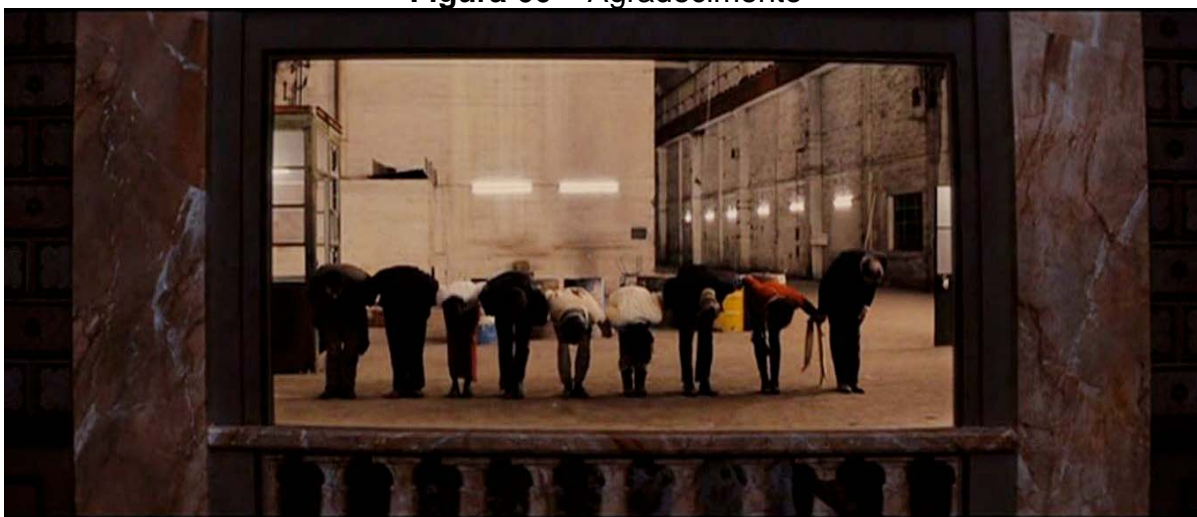
Figura 65 – Compagnie de la Colombe aplaudindo



Fonte: Resnais (2012).

Resnais constrói as cenas de modo que as diferentes mídias dialoguem: a cena acima traz a representação e o vídeo em um plano aberto, as personagens olham de cima para baixo, como se realmente estivessem olhando e aplaudindo as personagens da plateia.

Figura 66 – Agradecimento



Fonte: Resnais (2012).

Já a cena seguinte (figura 66) traz a Compagnie de la Colombe agradecendo o público, como se eles estivessem agradecendo à plateia de Antoine. É como se uma mídia (vídeo) aplaudisse e ao mesmo tempo agradecesse a outra (teatro). Em seguida, temos um intertítulo que diz apenas “Ou”¹⁰⁹ (RESNAIS, 2012,

¹⁰⁹ “Or” (RESNAIS, 2012)

tradução nossa), sugerindo que há algo além do final da *Eurydice*, que é a revelação de que a morte de Antoine era uma farsa. E após a entrada dramática do diretor, as personagens da plateia enfim aplaudem o final da encenação dirigida por Antoine.

2.2 A TEATRALIDADE EM *VOUS N'AVEZ ENCORE RIEN VU*

Ao trabalhar com a intermedialidade em *Vous n'avez encore rien vu*, Resnais utiliza elementos próprios da linguagem teatral, em um processo de teatralização do cinema. Mas o que especificamente implica essa teatralização?

O que é a teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma densidade de signos e de sensações que se constrói sobre a cena a partir do argumento escrito, é essa forma de percepção ecumênica dos artifícios sensoriais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior. Naturalmente, a teatralidade deve estar presente desde o primeiro germe escrito de uma obra, ela é um dado de criação, não de realização¹¹⁰ (BARTHES, 1993, p. 1194-1195, tradução nossa)

É a teatralidade, conforme afirma Sarrazac (2012, p. 178- 79), que “permite articular o teatral e o não teatral, uma vez que possibilita explicar um desejo de teatro por se realizar, esclarecendo o elo entre o texto e representação, esta sendo definida como assunção do texto pelo corpo e pelo espaço cênico”.

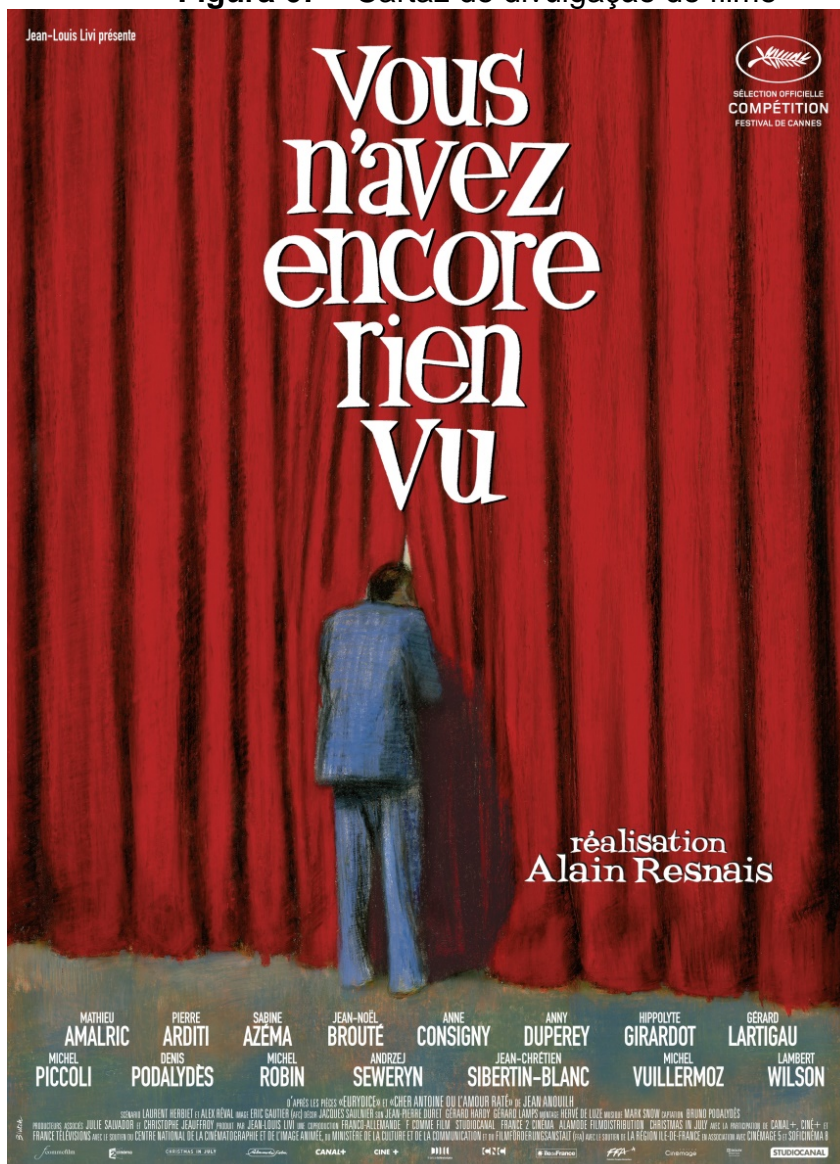
A teatralidade configura-se, então, como tudo aquilo que concerne especificamente ao ambiente cênico, ou que deseja se realizar como teatro. *Vous n'avez encore rien vu* é cinema, mas é um cinema carregado de teatralidade. E é essa a provocação de Resnais: a complexidade de seu filme é esse jogo de aparências, entre um filme que incorpora a representação teatral a seu modo de composição.

O cineasta concebe um filme que brinca com o limiar entre o cinema e teatro, e com isso *Vous n'avez encore rien vu* se configura como obra repleta de

¹¹⁰ Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations, qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. Naturellement, la théâtralité doit être présentée dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation. (BARTHES, 1993, p. 1194-1195).

teatralidade. O filme traz igualmente a sensação de o espectador assistir a um espetáculo de teatro, conforme antecipado pelo cartaz de divulgação do filme (figura 67):

Figura 67 – Cartaz de divulgação do filme



Fonte: Resnais (2012).

O cinema transforma-se em palco de teatro, como já é antecipado pelo cartaz de divulgação do filme, no qual consta uma cortina de teatro fechada, em que um homem espiona por meio de uma pequena fresta na cortina. A imagem do cartaz possibilita duas diferentes leituras: podemos interpretar este homem como público que se destaca e, do palco, olha para os bastidores do teatro; ou ainda como alguém que está no palco e observa a plateia. De todo modo, trata-se da

concretização imagética da concepção de *theatron* (gr.), lugar de onde se vê, remetendo ao ato de olhar, característico tanto do teatro como do cinema.

Ao considerarmos esta última leitura é preciso refletir sobre essa pessoa, pois seria este homem um ator, o diretor, ou um dramaturgo? E o que ele estaria espionando? Há de ressaltar-se que uma leitura não anula a outra e essa dubiedade incita o imaginário de quem vê o cartaz. Além disso, ao somar-se os elementos presentes no cartaz ao próprio título *Vous n'avez encore rien vu*, cuja tradução significa *Vocês ainda não viram nada*, fica explícito o caráter provocativo que a obra de Resnais traz, além de prenunciar sua relação intermediática com o universo teatral.

A cortina é um signo importante para um filme que evidencia a teatralidade, visto que “[...] hoje serve, muitas vezes, como marca de citação e ironia da teatralidade” (PAVIS, 2011, p. 76). A cortina remete a um espaço que é próprio do teatro, nesse sentido, a teatralidade ocorre com a alusão ao espaço cênico, conforme podemos compreender por meio da situação abordada por Féral (1988, *apud* ZUMTHOR, 2007, p. 40):

Você entra numa sala de teatro [escreve J. Féral] onde uma disposição cenográfica espera visivelmente o começo de uma representação. O ator está ausente. A peça não começou. Pode-se dizer que aí há teatralidade? Resposta: Uma semiotização do espaço teve lugar, o que faz com que o espectador perceba a teatralização da cena e teatralidade do lugar. Uma primeira conclusão se impõe. A presença do ator não foi necessária para registrar a teatralidade. Quanto ao espaço, ele nos aparece como portador de teatralidade porque o sujeito aí percebeu relações, uma encenação.

A situação apresentada pela autora se distingue da imagem utilizada no cartaz de divulgação de *Vous n'avez encore rien vu*, no entanto, em ambos os casos a teatralidade ocorre por meio da semiotização de um espaço cênico. Enquanto no exemplo de Féral é a sala de teatro e a disposição cenográfica que evoca a teatralização, no cartaz de Resnais a cortina é o signo que remete ao ambiente teatral e provoca a teatralização. O cineasta apresenta a teatralidade a seu público no próprio cartaz de divulgação.

Além disso, a cortina “[é] o signo material da separação entre palco e plateia, a barreira entre o que é olhado e quem o olha, a fronteira entre o que é semiotizável (pode tornar-se signo) e o que não o é (o público)” (PAVIS, 2011, p.

77). No cartaz, ela constitui-se numa barreira, e é o único elemento entre a pessoa que espiona de todo o universo que permeia o teatro.

Ao mesmo tempo, a cortina atua ainda no papel de uma moldura. Segundo Aumont (2002, p. 144), a moldura é como se fosse uma borda da imagem cinematográfica, aquilo que circunda a imagem. No cinema, a moldura “aparece mais ou menos como uma abertura que dá acesso ao mundo imaginário” (AUMONT, 2002, p. 147). A cortina, aqui, emoldura as peças que constituem o filme, é como se o próprio cineasta espionasse o mundo de Anouilh e o resultado fosse *Vous n’avez encore rien vu*. Além disso, ao somar os elementos trazidos pelo cartaz ao próprio título do filme, fica explícito o caráter provocativo de Resnais, que desafia seu espectador a entrar em seu jogo.

Além disso, uma das cenas iniciais mostra uma pintura da mansão de Antoine no alto de um morro (figura 68). A imagem remete aos cenários pintados usuais no teatro, e utilizados também nas tragédias gregas. Com isso faz alusão ao universo grego e à artificialidade do teatro. Essa pintura ainda fará parte da composição da sala de Antoine (figura 69 e 70), escondendo a tela em que são exibidos os vídeos.

Figura 68 – Pintura da mansão de Antoine I



Fonte: Resnais (2012).

O uso da pintura incide ainda no efeito do espelhamento, tendo em vista que na primeira vez em que ela é mostrada no filme (figura 68), é apresentada como se fosse a paisagem “real” do local a que os atores se dirigem, na Baviera. Já na segunda imagem, ela está emoldurada de fato e traz um corte ao meio,

mostrando que se trata de algo ‘não natural’, uma pintura que reproduz a paisagem ‘natural’ exterior, espelhando-a. De espaço externo, ela passa a espaço interno.

Figura 69 – Pintura da mansão de Antoine II



Fonte: Resnais (2012).

Na figura 70 podemos destacar a disposição das cadeiras na sala de Antoine. As cadeiras estão dispostas de uma maneira que remete à marcação do palco no teatro (disposição em meio círculo, como a indicar a disposição da plateia no próprio palco grego, em meia-lua), reforçando a teatralidade no cinema.

Figura 70 – Disposição das cadeiras



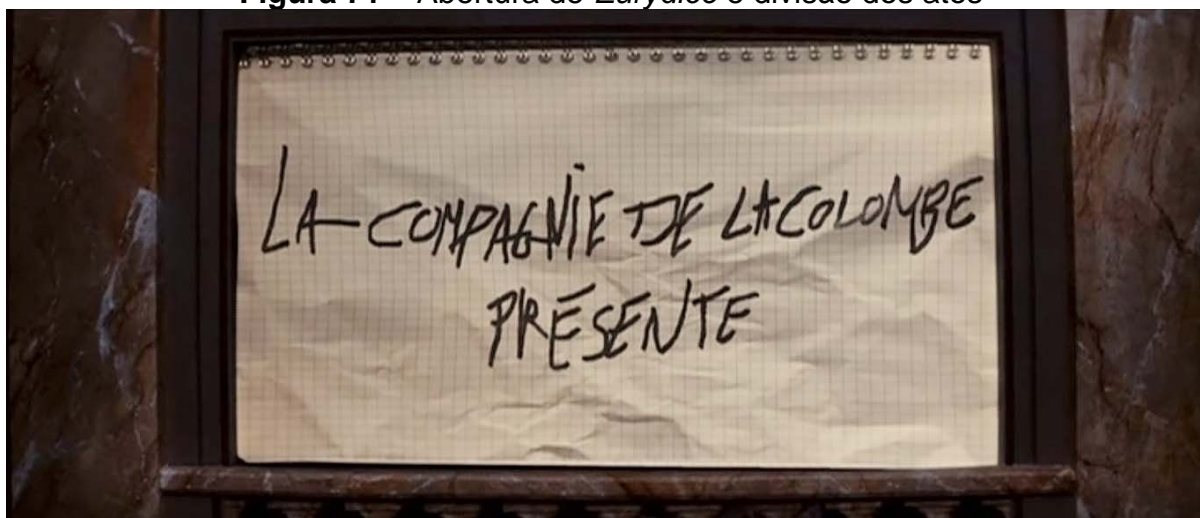
Fonte: Resnais (2012).

Em seu falso vídeo póstumo Antoine inicia seu suposto testamento fílmico agradecendo todas as personagens presentes e lembrando, uma a uma, o papel desempenhado em sua *Eurydice*. Antoine desempenha aqui o papel de

dramaturgo e atua como se estivesse apresentando as personagens antes da peça começar, característica usual nos textos dramáticos. Assim, até mesmo o vídeo de Antoine é teatralizado por Resnais.

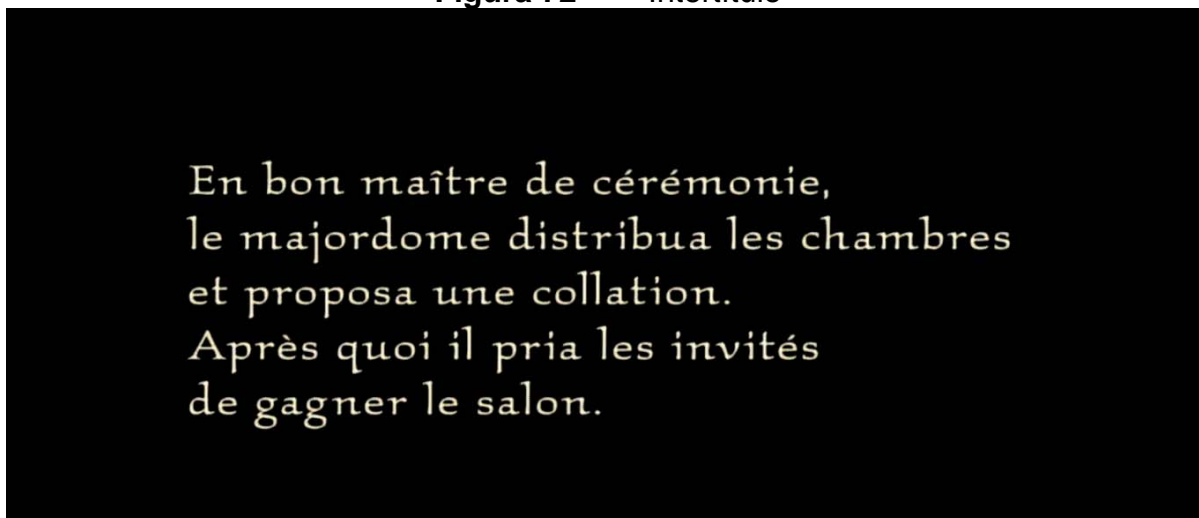
O vídeo da Compagnie de la Colombe traz ainda a inserção de folhas de papel indicando os atos (figura 71). Estas folhas são pautadas, escritas a mão e amassadas, sugerindo a escrita do texto dramático ou de um roteiro de cinema. As imagens remetem ainda à claquete, utilizada para a organização dos planos e tomadas, bem como na sincronização entre a imagem e o som, em alusão ao cinema. O uso do artifício das folhas faz referência ao processo de criação, tanto no âmbito dramaturgico, quanto cinematográfico.

Figura 71 – Abertura de *Eurydice* e divisão dos atos



Fonte: Resnais (2012).

Além da inserção das folhas pautadas separando os atos da *Eurydice* pela Compagnie de la Colombe, há a inserção de intertítulos que, da mesma forma que no cinema mudo, indicam o que ocorre nas cenas:

Figura 72¹¹¹ – Intertítulo

Fonte: Resnais (2012).

Ao fazer a alusão ao cinema mudo, a inserção dos letreiros possibilita que o cinema provoque uma reflexão sobre o próprio cinema. O letreiro relaciona-se ainda com as didascálias, indicações cênicas usuais no texto dramático. Assim, a inserção dos letreiros colabora com a teatralização de *Vous n'avez encore rien vu*.

Em Resnais, a encenação da *Eurydice* é, em um primeiro momento, realizada apenas pela *Compagnie de la Colombe*. A atriz Anny Duperey, que interpreta a si mesma e também a mãe de Eurydice na plateia, é a primeira a olhar diretamente para as atrizes que interpretam as duas Eurydices que assistem, encenando com elas. Até então os atores/plateia apenas repetiam e/ou completavam as falas ditas na tela. Em dado momento, ela se esquece do texto e atentamente aguarda pela fala da atriz que interpreta sua personagem na tela:

¹¹¹ “Como bom mestre de cerimônias, o mordomo designou os quartos e propôs um café da manhã. Após, ele instou os convidados a ocuparem o salão.” (RESNAIS, 2012, tradução nossa)

Figura 73 – Anny Duperey dizendo a fala de sua personagem



Fonte: Resnais (2012).

Figura 74 – Anny Duperey se esquece de sua fala



Fonte: Resnais (2012).

Figura 75 – Anny Duperey ouve a atriz da Compagnie de la Colombe



Fonte: Resnais (2012).

Figura 76 – Anny Duperey se lembra de sua fala



Fonte: Resnais (2012).

O esquecimento de Anny Duperey remete à quebra da quarta parede, termo oriundo do teatro que se refere a uma “parede imaginária que separa o palco da plateia” (PAVIS, 2011, p. 315), típico do universo cênico. Sendo a quarta parede essa divisão imaginária entre o público e o palco, uma encenação que respeita a quarta parede respeita a ilusão criada pela encenação. A quebra da quarta parede nada mais é do que uma quebra da ilusão cênica: o público é lembrado de que aquilo não é real, é ilusão.

O esquecimento do texto é proposital no filme, visto que denuncia sua encenação e relembra ao espectador que essa interação entre os intérpretes que assistem à *Eurydice* na tela é um processo de rememoração por parte dos atores/personagens na plateia. Assim, com esse esquecimento, Resnais faz referência à quebra da quarta parede do teatro, visto que no cinema, a quarta parede é quebrada, em geral, quando a personagem olha diretamente para a objetiva, como se estivesse olhando nos olhos do espectador e dialogando com ele.

Aqui, a quebra dá-se no âmbito cênico, considerando que Anny Duperey interpreta sua personagem da peça *Eurydice* do mesmo modo que em um palco de teatro (mas ainda sentada junto à plateia); esse esquecimento da fala remete ao universo teatral e ressalta a presença da teatralidade.

Podemos destacar ainda o uso de uma iluminação tipicamente cênica para a construção imagética de *Vous n’avez encore rien vu*, pois segundo Pavis (2011, p. 201-203), a luz no teatro vai além da função de iluminar ou decorar o

espetáculo, ela colabora para produzir sentido para a cena, compreendendo inúmeras atribuições e possuindo “função quase metafísica” para o espetáculo.

Resnais recupera a semiologia e dramaticidade de uma luz tipicamente cênica, conforme é perceptível no seguinte fragmento:

Figura 77 – Orphée e Eurydice, iluminação cênica



Fonte: Resnais (2012).

Da imagem acima podemos destacar o uso teatral da luz, que ilumina apenas o casal, focando-os no primeiro plano, enquanto as demais personagens e o cenário permanecem ocultos pela escuridão.

Além disso, a luz incide de cima, do local em que estariam posicionadas as varas de luzes presentes nos palcos, remetendo mais uma vez ao espaço cênico, no qual, segundo Pavis (2012, p. 201-201), “o trabalho da iluminação não é iluminar um espaço escuro, mas, sim, criar a partir da luz”. Nesse sentido, Resnais não utiliza a iluminação apenas para iluminar a cena. Esse efeito de luz colabora para a construção imagética do filme, que reclama teatralidade.

Outra cena interessante no que tange à teatralização é aquela em que, por meio de artifícios próprios do cinema, uma porta surge conforme Orphée atua como dramaturgo. Nesta cena, a teatralização de Orphée colabora para evidenciar a fusão entre cinema e teatro, conforme abordaremos abaixo:

Figura 78 – Teatralização de Orphée I

Fonte: Resnais (2012).

Figura 79 – Teatralização de Orphée II

Fonte: Resnais (2012).

Na figura 78 Orphée está dizendo para Eurydice que eles já têm as primeiras personagens de sua história. Ao dizer isso, sua atuação muda e passa a ser mais plástica. O modo como Orphée caminha em direção à parede é diferente do seu caminhar habitual, é um caminhar teatralizado, não usual no cotidiano, mas exagerado como no teatro. A personagem vira-se, então, para a parede, e se faz menção de abrir uma porta que ainda não faz parte do cenário, mas passar a ser realista quando criada cinematograficamente em cena (figura 79).

Assim, por meio de artifícios cinematográficos, Resnais executa realisticamente aquilo que a consciência dramática de Orphée está teatralizando em cena, pois nesse momento Orphée tem consciência de que está atuando, ele fala

sobre as personagens de sua história com Eurydice e encena isso, indo até uma porta que nem existe.

De modo semelhante ocorre em uma das cenas finais de *Vous n'avez encore rien vu*. Após a morte de Eurydice, M. Henri e Orphée se encontram na estação, é noite e o restaurante está fechado. Orphée está abatido e cansado, não reconhece o local em que se encontra, M. Henri pede então que ele tenha paciência.

A teatralização ocorre em uma cena em que a didascália do texto de Anouilh diz que: “Ele [M. Henri] ainda acende um fósforo, segue as paredes, chega até um interruptor. Um pequeno ruído na penumbra, uma lâmpada acende-se sobre a parede do fundo, proporcionando uma luz fraca”¹¹² (ANOUILH, 2008b, p. 398). No que tange à análise da teatralização em *Vous n'avez encore rien vu*, M. Henri encena esse trecho de modo teatralizado, conforme comentamos após a reprodução das imagens:

Figura 80 – Teatralização de M. Henri I



Fonte: Resnais (2012).

¹¹² “Il frotte encore une allumette, suit les murs, va à un commutateur électrique. Un petit bruit dans l'ombre, une applique s'allume sur le mur du fond, dispensant une lumière avare” (ANOUILH, 2008b, p. 398).

Figura 81 – Teatralização de M. Henri II



Fonte: Resnais (2012).

Na primeira imagem (figura 80), podemos observar que a cena está escura, e M. Henri faz, cenicamente, um gesto como se estivesse puxando algo que realisticamente não existe (figura 81), mas no plano teatral equivale ao mesmo gesto de quem acende uma lâmpada. Imediatamente ao gesto da personagem, a cena se ilumina, indicando que ele acendeu a luz.

Nesta cena não há a inserção da lâmpada, apenas a iluminação da cena, diferente do método utilizado por Resnais ao inserir uma porta coincidindo com a teatralização de Orphée. Ressaltamos que a inserção da porta na cena analisada anteriormente não seria possível de reproduzir no teatro, ao menos não do mesmo modo realista como o cinema tornou possível. Já a técnica utilizada nesta cena seria totalmente possível de se realizar em um teatro, por meio dos artifícios cênicos.

2.3 O PROCEDIMENTO DA *MISE EN ABYME*.

Conforme vimos, o procedimento da *mise en abyme* é recorrente em Anouilh e, ao apropriar-se da poética anouilhana, Resnais traz também a *mise en abyme* para *Vous n'avez encore rien vu*. Ressaltamos que a *mise en abyme* se caracteriza como um procedimento em cascata: “por analogia, *mise en abyme* (ou *abyme*, termo introduzido por GIDE) é o procedimento que consiste em incluir na obra (pictórica, literária ou teatral) um enclave que reproduz certas propriedades ou similitudes estruturais dela” (PAVIS, 2011, p. 245).

Nesse aspecto, a *mise en abyme* difere da intermedialidade, que traz diálogos e deslizos de uma mídia para outra, sem que necessariamente haja uma dentro da outra. A *mise en abyme* é um encaixe e ambos os elementos ocorrem em *Vous n'avez encore rien vu*. Resnais constrói um jogo de camadas no filme, portanto, a *mise en abyme* ocorre na medida em que há o imbricamento dessas camadas. A composição do filme é constituída por mídias absorvendo mídias, que em determinados momentos alternam-se e em outros fundem-se.

Sendo assim, o vídeo do testamento de Antoine, bem como a encenação de *Eurydice* são os “escudos menores” citados por Whatling e que situam-se em uma moldura principal, que no caso seria *Vous n'avez encore rien vu*. Cabe ressaltar ainda que no cinema, a reflexividade – efeito provocado pela *mise en abyme* – também pode ocorrer de maneira mais discreta, conforme afirma Févry (2000, p. 26, tradução nossa):

a reflexividade cinematográfica se desdobra de forma mais discreta. Em vez construir-se como tema central de um filme, ela pode colocar em cena alguns elementos do dispositivo cinematográfico e remeter, assim, às condições gerais de enunciação de um filme¹¹³

Nesse sentido, lembramos a alusão à sala escura do cinema que Resnais faz nas cenas em que as personagens assistem aos vídeos. Na cena abaixo as personagens assistem à encenação de *Eurydice* a pedido de Antoine para decidirem pela concessão dos direitos de uma nova montagem da peça:

¹¹³ “La réflexivité cinématographique se déploie également de manière plus discrète. Au lieu d’investir le thème central d’un film, elle peut mettre en scène certains éléments du dispositif cinématographique et renvoyer ainsi aux conditions générales de l’énonciation d’un film” (FÉVRY, 2000, p. 26).

Figura 82 – Atores no papel de espectadores do vídeo



Fonte: Resnais (2012).

Da mesma maneira como ocorre com o vídeo de Antoine, a cena destacada alude a uma plateia de espectadores em um cinema. Apesar de não termos o cinema dentro do cinema propriamente dito, essa referência ao espaço cinematográfico, e o modo como as cenas são captadas, é uma forma discreta de Resnais falar sobre o próprio cinema, mesmo que indiretamente, e com isso evidenciar a autorreflexividade do cinema.

No contexto de *Vous n'avez encore rien vu*, *Eurydice* encenada pela Compagnie de la Colombe é um vídeo de registro, uma gravação dos ensaios, cuja construção revela vários procedimentos interessantes:

Figura 83 – Exemplo de perspectiva no vídeo.



Fonte: Resnais (2012).

Figura 84 – Exemplo de quadro aberto e várias personagens.



Fonte: Resnais (2012).

Na figura 83 temos um exemplo de composição de cena com perspectiva: Orphée e Eurydice no primeiro plano e ao fundo a menina da trupe de Eurydice. Já na figura 84, temos tanto um quadro aberto e amplo, com várias personagens em cena ao mesmo tempo. Podemos perceber também a perspectiva na cena.

O despojamento do cenário e uma síntese de elementos, isto é, essa “limpeza dos ‘códigos’ audiovisuais” (MACHADO, 1997, p. 194) é proposital. Segundo Podalydès, em entrevista, sua intenção era a de representar uma trupe que havia acabado de instalar-se para os ensaios:

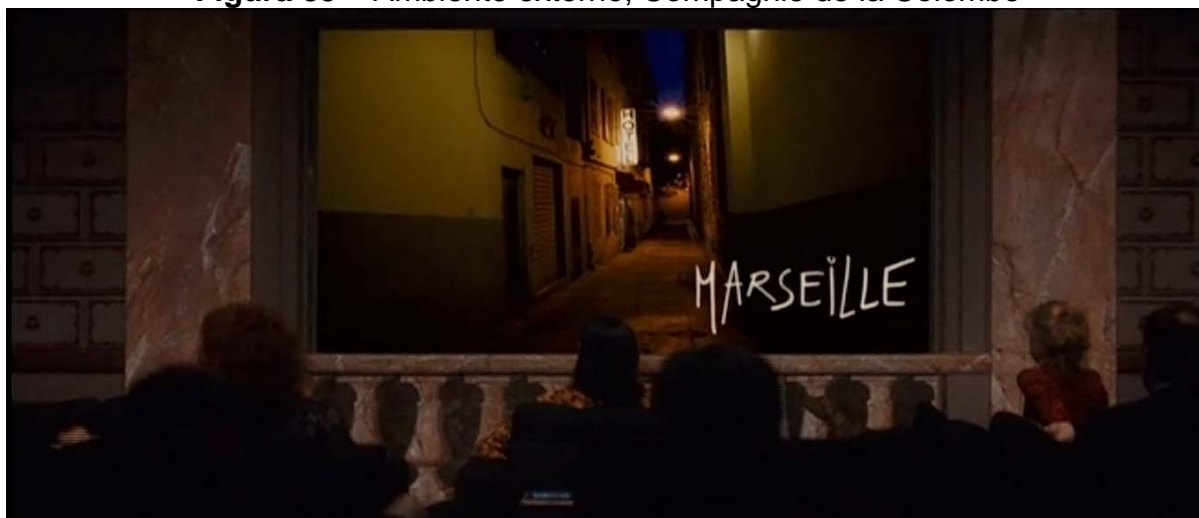
Eu procurava um tipo de zona industrial que um município poderia ter emprestado a uma jovem trupe para que ela lá instalasse um cenário provisório. Este deveria ser um lugar de ensaios determinado quase ao acaso. Estes armazéns, seriam um espaço gigantesco que ofereceriam inúmeras possibilidades, impulsionando os atores ao jogo teatral. Em última instância, nós poderíamos criar um verdadeiro palco já que hoje os teatros se apropriam do nome do lugar que utilizam como sede [...]. Nós mantivemos o lugar tal e qual, como se a trupe mal tivesse preparado o canto que lhe servia de palco. Eu fui buscar os tambores que estavam no armazém ao lado para fazer o balcão do buffet da estação.¹¹⁴ (THOMAS, 2012, p. 9, tradução nossa).

¹¹⁴ Je cherchais un type de friches industrielles qu'une commune aurait pu prêter à une jeune troupe pour qu'elle y installe un décor provisoire. Ce devait être un lieu de répétitions presque dû au hasard. Ces entrepôts, c'était un espace gigantesque qui offrait quantité de possibilités et qui poussait les acteurs au jeu théâtral. À la limite, on aurait pu y créer un véritable plateau puisque aujourd'hui des théâtres reprennent le nom du lieu qu'ils investissent [...]. Nous avons pris le lieu tel quel, comme si la troupe avait à peine aménagé le coin qui lui servait de scène. Je suis allé chercher les bidons qui étaient dans l'entrepôt d'à côté pour en faire le comptoir du buffet de la gare. (THOMAS, 2012, p. 9).

Vale ressaltar ainda uma cena externa, inserida no nível. A cena mostra a fachada do hotel em que Orphée e Eurydice estão instalados, conforme figura 85. O usual, no teatro, seria a utilização de algum recurso cênico para indicar que as personagens não estão mais na estação, portanto, a inserção de uma tomada externa em vídeo como recurso cênico reforça a intermedialidade, pois temos, no interior do filme, uma representação teatral que recorre a um registro em película para indicar mudança de espaço cênico.

Essa inserção é possível no teatro por meio de recursos audiovisuais (projeções), no entanto, considerando que até mesmo o próprio cenário foi colocado em cena pela trupe, se estivessemos apenas no universo teatral, a tela com esta imagem já estaria disposta no cenário, ou a própria trupe a colocaria e o resultado seria diferente do obtido.

Figura 85 – Ambiente externo, Compagnie de la Colombe



Fonte: Resnais (2012).

A *mise en abyme* se configura como um procedimento de narrativas em cascata e ela ocorre em *Vous n'avez encore rien vu* com a inserção de *Eurydice*. Sendo assim, o filme se caracteriza como uma narrativa de primeiro nível, e a peça se insere como uma narrativa de segundo nível, pois *Eurydice* é encenada integralmente, trazendo consigo todas as características implicadas numa narrativa.

É possível identificarmos a *mise en abyme* por meio também do modo como ocorre a composição das personagens em *Vous n'avez encore rien vu*.

Em Resnais, as personagens convocadas para a leitura do testamento do fictício dramaturgo são representadas por atores reais, que, como em um espelho, incorporam a si mesmos na ficção: são duas gerações diferentes de atores que levam da vida real para a ficção seus nomes próprios e suas profissões.

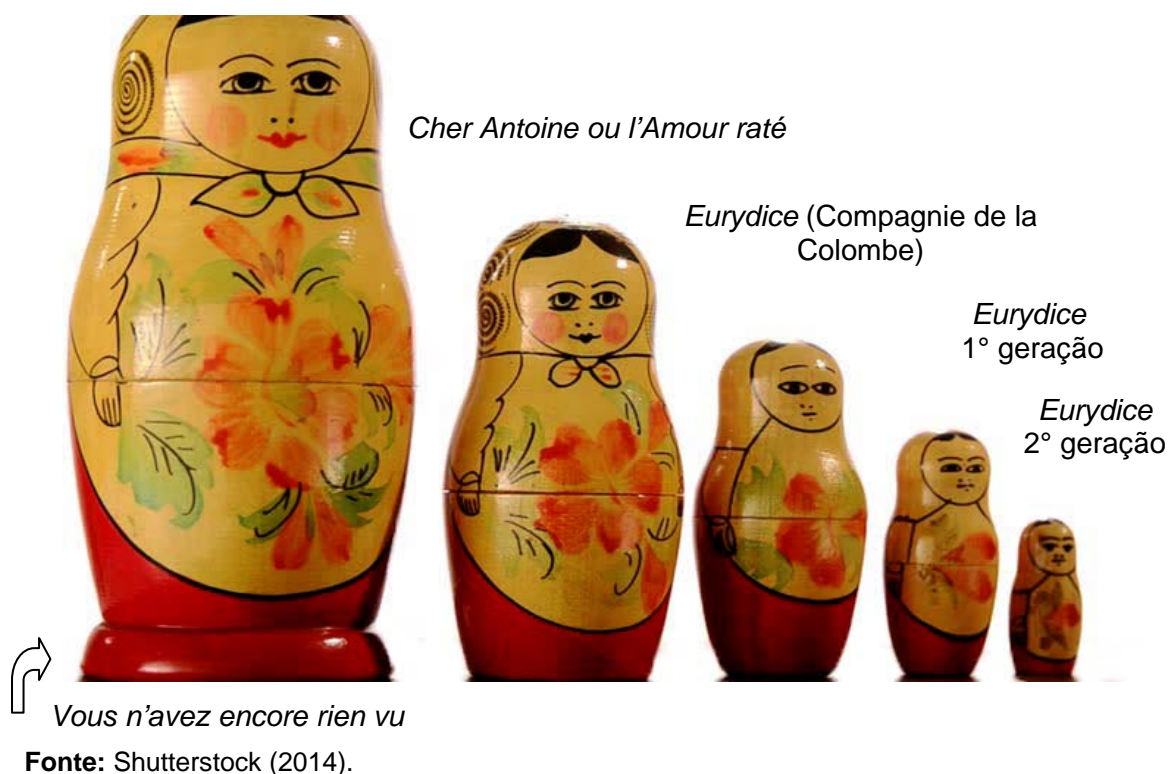
Assim sendo, o ator Lambert Wilson, por exemplo, interpreta uma personagem que também é ator e se chama igualmente Lambert Wilson, tal como ocorre com todos os demais atores que incorporam as personagens convocadas para o testamento. Esse recurso utilizado pelo cineasta resulta em um efeito semelhante ao do paradoxo, figura de linguagem que expressa uma ideia que foge da lógica, uma proposição inicialmente falsa ou impossível, mas que no contexto poético torna-se possível e verdadeira; o paradoxo é um “tipo especial de antítese que consiste num jogo de palavras contrárias que, aparentemente, se excluem, mas que se enlaçam” (AQUINO, 2007, p. 425).

Temos atores que, pela lógica, interpretam personagens, ou seja, criações fictícias que por mais próximas que sejam de pessoas reais, por mais verossímeis, ainda são criações, seres fictícios (CANDIDO, 2004, p. 55). No entanto, estes atores interpretam a si mesmos, e um ator que tem a si mesmo como personagem é um fenômeno ilógico, beirando ao paradoxal. Estariam os atores interpretando uma representação de si mesmos, ou estariam eles interpretando uma representação de si mesmos enquanto atores que encenam uma peça?

O efeito produzido por Resnais constitui-se também como *mise en abyme*, pois há o espelhamento da vida real dos atores. O cineasta constrói suas personagens com base na realidade daqueles que as interpretam.

A exibição do vídeo da encenação de *Eurydice* pela Compagnie de la Colombe permite aos antigos atores da peça, agora no papel de plateia de suas antigas personagens, encenarem simultaneamente à Compagnie de la Colombe. Assim, o filme é aos poucos tomado por três diferentes encenações simultâneas da peça *Eurydice*, permitindo uma analogia entre a *mise en abyme* na narrativa fílmica com as *matryoshka*, bonecas russas compostas por outras bonecas menores idênticas à primeira, que se encaixam umas dentro das outras:

Figura 86 – *Matryoshkas*, bonecas russas



Nessa analogia, o filme equivaleria a primeira *matryoshka*; *Cher Antoine ou l'Amour raté*, que se insere como plano de fundo do filme, vem como a segunda boneca, comportando *Eurydice*, que é encenada pela Compagnie de la Colombe e pelas duas gerações de atores que levaram ao palco o mesmo texto dirigidas por Antoine. Vale ressaltar que, diferente de como ocorre com as *matryoshkas*, aqui a *mise en abyme* não traz composições idênticas: *Vous n'avez encore rien vu* não é idêntico a nada que é feito depois, pois o filme é a totalidade das representações de *Eurydice* que, são apenas semelhantes. Porém, a analogia ainda é válida, pois a composição de uma *matryoshka* (inserção de uma dentro de outra) é semelhante ao que ocorre no filme de Resnais, sercindo as bonecas russas para formar uma imagem de procedimentos da *mise en abyme*.

Vous n'avez encore rien vu convida o espectador a desmontar as *matryoshkas*, mas o que ele encontra não é apenas um elemento dentro de outro, mas sim elementos que se entrelaçam numa espiral cujo efeito beira à vertigem.

2.4 O DUPLO: MORTE E VIDA EM RESNAIS

O duplo em *Vous n'avez encore rien vu* ocorre não apenas no sentido tradicional de duplicação do eu, mas também como jogo de camadas (*mise en abyme*) e jogo entre textos (intertexto), aspectos agora analisados por nós.

O impulso intertextual que impera em *Vous n'avez encore rien vu* resulta em um processo de repetição criativa e em jogos de dualidades: em um primeiro momento, a tradição clássica é repetida em um contexto moderno (a *Eurydice* de Anouilh revisita o mito grego de Orfeu), assim como *Eurydice* repete-se em Resnais, no cinema contemporâneo. Em um segundo momento, temos *Cher Antoine ou l'amour raté* que em Anouilh é composta por uma peça interna espelhada em uma peça externa, e que em Resnais reflete *Eurydice*. Assim, o mito grego clássico é refletido no dramaturgo moderno, o que resulta igualmente em um desdobramento temporal que também é refletido nos diferentes textos.

Além disso, o filme tem o diferencial de conter atores reais que interpretam personagens espelhadas em si mesmos na ficção, nesse sentido “quem aparece no teatro semelhante demais ao eu que se decidiu não ser será logo, ele próprio, *desdobrado*, segundo a estrutura da duplicação que, acredita-se, já demonstrou sua eficácia no que concerne ao eu” (ROSSET, 2008, p. 95-96). Assim, ao haver atores encenando um outro eu, ocorre uma forma de desdobramento dos atores em personagens de si próprias. Com isso, Resnais trabalha mais uma vez com um jogo de espelhos. Desta vez, é a vida real dos atores que está sendo refletida na ficção:

Os jogos de espelhos como procedimento dramático e cenográfico comportam diversas variações: autorreferência, personagem que é indício do autor, ator que se identifica com o personagem interpretado, apresentador que discute a peça representada, [...] peça interior que reflete a peça moldura, reflexo da sala ao fundo da cena.¹¹⁵ (KOWZAN, 2006, p. 233, tradução nossa).

¹¹⁵ "Les jeux de miroirs comme procédé dramaturgique et scénographique comportent plusieurs variantes: autoréférence, personnage qui est le calque de l'auteur, comédien qui s'identifie avec le personnage interprété, présentateur qui reflète la pièce représentée, pièce intérieure qui réfléchit la pièce cadre, reflet de la salle au fond de la scène." (KOWZAN, 2006, p. 233)

Em *Vous n'avez encore rien vu* o jogo de espelhos ocorre pela identificação entre os atores e as personagens encenadas. Com isso, as personagens tornam-se duplos de seus intérpretes. Verifica-se isso também ao analisarmos a personagem Antoine como uma projeção de seu autor, conforme abordamos no primeiro capítulo.

Resnais reforça essa leitura ao trazer Antoine como autor de *Eurydice*, evidenciando-o como um alter ego de Anouilh: “o duplo é um alter-ego, e mais precisamente, um ego-alter, que a pessoa viva sente nela, ao mesmo tempo exterior e íntimo, ao longo de sua existência” (MORIN, 1997, p.136). Ao analisar as heroínas de Anouilh, Gyorgy (1956, p.4, tradução nossa) afirma que são elas “que exprimem a mensagem do autor, sua filosofia de vida e suas aspirações profundas”¹¹⁶, atuando como porta-vozes.

O duplo em *Vous n'avez encore rien vu* ocorre também com a repetição dos diálogos pelas personagens que assistem à encenação pela Compagnie de la Colombe, provocando uma sobreposição de vozes que acaba por resultar em eco, sendo este mais uma das muitas possibilidades de manifestações do duplo, pois “o duplo pode ainda manifestar-se no eco (reflexo auditivo)” (MORIN, 1970, p. 280).

Ao trazer três diferentes gerações de atores interpretando uma mesma ação dramática, *Vous n'avez encore rien vu* reforça o duplo e com isso ocorre o desdobramento das personagens. As encenações acontecem tanto simultaneamente, quanto com um atraso entre elas, o que resulta na repetição, conforme se vê na figura 87:

¹¹⁶ “ce sont les héroïnes qui expriment le message de l'auteur, sa philosophie de la vie et ses aspirations profondes.” (GYORGY, 1956, p.4)

Figura 87 – Desdobramento de personagens



Fonte: Resnais (2012).

A imagem acima, por exemplo, traz a encenação dupla da atriz Anne Consigny: ao mesmo tempo em que a atriz incorpora a si mesma enquanto intérprete de Eurydice na plateia de Antoine, ela incorpora também a personagem Eurydice. Na tela ao fundo temos Vimala Pons também incorporando Eurydice, mas pela *Compagnie de la Colombe*. Nesta cena podemos ver o atraso na fala das personagens: Vimala Pons havia acabado de dizer a Mathias que ama Orphée, ao que Anne Consigny, na plateia, repete a fala da atriz da *Compagnie de la Colombe* para Jean-Noël Brouté, que interpreta Mathias na plateia.

Podemos notar que a boca de Anne Consigny ainda está aberta quando a de Vimala Pons, ao fundo, já está fechada. Além disso, Sabine Azéma ainda interpreta uma terceira Eurydice que não se vê nesta cena, mas que atua em conjunto com as outras duas. Também podemos notar, na encenação da *Eurydice* no vídeo da *Compagnie de la Colombe*, uma personagem em segundo plano, sentada ao fundo de Vimala Pons, que não está ali por acaso, pois se trata de M. Henri. É possível notar a presença dele em segundo plano em diversas cenas de *Eurydice*. Conforme abordamos no primeiro capítulo, em Anouilh, M. Henri é uma figura enigmática, que corresponde ao deus grego da morte e configura-se como uma espécie de *raisonneur*, ou *meneur du jeu*.

Além da personagem sempre estar presente, observando o decorrer da trama, em Resnais ocorre a inclusão de um signo no mínimo intrigante: o Pêndulo de Foucault é inserido por Podalydès no início da encenação da peça pela *Compagnie de la Colombe*:

Eu estava fascinado pelo pêndulo de Foucault que se encontra no Panthéon. Ele tem uma amplitude muito grande, uma lentidão de varredura impressionante, ele se desloca como se fosse livre de gravidade. Aquele das *Arts et Métiers*¹¹⁷, menor, é muito bonito também. Eu os tinha guardado na memória, e eu disse a mim mesmo que este movimento que marcava fisicamente o tempo poderia interessar Alain. Um pêndulo de Foucault, não se encontra, seria preciso fabricá-lo nós mesmos. Falei disso com François Philippi, que se ocupou dos efeitos especiais mecânicos em meus últimos filmes. Eu destaquei o fato de que o pêndulo fosse autônomo, sendo origem de seu próprio movimento, que os atores tivessem de se desviar para deixá-lo passar. Qualquer que fosse o ritmo da cena, ali estava, visível, um tempo objetivo, inevitável.¹¹⁸ (THOMAS, 2012, p. 9, tradução nossa).

O pêndulo de Foucault é um dispositivo produzido para constatar o movimento de rotação da Terra. Para realizar o experimento, um pêndulo esférico de 30 quilos foi suspenso na cúpula do Panthéon por meio de um fio de 67 metros. Ao ser posto em movimento, o objeto deixava escapar areia, que marcava a trajetória do pêndulo. Foi constatado que o pêndulo gira em relação ao tempo:

[...] Se a terra está em rotação absoluta ao redor de seu eixo, as forças centrífugas aparecem na terra: ela fica com uma forma oblata, a aceleração da gravidade é diminuída no equador, o plano do pêndulo de Foucault gira, e assim por diante. Todos esses fenômenos desaparecem se a terra está em repouso e os outros corpos celestes se movem com um movimento absoluto ao seu redor, tal que a mesma rotação relativa seja produzida. (MACH, 2, p. 283-284 *apud* ASSIS, 1997, p. 56).

O movimento do pêndulo ocorre por meio da força gravitacional, porém, ao contrário do efeito que o dispositivo causa em quem o vê, não é o pêndulo que está se movendo, mas sim o próprio planeta. Quem o observa está preso a Terra, que se move, o que provoca a sensação de ver o movimento do

¹¹⁷ Há um modelo do pêndulo de Foucault no *Musée des Arts et Métiers*, mas trata-se de um modelo reduzido.

¹¹⁸ “J’avais été fasciné par le pendule de Foucault qui se trouve au Panthéon. Il a une très grande amplitude, une lenteur de balayage impressionnante, il se déplace comme en apesanteur. Celui des Arts et Métiers, plus petit, est très beau aussi. Je les avais gardés en mémoire, et je me suis dit que ce mouvement qui marquait physiquement le temps pouvait intéresser Alain. Un pendule de Foucault, c’est introuvable, il fallait le fabriquer nous-mêmes. J’en ai parlé à François Philippi, qui s’était occupé des effets spéciaux mécaniques sur mes derniers films. Je tenais à ce que le pendule soit autonome, qu’il mène sa vie, que les comédiens s’écartent pour le laisser passer. Quel que soit le rythme de la scène, il y avait, visible, un temps objectif, inéluctable.” (PODALYDÈS, 2012, p. 9).

pêndulo. Nesse sentido, o dispositivo representa a própria rotação do planeta e o observador “vê” a Terra se mover e conseqüentemente esse movimento é uma representação do próprio tempo. Foi a possibilidade de “ver” o tempo passar por meio do movimento do pêndulo que fascinou Podalydès.

O pêndulo indica a passagem do tempo e pode ser uma alusão intertextual ao retorno à tradição clássica que Anouilh e Resnais empreendem em suas obras. O pêndulo de Foucault, na encenação de *Eurydice* pela Compagnie de la Colombe, é posto em movimento por M. Henri, que queima o fio com uma vela:

Figura 88 – Pêndulo de Foucault I



Fonte: Resnais (2012).

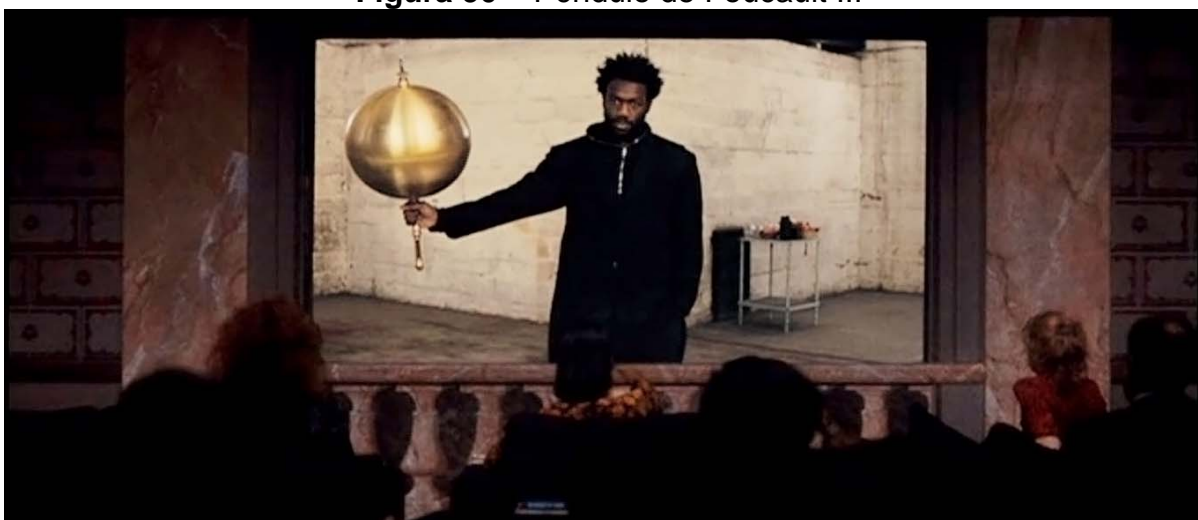
Figura 89 – Pêndulo de Foucault II



Fonte: Resnais (2012).

Tendo em vista o simbolismo de M. Henri na peça e a simbologia que o pêndulo traz para a encenação, não caberia a outra personagem essa função. A partir do momento que o pêndulo é posto em movimento, ele não cessa mais, a menos que uma força externa o interrompa e isso só ocorre com a morte de *Eurydice*, pois, conforme a morte da personagem é anunciada, o foco da câmera é justamente em M. Henri segurando a esfera:

Figura 90 – Pêndulo de Foucault III



Fonte: Resnais (2012).

Apesar de o pêndulo estar em movimento constante durante as cenas, sua simbologia é sutil, pois são poucos os momentos em que o objeto é evidenciado. O mesmo ocorre com M. Henri, constantemente em segundo plano, somente observando o desenrolar da trama e interferindo apenas em momentos chave.

Além disso, é possível constatar ainda pistas sobre a temática da morte também no âmbito espacial. Em *Vous n'avez encore rien vu* Antoine suicida-se somente ao final da trama, após sua farsa ser revelada. Notamos que o ambiente utilizado por Resnais para representar o mundo dos mortos em *Eurydice* é semelhante ao ambiente em que Antoine se suicida.

Na figura 91, temos o mundo dos mortos em *Eurydice*, e na figura 92, este mesmo ambiente começa a se modificar e se transformar em um ambiente mais próximo da realidade:

Figura 91 – Mundo dos mortos I

Fonte: Resnais (2012).

Figura 92 – Mundo dos mortos II

Fonte: Resnais (2012).

Já na figura 93 o espaço perdeu praticamente todos os traços impressionistas e vagos. Aí vemos Antoine correndo ao fundo, entre as árvores, até chegar ao lago no qual ele se joga e suicida-se (figura 94). Esta é mais uma intertextualidade entre a obra de Anouilh e *Vous n'avez encore rien vu*, pois, em Anouilh, M. Henri fala que o método mais fácil de suicidar-se é atirando-se na água (ANOUILH, 2008, p. 365) e é justamente dessa maneira que o Antoine de Resnais o faz.

Figura 93 – Antoine correndo

Fonte: Resnais (2012, grifo nosso).

Figura 94 – Antoine se suicida

Fonte: Resnais (2012).

Após o suicídio de Antoine e a referência à encenação de Eurydice no teatro, temos ainda uma cena final em *Vous n'avez encore rien vu* (figura 95). Essa cena traz o ambiente em que se passa o mundo dos mortos e duas silhuetas: um homem e uma mulher, que se encontram. Não é possível identificar com precisão as silhuetas, mas poderia ser a silhueta de Orphée e de Eurydice, encontrando-se na morte, ou ainda a silhueta de Antoine e da jovem misteriosa, que após o suicídio do dramaturgo, resolveu ir encontrá-lo, assim como Orphée vai ao encontro de Eurydice.

Figura 95 – Cena final



Fonte: Resnais (2012).

Não por acaso as peças que compõem *Vous n'avez encore rien vu* têm a morte como temática em comum: *Cher Antoine ou l'Amour raté* é uma peça sobre um velório, e a quebra da barreira entre a vida e a morte é a temática de *Eurydice*, que com isso acaba por abordar discussões sobre a morte. No filme, o motivo pelo qual as personagens se reúnem é a falsa morte de Antoine, que após propor a encenação da peça, se suicida. Nesse sentido, a reunião dos atores seria, na verdade, uma despedida do dramaturgo e a reencenação de *Eurydice* seria o verdadeiro testamento de Antoine.

Da mesma maneira que Antoine reúne suas personagens com o intuito de reencenar *Eurydice*, Resnais também o faz em *Vous n'avez encore rien vu*, visto que o elenco de veteranos do filme é composto por atores que acompanharam o cineasta ao longo de sua carreira¹¹⁹. E assim como Antoine deseja encenar uma última vez *Eurydice*, o filme é o penúltimo de Resnais, que faleceu em 2014. Além disso, *Eurydice* está entre as primeiras peças de Anouilh, enquanto *Cher Antoine ou l'Amour raté* já encontra-se ao final. *Vous n'avez encore rien vu* cria um elo entre elas, um elo entre vida e morte.

No entanto, apesar de a morte ser temática preponderante em *Vous n'avez encore rien vu*, a vida também o é. Do mesmo modo que *Eurydice* tenta retornar à vida, Pierre Arditti e Sabine Azéma retornam às suas personagens,

¹¹⁹ Dentre os quais destacamos: *Amar, beber e cantar* (2014); *Medos privados em lugares públicos* (2006); *Beijo na boca, não!* (2003); *Amores parisienses* (1997); *Contre l'oubli*; *Melô* (1991); *Meu tio da américa* (1980).

dando-lhes vida mais uma vez, ao lado de duas gerações mais novas, em que cada geração representa um estágio da vida. *Vocês ainda não viram nada* é a provocação final de Resnais sobre a morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em sua biografia sobre Anouilh, Visdei (2010, p. 12) descreve-o como excepcional, não se eximindo de enaltecer a genialidade do autor. Apesar da parcialidade em sua descrição, visto que a autora o tem como um “pai espiritual”¹²⁰ (VISDEI, 2010, p. 7, tradução nossa), concluímos este trabalho corroborando com a descrição de Visdei. E não o é diferente nossa percepção a respeito do trabalho de Resnais, que com eloquência apodera-se da expressividade de Anouilh e não somente põe em cena suas peças, como também a essência do artista.

A presente pesquisa propôs-se a estudar as relações entre o teatro de Anouilh e o cinema de Resnais. Para tanto, analisamos traços da poética anouilhana que repetem-se em *Eurydice* e *Cher Antoine ou l'Amour raté* e projetam-se em *Vous n'avez encore rien vu*.

Porém, seria muito ousado trazermos conclusões demasiadamente resolutas, considerando a amplitude dos objetos estudados, além das diversas possibilidades de leituras que as obras permitem. Não obstante, confiamos ao menos termos cumprido com nossos objetivos, sendo-nos possível apresentar-lhes estas considerações. Depois de um longo tempo dedicado para o estudo dos objetos, bem como das obras teóricas que nos respaldaram nesta pesquisa, este é o momento de colhermos os frutos e apresentarmos os resultados obtidos na análise.

Sendo assim, visamos responder como se dá a apropriação da poética anouilhana em *Vous n'avez encore rien vu*. Para tanto, foi necessário analisar os elementos formais e temáticos, tanto em Anouilh, quanto em Resnais, para que com isso enfim pudéssemos compreender que efeitos provocam a presença de traços de uma poética anouilhana no filme de Resnais. De tal modo, ao iniciarmos este trabalho enunciarmos três questões de pesquisa:

- a) como Resnais apropria-se das peças de Anouilh para concretizar sua obra cinematográfica?
- b) de qual maneira são utilizados elementos formais e temáticos em ambos os autores?

¹²⁰ "père spirituel" (VISDEI, 2010, p. 7)

c) que efeitos provocam a presença de traços de uma poética anouilhana no filme de Resnais?

Com a presente pesquisa, buscamos então, a compreensão das especificidades da dramaturgia anouilhana nos objetos escolhidos, bem como sua relação com o filme de Resnais.

Para concretizar sua obra cinematográfica, Resnais apropria-se de *Eurydice* e *Cher Antoine ou l'amour raté*, de Anouilh. Conforme foi possível constatar ele faz isso utilizando as peças como alicerce na construção de sua narrativa fílmica.

Não obstante, a apropriação das peças de Anouilh em *Vous n'avez encore rien vu* ocorre além da simples adaptação para o contexto cinematográfico: *Eurydice* e *Cher Antoine ou l'Amour raté* não somente emprestam o enredo para *Vous n'avez encore rien vu*, como também a própria poética anouilhana. É por meio da criação de um elo intimamente tecido entre os textos dramáticos e a narrativa fílmica:

Eurydice seria uma peça do dramaturgo Antoine d'Anthac, este eterno insatisfeito que duvida de si mesmo e não se sente amado. Os atores e amigos de Antoine que criaram a peça ou que a reencenaram há dez, vinte ou trinta anos assistiriam juntos aos ensaios filmados de uma jovem trupe desejosa de obter os direitos de representação; durante a projeção, eles seriam invadidos pela memória de seu antigo texto ao ponto de começar a encenarem juntos, ainda que eles já não tenham mais a idade de seus papéis. Eu sempre sinto uma emoção particular em ver em cena um ator que retoma um de seus antigos papéis. A aposta do filme foi concentrar a ação dramática nestas idas e vindas entre os amigos de Antoine e os atores da filmagem. Tudo isso me pareceu uma maneira de reforçar a emoção dos reencontros de Orphée e Eurydice, esses dois personagens mitológicos imortalizados pela força do imaginário e do inconsciente popular.¹²¹ (THOMAS, 2012, p. 5-6, tradução nossa)

¹²¹ Eurydice serait alors une pièce du dramaturge Antoine d'Anthac, cet éternel insatisfait qui doute de lui et ne se sent pas aimé. Les comédiens et amis d'Antoine qui ont créé la pièce ou qui l'ont reprise il y a dix, vingt ou trente ans regarderaient ensemble les répétitions filmées d'une jeune troupe désireuse d'obtenir les droits de représentation; pendant la projection, ils seraient envahis par le souvenir de leur ancien texte au point de se mettre à jouer ensemble alors même qu'ils n'ont plus l'âge de leurs rôles. J'éprouve toujours une émotion particulière à voir sur scène un comédien qui reprend un de ses anciens rôles. Le pari du film était de faire tenir l'action dramatique dans ces allers-retours entre les amis d'Antoine et les comédiens de la captation. Tout cela m'a paru le moyen de renforcer l'émotion des retrouvailles d'Orphée et Eurydice, ces deux personnages mythologiques rendus immortels par la force de l'imaginaire et de l'inconscient populaire. (RESNAIS, 2012, p. 5-6)

Conforme afirma Resnais no fragmento de uma entrevista, a apropriação das peças em *Vous n'avez encore rien vu* priorizou o efeito da evocação da memória nas personagens: enquanto *Cher Antoine ou l'Amour raté*, como plano de fundo, colaborou com a ambientação de uma reunião supostamente fúnebre, a encenação de *Eurydice* pela jovem companhia instigou as personagens a reencenarem a peça.

Visando identificar a poética de Anouilh, estudamos os procedimentos de composição recorrentes no dramaturgo analisando os principais elementos formais, e as temáticas presentes nas duas peças.

Assim, podemos concluir que no âmbito formal, a análise mostrou o uso do procedimento do metateatro por Anouilh, em que além de explorar o próprio teatro, o autor ainda lança mão da *mise en abyme* ao inserir uma peça interior que espelha a peça exterior. Estudamos também o intertexto em *Eurydice*, pois o autor recorre ao universo grego para construir uma peça moderna. E analisamos ainda a personagem Antoine como uma espécie de projeção de Anouilh.

No âmbito temático, nos voltamos para o estudo das personagens anouilhanas e a temática da morte e da vida que está presente em ambas as peças. Por fim, investigamos a irrealização do amor e a ocorrência do duplo.

Os elementos acima destacados também se projetam em *Vous n'avez encore rien vu*. Isso se dá por meio da intertextualidade e da intermedialidade. Na primeira, Resnais trabalha faz um trabalho entre os textos, recuperando a dramaturgia anouilhana e modificando-a conforme a necessidade da narrativa fílmica: *Cher Antoine ou l'Amour raté* transforma-se no plano de fundo de *Eurydice* e esta deixa de ser uma peça de Anouilh, sendo agora de Antoine.

Já a intermedialidade vem como uma ferramenta em que Resnais utiliza para cruzar entre uma mídia e outra. *Vous n'avez encore rien vu* é o resultado do diálogo entre dramaturgia, teatro, cinema e vídeo. É por meio da intertextualidade e da intermedialidade que Resnais recupera aspectos próprios da poética anouilhana.

Conforme vimos, a poética de Anouilh em *Eurydice* e *Cher Antoine ou l'Amour raté* é marcada por aspectos como o metateatro, *mise en abyme*, intertexto, a personagem Antoine como projeção de Anouilh, as personagens

anouilhanas e a temática da morte e da vida, a irrealização do amor e a ocorrência do duplo.

Em Resnais, todos esses elementos repetem-se de alguma maneira: *Vous n'avez encore rien vu* brinca com o imaginário do espectador ao trazer alusões ao espaço cinematográfico e ao cinema. A incidência da *mise en abyme* se dá por meio do imbrincamento de narrativas. E para além da intertextualidade, ao usar as peças de Anouilh, *Vous n'avez encore rien vu* é construído ainda por meio de um processo de intermedialidade.

O duplo, a morte e a irrealização do amor são também temas recuperados por Resnais na construção do filme: em Anouilh, Antoine pode ser lido como projeção de seu autor, o que é reforçado por Resnais ao trazer Antoine como autor de *Eurydice*. Além disso, a personagem também pode ser lida como uma projeção do próprio Resnais, ambos artistas já em idade avançada que reúnem suas antigas personagens em um novo trabalho. Com isso, temos aqui a incidência do duplo também, que aparece ainda por meio da estruturação de *Vous n'avez encore rien vu*.

As personagens em Anouilh sofrem com a impossibilidade de realização do amor. Além da temática ser abordada em *Eurydice*, Resnais a explora por meio da personagem Antoine, que se apaixona pela jovem atriz de *Eurydice* e se suicida ao final de *Vous n'avez encore rien vu*. A temática da morte ocorre, por sua vez, por meio da encenação de *Eurydice*, seguida do suicídio de Antoine.

Da mesma forma que *Cher Antoine ou l'Amour raté*, *Vous n'avez encore rien vu*, é coincidentemente uma das últimas obras do cineasta. Antoine se caracteriza como uma personagem insatisfeita e eternamente em busca pela obra perfeita. Talvez seja um anseio semelhante que instigou Resnais a se voltar para o trabalho de Anouilh, já no fim de sua vida. Assim como Antoine, Resnais e Anouilh têm em comum a idade avançada e a arte como profissão.

A morte é temática presente nas três obras estudadas, e sua recorrência em ambos os artistas reforça a ideia da uma busca pela obra perfeita. A morte também representa o fim, o que significa que com ela o artista não mais poderá continuar tentando conceber sua obra-prima. Com a morte, se finda essa eterna busca e com isso restarão apenas as obras já construídas e serão elas que representarão o legado do artista.

Resnais une duas peças de Anouilh que representam parte do legado do dramaturgo: uma do início de sua carreira e outra já do final de sua vida, e dá vida para as peças, levando-as para o cinema e concebendo uma obra completamente nova.

Concluindo, podemos afirmar que um dos principais efeitos oriundos do uso dos aspectos cênicos anouilhanos em *Vous n'avez encore rien vu* é o da teatralidade no cinema. A tessitura das peças de Anouilh emana potencialidade cênica e isso ecoa em Resnais. Ao apropriar-se da poética anouilhana, o cineasta concebe uma narrativa fílmica inebriada com a dramaturgia de Anouilh.

A peculiaridade de *Vous n'avez encore rien vu* provoca o espectador, que, como diria Resnais, ainda não viu nada. *Eurydice*, *Cher Antoine ou l'Amour raté* e *Vous n'avez encore rien vu* é parte do legado destes dois insaciáveis artistas.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, André Koch Torres. A experiência do balde de Newton. In: SIQUEIRA, Antônio Fernandes; FILHO Jenner Barreto Bastos (Orgs). **Reflexões sobre os fundamentos da física moderna**. Maceió: 1997, p. 49-61.
- ABEL, Lionel. **Metateatro**: uma visão nova da forma dramática. Tradução: Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar. 1968.
- ANOUILH, Jean. *Cher Antoine ou l'amour raté*. In: _____. **Pièces baroques**. 6. ed. Paris: La Table Ronde, 2008a, p.8-126.
- _____. *Eurydice*. In: _____. **Pièces noires**. 6. ed. Paris: La Table Ronde, 2008b, p. 324-445
- AQUINO, Renato. **Gramática objetiva da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Elsevier.
- AUMONT, Jacques. *et al. L'Esthétique du film*. Paris: Fernand Nathan, 1983.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2002
- _____. **As teorias dos cineastas**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. Campinas: Papirus, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. **Oeuvres Complètes**. Paris: Seuil, 1993.
- BLANCART-CASSOU, Jacqueline. **Jean Anouilh les jeux d'un pessimiste**. Aix-en-Provence: L'Université de Provence, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.) **Dicionário de mitos literários**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CLÜVER, Claus. Arte transgênica: a biopoesia de Eduardo Kac. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs). **Intermedialidade e estudos interarte**: desafios da arte contemporânea 2. vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012, p. 155-170.

DALLENBÄCH, Lucien. Intertexto e autotexto. **Poétique**. Revista de teoria e análise literárias. *Intertextualidades*. n.º 27. Tradução: Clara Crabbé. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p. 51 – 76.

_____. *Le récit spéculaire*. Paris: Seuil, 1977.

DASTUR, Françoise. **A morte**. Ensaio sobre a finitude. Tradução: Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

EPICURO. **Carta sobre a felicidade (a Meneceu)**. Tradução: Álvaro Lorencini e Enzo Del Carratore. São Paulo: Unesp, 2002.

FEDÃO. O Banquete. In: PLATÃO. **Diálogos**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. vol III – IV. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1980.

FÉVRY, Sébastien. **La mise en abyme filmique: essai de typologie**. Liège: Éditions du Céfal, 2000.

FIORIN, José L. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana L. P. ; FIORIN, José L. (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 1999.

FOSTER, Edward Morgan. As pessoas. In: _____ **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1970.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FORESTIER, Georges. **Le théâtre dans le théâtre**. 2. ed. Geneva: Droz, 1996.

GRIMAL, Pierro. **A mitologia grega**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GYORGY, Anne. **Les héroïnes d'Anouilh ou Les empêcheuses de danser en rond**. Thesis (Master of Arts) – Faculty of Graduate Studies and Research of McGill University in partial McGill University, Montreal, 1956

HACQUARD, Georges. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Tradução: Maria Helena Trindade Lopes. Rio Tinto: Asa, 1996.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, W. Theodor. O iluminismo como mistificação das massas. In: _____. **Indústria cultural e sociedade**. Tradução: Juba Elisabeth Levy. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: **Intertextualidades**. Tradução da revista *Poétique* n. 27. Lisboa: Almedina, 1979, p.19-45.

JOFFILY, Mariana. Sexos em guerra. **Revista estudos feministas**. Florianópolis, vol. 13, n. 1, 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-26X2005000100015>. Acesso em 25 out. 2014

JOURNOT, Marie Thérèse. **Le vocabulaire du cinema**. Paris: Armand Colin, 2006.

KNOX, Joseph Towler. **Cher Antoine: Jean Anouilh's reflection on his own works**. Thesis (Master of arts in French) - Faculty of the Graduate School of the University of Richmond, Richmond, 1970. Disponível em <<http://scholarship.richmond.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1303&context=masters-theses>>. Acesso em 31 out. 2015.

KOWZAN, Tadeusz. **Théâtre miroir - Métathéâtre de l'antiquité au XXIème siècle**. Paris: L'Harmattan, 2006.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução Lucia Helena Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LIMA, Ricardo Augusto. **Estas três paredes do meu apartamento: Intertexto, ruptura da ilusão e autoficção como recursos metateatrais em o homem e a mancha**, de Caio Fernando Abreu. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. 5. ed. São Paulo: Editora S.A., 1994.

MATRYOSHKAS. Disponível em <[http://il2.picdn.net/shutterstock/videos/4684961/thumb/4.jpg?i10c=img.resize\(height:72\)](http://il2.picdn.net/shutterstock/videos/4684961/thumb/4.jpg?i10c=img.resize(height:72))> . Acesso em 19 ago. 2015.

MAUDUIT, Jean. **Personnages: les salauds, les révoltés et le témoin**. In: BEUGNOT, Bernard (Org). *Les critiques de notre temps et Anouilh*. Paris: Garnier, 1977, p. 76-77.

MENDES, João Maria. **Introdução às intermedialidades**. Faro, Portugal: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2011. Disponível em <<http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/731/1/intermedialidades.pdf>>. Acesso em 06 dez. 2014.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Tradução: Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema III**. Planificação e montagem. Covilhã: Livros Labcom, 2010.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. **Faces de Antígona: leitura e (re)escrituras do mito**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

_____. O mundo de Anouilh pelos olhos de Antígona. In: ANOUILH, Jean. **Antígona**. Tradução: Sidney Barbosa. Brasília: Editora UnB, 2009, p. 7-24.

_____. Reescrituras de Antígona e faces modernas do trágico. **Revista do Sell**, v. 2, n. 2, p. 1-12, 2010. Disponível em <<http://www.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/sell/article/view/34/47>>. Acesso em 05 ago. 2015.

_____. Intermedialidade e teatralidade. **Revista Terra roxa e Outras Terras**. v. 25. p. 62-72, nov. 2013. Disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol25/TR25f.pdf>. Acesso em 05 dez 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução: Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIGNATARI, Décio. **Informação, linguagem, comunicação**. 2002

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; André Soares Vieira (Orgs). **Intermedialidade e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea**. Tradução: Isabella Santos Mundim. Belo Horizonte: Rona, 2012. vol. 2 p. 51-73.

RANK, Otto. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Tradução: E. L. Sc Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz *et al.* hultz. Porto Alegre: Dublinense.

REGNIER, Isabelle. Alain Resnais: *Le cinéma est un cimetière vivant*. In: _____. **Le monde. FR**. 2012. Disponível em <http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/25/alain-resnais-le-cinema-est-un-cimetiere-vivant_1765396_3246.html>. Acesso em 20 jul. 2016.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 51-80.

ROSSET, Clément. A ilusão psicológica: o homem e seu duplo. In: _____. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 83-p.117.

SCHMELING, Manfred. **Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre**. Paris: Lettres Modernes, 1982, (Collection Archives des Lettres Modernes, 204).

SUHAMY, Henry. **A poética**. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

THOMAS, François. Entretien avec Alain Resnais. **Festival de Cannes**, 2012. Disponível em <<http://www.festival-cannes.com/assets/Image/Direct/045636.pdf>>. Acesso em 25 fev. 2016.

_____. Entretien avec Bruno Podalydès. **Festival de Cannes**, 2012. Disponível em <<http://www.festival-cannes.com/assets/Image/Direct/045636.pdf>>. Acesso em 25 fev. 2016.

VISDEI, Anca. **Anouilh: Un auteur inconsolable et gai**. Paris: Les Cygnes, 2010.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

VOUS n'avez encore rien vu. Produção: Jean-Louis Livi. Direção: Alain Resnais. França, F comme Film, 2012. 1 DVD, 112 min. color. son.

WHATLING, Stuart. **Medieval mise-en-abyme: the object depicted within itself. The Courtland Institute of Art**, Reino Unido, fev. 2009. Disponível em <<https://www.yumpu.com/en/document/view/13337694/medieval-mise-en-abyme-the-courtland-institute-of-art>>. Acesso em 10 out. 2015. p. 1-21

WILSON, Emma. **Alain Resnais**. Manchester: Manchester University Press, 2006.

ZHU, Xiaojie. **Le Temps dans les films d'Alain Resnais: une étude du temps dans le récit cinématographique**. Tese (Docteur en co-tutelle) – Université Paris 8 et l'université de Pékin, Paris, 2007. Disponível em <http://1.static.e-corpous.org/download/notice_file/849450/ZhuThese.pdf>. Acesso em 10 out. 2015.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira. 2. ed. Cosac Naify, 2007, p. 348-350.