

## Da imagem à ação ou da falência do olhar: estudo das rubricas na peça Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès

Luís Cláudio Machado

No teatro grego, as “rubricas” apareciam nas falas dos personagens; hoje, quando nos referimos a “indicações cênicas”, estamos falando daqueles textos que não se destinam a ser pronunciados pelos atores, mas que em muito ajudam o leitor a compreender e a imaginar a ação dos personagens. No entanto, não somente as indicações cênicas constituem rubricas, também se incluem nessa categoria os títulos, os nomes dos personagens no início do texto e de cada fala, todas as marcas de segmentação (*Ato I, Cena 2...*), além de indicações cenográficas ou prosódicas, sem esquecer aquilo que foi chamado por Michael Issacharoff (1993) de *didascálias fora do texto* (os prefácios dramáticos e epígrafes, por exemplo).

Há autores que oferecem poucas ou nenhuma indicação, abstendo-se ou negando-se a dar mais pistas para a interpretação, além daquelas incluídas nas falas dos personagens. Dessa forma, esses autores mantêm uma abertura ou mesmo a ambigüidade de seu texto, deixando o campo livre ao leitor, não impondo antecipadamente qualquer interpretação que sirva de modelo à representação. Sem dúvida, agindo dessa forma, tais autores acabam atribuindo uma grande importância às palavras ditas pelos atores.

Há também aqueles que fazem um maior uso das indicações cênicas, buscando talvez definir antecipadamente a forma de representação ou por não conceberem o texto das personagens independente do contexto no qual foi produzido.

Uma reflexão sobre a rubrica é inseparável da polêmica sobre a dialética PALCO/TEXTO e coloca o problema das relações entre autores e diretores. Nossa proposta aqui não entrará nos méritos dessa questão. Propomos a análise de um texto dramático, do ponto de vista das rubricas, tendo como preocupação maior o seu valor literário, buscando as portas que, via rubricas, nos são abertas, ampliando assim o arco de referências para a análise e interpretação textual.

O texto escolhido foi *Roberto Zucco* (Koltès, 1990), última peça escrita pelo dramaturgo francês Bernard-Marie Koltès, morto em Paris, aos quinze de abril de 1989, com apenas 41 anos de idade, em consequência da Aids. Sua obra, produzida num período de vinte anos, é composta por quinze peças, além de uma novela, traduções, adaptações e roteiros. Passou pelo curso de direção e dramaturgia da Escola do *Théâtre National de Strasbourg* (TNS), curso que não chegou a concluir, no início dos anos 70.

---

Luís Cláudio Machado é mestre em dramaturgia e dramaturgo.

Tornou-se um autor verdadeiramente conhecido a partir de 1983, quando sua peça *Combate de Negros e de Cães* foi encenada por Patrice Chéreau. Atores como Michel Piccoli e Maria Casarès atuaram em suas peças, que foram encenadas pelos mais importantes diretores do mundo como Lluís Pascal (*Teatre Lliure* de Barcelona e *Théâtre Maly* de São Petersburgo), Anne Kourilsky (*La Mamma* de Nova York), Patrice Chéreau (*Théâtre des Amandiers* de Nanterre) e Peter Stein (*Schaubühne* de Berlim) – este último, responsável pela primeira encenação de *Roberto Zucco* em abril de 1990, com Max Tidof e Dorte Lyssewsky no elenco, um ano após a morte do autor. No Brasil, *Roberto Zucco* foi encenada três vezes: a primeira em abril de 1995 no Sesc-Pompéia pela Companhia Cabaret Babel (*Ópera Urbana Zucco*), com direção de Beatriz Azevedo, tendo no elenco Petrônio Gontijo, Magali Biff, Adilson Barros, Eliete Mejorado, Augusto Marin e Bruno Verner, entre outros. A segunda em setembro de 1996, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro, com direção de Moacir Chaves e Gilles Dao e tendo no elenco Marcos Breda e Flávia Monteiro, entre outros. A última, dirigida por Nehle Franke com o Núcleo de Dramaturgia do Teatro Castro Alves de Salvador, apresentou-se no 8º Festival de Teatro de Curitiba em 1999.

### Koltès e Succo

O primeiro “encontro” de Bernard-Marie Koltès com o criminoso que lhe inspirou o personagem central de sua peça ocorreu no início de 1988, no metrô em Paris, ao ver um cartaz de PROCURA-SE com quatro fotos de Roberto Succo. Segundo o autor, cada foto mostrava um rosto tão diferente, que era preciso olhar várias vezes para perceber que se tratava da mesma pessoa. Koltès ficou impressionado por essas fotos, pela beleza do rosto mutante que elas mostravam. Mais tarde, assistiu num telejornal um resumo do “show” protagonizado por Succo nos

telhados da prisão de Treviso. Detido no dia anterior, Roberto Succo conseguiu, durante o banho de sol, escapar dos guardas e subir nos telhados da cadeia. Durante mais de uma hora, dirigiu-se aos jornalistas presentes, arremessando telhas às viaturas, encenando um *strip-tease*. Continuou sua improvisação, preso a um cabo elétrico, que acabou se rompendo, gerando sua queda.

O que impressionou Koltès nessas imagens, foi, outra vez, a beleza do jovem e a dimensão puramente teatral da situação. Dessa maneira, começou a escrever, depois de consultar algumas notícias de jornal sobre o caso.

Paralelamente, a jornalista Pascale Froment (1991) já estava trabalhando na história de Succo, porém, com propósitos bastante diferentes. Pascale dedicava-se a reconstruir o itinerário real de Succo, enquanto Koltès, por sua vez, havia absorvido totalmente o personagem. O certo é que Koltès havia alcançado um extraordinário conhecimento de Succo, e chegado a conclusões psicológicas que se aproximavam consideravelmente de uma certa verdade.

A realidade perversa de Succo, o que fazia dele um assassino a parte, sua total frieza nos crimes que cometeu, a loucura infernal que chegava a dominá-lo e a encarnação do mal absoluto que representava, não interessavam a Koltès. No fundo, lhe importava muito pouco que se tratasse de um assassino. Estava fascinado.

Pascale Froment forneceu diversas informações a Koltès, como o fato de a polícia ter podido identificar o assassino pelo depoimento de uma namorada sua que a princípio se referiu a ele com o nome de *Juce*, que depois lembrou que *Succo* em italiano significa *Jus* (*suco de fruta*), e daí a confusão. Os jornalistas não conheciam o episódio e escreviam ora *Succo* ora *Zucco*. Pascale também enviou a Koltès uma fita gravada por Succo, da qual o autor incorporou o seguinte trecho à peça:

“Ser ou não ser. Esse é o problema. Creio que... Não há palavras, não há nada a dizer. (...) Bem, um ano, cem anos, é a mesma coi-

sa. Antes ou depois, todos temos que morrer. Todos. E isso... é isso que faz com que os pássaros cantem, os pássaros, faz com que as abelhas cantem, faz com que os pássaros riam”.

Em entrevistas, Koltès declarou que *Roberto Zucco* era seu melhor trabalho. Sem dúvida, o autor atinge com esse texto o que poderíamos chamar de “maturidade dramática”, infelizmente, devido à sua morte, encerrando uma obra que com seu último trabalho atingia seu ápice. Grande parte do rigor formal que Koltès atinge na escritura dessa peça deve-se ao fato de ter trabalhado as rubricas como não havia feito em nenhuma de suas peças anteriores. Talvez essa seja uma das razões de Koltès despontar entre os autores preferidos pelos diretores franceses, perdendo apenas para Samuel Beckett, numa enquete feita pela revista *Théâtre Public* (1993, p. 38), na qual os diretores das companhias desenham uma paisagem da literatura dramática composta de 139 nomes (fig. 1).

Também declarou ser cinéfilo de carteirinha, ia ao cinema pelo menos uma vez por dia. Gostava sobretudo de Bruce Lee, para quem escreveu um texto intitulado *Le Dernier Dragon*, sobre o filme de Berry Gordy, proposto à revista *Cahiers du Cinéma* e que acabou sendo publicado na revista *Alternatives Théâtrales*. Enquanto dramaturgo, Koltès sabia muito bem que o público de hoje tem muitas referências visuais, por causa da televisão e do cinema, e que por isso trata-se de um público com um vocabulário e um conhecimento mais rico. O imenso e legítimo sucesso que encontra o teatro de Bernard-Marie Koltès mostra que os jovens autores dramáticos franceses encontraram sua via e sua voz. E o público não se enganou a esse respeito.

### Textos didascálicos

Começamos pelo título. Segundo Jean-Pierre Ryngaert (1995), um autor dar um título a uma peça é, para ele, uma maneira de anunciar ou confundir seu sentido. Para o leitor, o título é

uma espécie de primeira referência. Na prática, funciona como um primeiro sinal da peça, pois a partir dele poderemos nos certificar se o autor teve a intenção de obedecer ou não às tradições históricas, ou se do conteúdo a ser revelado pelo texto, o título funciona como uma espécie de vitrine, anúncio, chamariz ou selo de qualidade. Muitas vezes a peça tem o nome de um herói ou uma heroína, de um personagem principal. É o caso da maior parte das tragédias. Nada mais é dito e é como se isso bastasse. O laconismo do título corresponde à celebridade ou à grandeza do herói.

Na peça em questão, o autor parece, de uma certa maneira, obedecer às tradições históricas, já que seu título corresponde ao nome do protagonista, nome, aliás, do único personagem nomeado da peça. Trata-se de uma tragédia, mas não nos moldes clássicos, e sim muito mais nos moldes shakespearianos, pois da mesma maneira que o dramaturgo inglês, Koltès insere cenas cômicas com o mesmo interesse de atenuar a tensão na tragédia.

Em seguida ao título, Koltès coloca em epígrafe um texto cuja fonte é: Liturgia de Mithra, parte do *Grand Papyrus Magique de Paris*, citado por Carl Jung em sua última entrevista à BBC. Trata-se, nos termos de Issacharoff, de uma didascália fora do texto, à qual somente o leitor tem acesso, ressaltando assim a diferença de destinatário entre o diálogo dramático e o texto didascálico, este último destinado a desaparecer durante a representação:

*“Depois da Segunda oração, tu verás subir o disco solar e pendurado nele o phallus, a origem do vento; e se virares teu rosto em direção ao Oriente, ele mudará de lugar, e se virares teu rosto em direção ao ocidente, ele te seguirá”* (Koltès, 1990, p. 7).

De qualquer forma, esta epígrafe abre para nós leitores, a possibilidade de estabelecer analogias, que segundo a definição de Octávio Paz (1984, p. 99) “é a metáfora na qual a alteridade se sonha unidade e a diferença projeta-se ilusoriamente como identidade. Pela analogia, a

paisagem confusa da pluralidade e da heterogeneidade ordena-se e torna-se inteligível”. Tal definição nos servirá de guia ao tomarmos como referência ao mithriacismo o livro de Robert Turcan (1990). Procuraremos verificar as relações entre a peça e tal religião. Mithra é a mais importante das divindades orientais que foram introduzidas em Roma; seu culto foi o que se manteve por mais tempo e acabou por resumir e absorver todo o paganismo. A personalidade religiosa de Mithra é muito antiga. O país de origem parece ter sido a Pérsia. O *Avestá*, livro sagrado dos persas, desenvolve longamente o drama da tempestade, a luta do Sol e das trevas que se torna, no domínio moral, a luta do bem e do mal. Assim definido, Mithra foi objeto de um culto muito importante, sobretudo da parte dos nobres e dos soldados. As práticas (iniciação e sacramentos) ocupam um lugar capital nesta religião, já que constituem a condição essencial da salvação. Um texto de São Jerônimo, citado por Turcan, informa-nos que havia sete graus que o *mistagogo* ou sacerdote que ensinava as cerimônias e os ritos da religião, tomava na hierarquia sacerdotal. Eram divididos em dois grupos (Servidores e Participantes):

Servidores: Corvo (*Corax*), Noivo ou Jovem Esposo (*Nymphus*), Soldado (*Miles*);

Participantes: Leão (*Leo*), Persa (*Perses*), Mensageiro do Sol (*Heliodromus*), Pai (*Pater*).

Ainda que não siga a ordem da hierarquia, *Zucco* desempenha no decorrer da peça, se não o papel, ao menos analogias com todos esses graus.

O título de *Nymphus* supõe uma espécie de casamento, o que fica claro na relação de *Zucco* com a *Garota*. Se considerarmos esse relacionamento como uma iniciação da mesma – o que não deixa de ser, do ponto de vista sexual – verifica-se que em todas as cerimônias do Mithriacismo os iniciados comprometiam-se a guardar o segredo. E a *Garota* promete a *Zucco*: manterá em segredo o nome de seu iniciador.

Ao vestir o uniforme (camisa cáqui e calça de combate) *Zucco* encarna o Soldado, mas tal ato não deixa de ser análogo ao dos Corvos e

Leões cujos dignatários da iniciação revestiam os trajes, por vezes máscaras apropriadas ao seu título. É assim que a iconografia do Mithriacismo representa os Corvos e os Leões, com cabeças de animais, ou seja, uma espécie de disfarce. Em relação às funções desses dois graus, não se encontra um paralelo na trajetória de *Zucco*. Os Corvos serviam as iguarias e a bebida na refeição comunitária (comunhão do culto). Os Leões eram responsáveis pelo fogo nos altares e acendiam os incensos. O uniforme militar, cuja primeira função é a da camuflagem, representa um disfarce para *Zucco*, mas no final das contas, é o que acaba possibilitando o reconhecimento de *Zucco*, assim como as cabeças de animais identificavam os *Corvos e Leões*, exatamente quando disfarce e uniforme se confundem.

Quanto ao nome Persa, só tinha sentido cultural fora da Pérsia, para pessoas que não tinham essa origem. Este grau marcava o dia em que se passou a aceitar a iniciação de estrangeiros, o que somente se concebe no mundo greco-romano. O Persa, portanto, corresponde ao estrangeiro. A ação da peça se dá na França e *Zucco* é de origem italiana.

O termo Heliodromus se aplica àquele que “faz o percurso do Sol”, “percorre a rota solar”. Na última cena *Zucco* desempenha esse papel, ao responder, quando perguntado por um prisioneiro, por onde conseguia escapar: “*Zucco*: Por cima. Não se pode escapar através dos muros, porque depois desses tem outros, tem sempre a prisão. É preciso escapar por cima, em direção ao sol. Nunca poderão colocar um muro entre o sol e a terra” (Koltès, 1990, p. 92).

O Pai ou superior da comunidade presidia o ofício e a instrução dos fiéis. Na cena sacramental, ele desempenhava a função de mestre, que é exatamente o que *Zucco* representa para os outros presos na cena final.

Feitas as aproximações, resta a pergunta: qual seria exatamente o ponto de ligação entre *Roberto Zucco* e o Mithriacismo? Particularmente no século III, os indivíduos não se reconheciam mais na enorme massa de um mundo cosmopolita onde a qualidade de cidadão tinha

perdido toda significação, sobretudo depois que o decreto do imperador Caracala (212 d.C.) passou a atribuir tal condição a todos os indivíduos livres do Império, aniquilando assim o seu valor. Eles buscavam nas liturgias mitraicas este laço tônico e esta dignidade funcional que a partir de então faltava à coletividade romana em crise. Em outras sociedades desintegradas e degradadas de outras épocas, o reagrupamento de indivíduos em partidos, seitas, sindicatos ou organizações clandestinas e paralelas, responde às mesmas necessidades. Não é difícil enxergarmos hoje, nas grandes metrópoles de sociedades desiguais, marcadas pela existência de grupos aliados da plena participação nas esferas socio-políticas e econômicas, a ausência de cidadania.

A religião de Mithra dava a seus adeptos uma explicação do homem e do universo, de sua história, de sua razão de viver e de participar da vida divina. Ela oferecia ao paganismo decadente a armadura lógica de um misticismo sideral essencialmente roborativo. A astrologia era então a última palavra da ciência e podia confirmar em alguns o “mal de viver”. Ao contrário, a astrologia mitraica reforçava a fé na concretização e na vitória das vontades celestes. Fundando sua devoção numa espécie de racionalidade cósmica e vitalista, o mitriacismo satisfazia assim uma exigência profunda e permanente do coração humano.

*Zucco* parece experimentar as angústias e inquietações dos homens do fim do Império Romano. Ele não se reconhece como cidadão nas grandes metrópoles do fim do século XX. Tem medo de esquecer seu nome e diz: “Eu o vejo escrito no meu cérebro, e cada vez menos bem escrito, cada vez menos claramente, como se ele fosse se apagando; é preciso que eu olhe cada vez mais de perto pra conseguir ler. Eu tenho medo de ficar sem saber o meu nome” (*id.*, *ibid.*, p. 76).

Podemos entender que, ao eleger o Sol como seu deus, e acreditar que ele seja a origem dos ventos, fonte da vida, tal crença represente para *Zucco* algo que dê um sentido a sua vida ou uma explicação à sua morte. Nesta última

cena, ele expõe conscientemente as condições de sua solidão trágica e a exploração do nada, ao qual ele se entrega, traduz sua busca desesperada de um absoluto. Seu fim, apoteótico, acaba sendo seu maior momento de felicidade, exatamente porque o confronto com o Sol lhe confere um poder (o de enxergar o *phallus* do Sol) e um saber (conhecer a origem do vento, a fonte da vida), momento que também corresponde à sua libertação. Essa epígrafe, enquanto rubrica, assume uma condição de suporte com elementos sociológicos que transcende o aspecto funcional.

Na seqüência dos textos didascálicos, vejamos a lista dos personagens:

*Roberto Zucco; Sua Mãe; A Garota; Sua Irmã; Seu Irmão; Seu Pai; Sua Mãe; Um Velho; A Senhora Elegante; O Menino; O Fortão; O Cara Impaciente; A Puta Histórica; O Inspetor Melancólico; Um Inspetor; Um Comissário; Primeiro Guarda; Segundo Guarda; Primeiro Policial; Segundo Policial; Homens; Mulheres; Cafetões; Vozes de prisioneiros e de guardas.*

Os nomes atribuídos aos personagens são uma indicação importante. Já na lista tomamos consciência de um conjunto coerente e carregado de diversas conotações e, embora um personagem não se construa apenas a partir de seu nome, ou de sua denominação, não podemos ignorar o modo como os autores os nomeiam. Da mesma forma, embora o personagem não exista verdadeiramente no texto, só se realizando no palco, ainda assim é preciso partir do potencial textual e ativá-lo para chegar ao palco. O personagem no texto adquire formas muito diversas, às vezes muito abstratas, às vezes inscritas de maneira muito discreta nas entrelinhas. Como afirma Jean-Pierre Ryngaert, “num texto, podemos ter a impressão de lidar com uma pessoa, com sua linguagem, sua identidade completa, seu estado civil, mas isso não é suficiente para pensar todos os personagens do mesmo modo, sejam eles de origem mitológica, histórica ou terrivelmente abstratos, simples extensões de palavras reunidas sob a mesma sigla ou o mesmo travessão”.

Como já foi apontado, *Roberto Zucco* é o único personagem nomeado da peça. Todos os outros são denominados ou por seus papéis, ou por características próprias, ou ainda por seus cargos ou funções.

Responsáveis pela maioria das cenas cômicas, são as duplas de personagens: *Primeiro Guarda / Segundo Guarda*; *Primeiro Policial / Segundo Policial*; *Inspetor / Comissário*, que em muito lembram as duplas cômicas imortalizadas pelo cinema mudo (*O Gordo e O Magro*; Abott e Costello), assim como os detetives idênticos *Dupont e Dupond* das HQs *As aventuras de Tintin*, e que aqui respondem às mesmas funções, por exemplo, dos bufões de Shakespeare.

Procedamos a levantamentos precisos das indicações cênicas concernentes aos personagens, dos discursos por eles pronunciados sobre os outros e sobre si mesmos, das ações que realizam ou dizem querer realizar no interior do enredo. Podemos medir a importância quantitativa do discurso de um personagem e fazer disso um primeiro índice de sua existência. Embora esses índices matemáticos não levem muito longe, nos permitirão apontar os mais importantes, sobre os quais incidiremos nossa análise, uma vez que o número de personagens nesta peça é bastante grande. Das quinze cenas que compõem a peça, *Zucco* está presente em nove delas, além de ser mencionado em outras cinco em que não está presente. É sem dúvida o principal. Em ordem decrescente aparecem: *A Garota* (06 cenas) e *A Irmã* (03 cenas, sendo uma delas um solilóquio).

Como a ambigüidade é, ao mesmo tempo, o que move o espírito do herói trágico, assim como se constitui um dos grandes motores do próprio espírito contemporâneo, já que forneceu e continua fornecendo os materiais necessários para elevar a negação ao papel de afirmação, cabe aqui pormenorizar essa característica da personagem *Roberto Zucco*.

*Roberto Zucco* desperta nos outros personagens, ora uma atitude de simpatia e até de ternura, ora de ódio e aversão:

*A Mãe*: Eu não quero esquecer que você matou seu pai, e tua doçura me faria esquecer tudo, Roberto” (Koltès, 1990, p. 16).

*O Velho*: Você tem a fala doce, leve; eu gosto muito disso, me dá segurança” (*id., ibid.*, p. 39).

*Uma Puta*: (...) Este garoto de olhar tão doce...” (*id., ibid.*, p. 30).

*Uma Puta*: Não me olhe assim senão eu choro; você é da raça daqueles que dão vontade de chorar só de olhar” (*id., ibid.*, p. 46).

Para outras personagens, *Zucco* é “uma besta selvagem”; “louco”; “assassino”, e alguns adjetivos piores.

A rubrica que fecha a Cena II talvez constitua o exemplo máximo dessa característica da personagem, esse misto de doçura e crueldade:

*“Ele se aproxima da mãe, acaricia-a, dá-lhe um beijo, aperta-a contra si; ela geme. Ele a solta e ela cai, estrangulada. Zucco tira a roupa, veste seu uniforme e sai”* (*id., ibid.*, p. 18).

Suas opiniões sobre as mulheres também trazem a mesma marca. Falando com a mãe, diz preferir as lavanderias automáticas pois ali há mulheres. À *Senhora Elegante*, diz que gosta de todas as mulheres, mas na conversa com *O Fortão*, afirma que é por pena delas que seu pau sobe.

Também se inclui nessa caracterização de *Zucco* a imagem passada pelas personagens *Uma Puta* e *A Senhora Elegante* ao se referirem a *Zucco*, acentuando-lhe uma certa androginia:

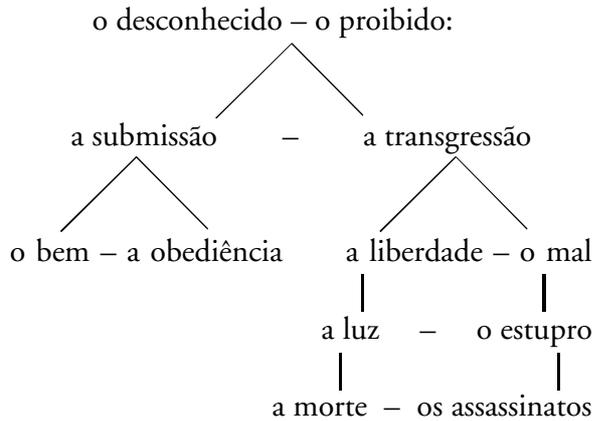
*Uma Puta*: (...) Esse rapaz que chegou recentemente, que não abre a boca, que não responde às perguntas das mulheres, esse que parece não ter voz e nem sexo...” (*id., ibid.*, p. 30).

*A Senhora Elegante*: (...) Você é bonito demais para gostar das mulheres” (*id., ibid.*, p. 56).

## Da imagem à ação

Na peça *Os Negros*, de Jean Genet (1966), o personagem *Village* pergunta: “Então é com o assassinato que sempre sonhamos?”, ao que *Archi-*

*bald* responde: “Sempre”. Porque o assassinato é a transgressão suprema, o mal absoluto. O lado do bem, diz Bataille (1980), é o da submissão, da obediência, a liberdade é sempre uma abertura para a revolta. O percurso a partir daí é o seguinte:



Ou seja: diante do “proibido”, do “desconhecido”, temos duas opções: a da submissão ou a da transgressão. Na primeira, estão o bem e a obediência. A segunda representa uma abertura para a liberdade e para o mal. No caso de *Zucco*, a liberdade será representada pela luz ofuscante e a morte, no final da peça, e o mal, pelo estupro e os assassinatos cometidos pelo personagem.

*Zucco* apresenta uma ambigüidade mesmo nos assassinatos que comete. Vejamos. No primeiro assassinato (do pai), *Zucco* vive metade do destino de Édipo. A outra metade é específica de *Zucco*: *Zucco* mata sua mãe. Embora possamos enxergar no arrombamento da porta da casa da mãe também uma violenta metáfora do incesto, depois consumado com o estrangulamento, tal imagem se dá somente no plano metafórico. Dessa forma, *Zucco* evoca sonhos atávicos, mergulha no inconsciente e seqüestra da tragédia clássica seu conflito primeiro: a morte do pai, a morte da mãe.

Este ato de destruição da origem também é extremamente ambíguo, porque aquele que mata seus pais se dá o Eu, se dá o nascimento a si mesmo. No interrogatório final, feito pelas vozes anônimas que emergem das profundezas da prisão, *Zucco* diz, frente ao sol, convertido

num Édipo lacônico: “É normal matar os pais” (Koltès, 1990, p. 92), entendendo com isso que o assassinato dos genitores é o ato normal daquele que rompe seus laços com o real. Mas ao mesmo tempo, esse duplo assassinato participa de uma lógica de autodestruição, já que matar os pais é destruir uma parte de si, é destruir a estrutura que lhe deu nascimento. Matando seus pais, de uma certa maneira, *Zucco* renasce e liberta-se, mas soltas as amarras da origem, fica à deriva. O assassinato dos pais é o crime simbólico, através do qual *Zucco* rompe seus laços com a origem.

O assassinato de um inspetor é também um ato de autodestruição, porém no plano social. Com este crime, *Zucco* quebra a ordem social, outra cadeia, mas encontra-se encurralado, o que faz *A Madame* dizer: “De qualquer maneira, com o assassinato de um inspetor, esse garoto está perdido” (*id.*, *ibid.*, p. 31). É este assassinato que afirma a perdição de *Zucco*, já que é por ser procurado por esse crime que *A Garota* irá denunciá-lo ao comissário. Este é o crime com que *Zucco* rompe os laços com a sociedade.

*Zucco* mata uma criança, o filho de uma outra mãe. É o assassinato do filho, mas de um filho já grande, adolescente, que se parece com *Zucco*, como um irmão. Depois de tê-lo coagido ao silêncio (signo de morte), ao mutismo, à prisão: “Calado. Fecha a boca. Fecha os olhos. Finge de morto” (*id.*, *ibid.*, p. 62), ele o mata. *Zucco* atira num duplo seu, por ele moldado lentamente, através de ameaças e indicações precisas dadas ao menino – *Zucco* surge então como o diretor do assassinato (crime espetacular). Neste duplo esculpido por sua mão, *Zucco* atira a bala que também significa sua própria morte, mas anteriormente ele terá aniquilado este duplo na sua visão, e tirado de sua percepção essa criança que não fala mais. *Zucco* fez de tudo para se matar no outro, é o assassinato dele mesmo no outro. É o crime espetacular rompendo os laços com seu duplo.

Este “suicídio” é a terceira passagem em seu percurso libertador. Para ser livre, *Zucco*

deve transgredir as três proibições que constituem obstáculos à sua eternidade: seus genitores (a origem), os outros (o inspetor representando a sociedade) e seu duplo (a si mesmo, no outro). É exatamente quando mais nada constitui um obstáculo na sua corrida demente, que ele atingirá a soberania e poderá se aproximar do sol, tal qual Ícaro em sua loucura. Para *Zucco*, assim como para Ícaro, a luz será fatal, ela será sua queda, sua noite, sua extinção.

Um fato marcante na personalidade de *Zucco* é a sua ligação, ou antes, sua adoração ao Sol. Esse sol fonte da vida e origem dos ventos, esse fogo idealizado, que representa um processo de iluminação, essa luz que é sinônimo de conhecimento. Na última cena *Zucco* diz: “Olhem pro Sol. Vocês não estão vendo nada? Não estão vendo como ele mexe de um lado pro outro? (...) Olhem o que está saindo do sol. É o sexo do sol; é de lá que vem o vento” (*id., ibid.*, p. 94). Surge então Apolo, este deus do sol, que também é símbolo da beleza masculina – Efebo e Adonis – que será para *Zucco* objeto de seu desejo e causa de sua morte. Apolo, que nos aquece com seus fogos e nos mata com sua fonte é também este atrativo proibido, causa de nossa condenação. Sexo do sol e origem do vento, falo e semente solares, apresentados como origem da vida e causa da morte.

Ao contrário de suas vítimas, *Zucco* não morre em cena: “Ele cai”. Por um movimento de eclipse, a peça nos faz espelhar a morte de seu herói, ao mesmo tempo em que a esconde de nós, já que na presente cena a luz do sol se faz tão forte que não se pode ver mais nada. Não saberemos exatamente qual foi o fim de *Zucco*. Nada, nem ninguém poderá nos dizer em que *Zucco* se transformou ao fim de sua corrida ao sol. Para nós é o apocalipse.

*A Irmã* apresenta uma obsessão por limpeza que é o que primeiro a caracteriza:

“*A Irmã*: Eu lavei tanto essa Garota. Dei tanto banho antes do jantar, e dei banho de manhã, esfreguei as costas e as mãos com escova, e escovei embaixo das unhas, lavei todos

os dias os cabelos dela, cortei as unhas, lavei ela toda, todos os dias com água e sabão. Eu a conservei branca como uma pomba, eu alisei suas plumas como uma rolinha. Eu a protegi e a coloquei dentro de uma gaiola sempre limpa para que ela não sujasse sua brancura imaculada ao contato com a sujeira desse mundo” (*id., ibid.*, p. 84).

Fica clara a relação quando lembramos que a água é o objeto de uma das maiores valorizações do pensamento humano – a valorização da pureza. Este trecho faz parte do pequeno monólogo da irmã na Cena XIII que se intitula *Ofélia*. Nesta cena o elemento água literalmente transborda das palavras da irmã: “Tem um cheiro no macho que me dá nojo. Cheiro de rato no esgoto, de porco na lama, um cheiro de água parada onde apodrecem os cadáveres... Os homens não tomam banho, deixam a sujeira e os líquidos repugnantes das secreções se acumularem neles, e nem tocam nelas como se fosse um bem precioso” (*id., ibid.*, p. 83).

Lembremos que a cena se dá à noite numa estação deserta e ouve-se o barulho da chuva. As últimas palavras da irmã são estas: “Que chova, que chova muito, e que a chuva lave um pouco a minha rolinha na fossa imunda onde ela está” (*id., ibid.*, p. 85).

*A Irmã* não aparece mais. Ela que vivia chorando atrás da cortina surge para sua última aparição na peça, completamente enlouquecida como Ofélia, e a água está aí para decretar a morte de sua alma.

*A Garota* também tem seu percurso libertador, sendo que ela e *Zucco*, violada e estuprador, são cúmplices no mesmo barco. Estão paralelamente marcados, condenados. Ela diz a *Zucco* “Você está marcado por mim feito cicatriz deixada por uma briga” (*id., ibid.*, p. 28), e falando de si mesma a sua irmã: “Eu já sou mais velha, fui violada, sou uma perdida, tomo minhas decisões sozinha” (*id., ibid.*, p. 40). Ela é o tempo todo chamada por nomes de pequenos pássaros pelos familiares, embora preferisse que a chamassem por nomes de animais bem terres-

tres como porca ou cascavel. Na cena em que revela a *Zucco* sua vontade de patinar nos lagos gelados da África, que ficam no alto das montanhas, a imagem da *Garota* patinando no lago gelado, este visto como um espelho do céu, sugere a imagem de um pardalzinho, uma rolinha ou uma pombinha voando. Além disso, o vento que derruba *Zucco* do telhado da prisão, não deixa de ser uma alusão à traição da *Garota*, na cena intitulada *Dalila*, quando ela o entrega à polícia.

Como *Zucco*, concluindo os assassinatos de suas origens, da sociedade e de seu duplo, *A Garota*, pela reivindicação de seu estupro, transgride a proibição lançada por seus irmãos (que lhe servem de tutores: a origem), a proibição social (*Eu sou mais velha, violada, perdida*) e a proibição que representa a sua virgindade (sua identidade original). Só que ela irá ainda mais longe nesse processo de autodestruição ao entregar *Zucco* à polícia, uma vez que a traição da palavra dada é a destruição da imagem de si.

Quanto às chamadas rubricas locativas, fica claro, antes de mais nada, que o espaço trabalhado por Koltès neste texto é essencialmente o espaço urbano. Uma hipotética linha divisória entre os espaços abertos e os âmbitos fechados em que se desenrola a ação, chegaria a um saldo quase igualado. São quatro os espaços abertos que se repetem em algumas cenas: a casa da Mãe, a cozinha da casa da *Garota*, a recepção do hotel, a delegacia. Os espaços “abertos” são cinco: os telhados da prisão, que abrem e fecham circularmente o itinerário de *Zucco*, a rua do Pequeno Chicago, o exterior do bar, o parque, a estação de trens. Em meio a isso, a estação de metrô, fechada, à noite, espaço emocional que é prisão para o *Velho* e zona franca para *Zucco*, noturna terra de ninguém, a mais koltesiana das paisagens da peça.

Todos são cenários urbanos, de nossa iconografia, onde a fuga para adiante de *Zucco* vai dissolvendo obstáculos como se fossem bolhas de sabão. A ruptura de qualquer perigo material, pedra, ferro (muros e as grades da prisão), madeira (a porta da casa da mãe), cristal

(os vidros da janela do bar), como uma súbita explosão energética, uma aureola nuclear que envolvesse a figura de *Zucco*, enlaça com outra chave do texto essa sensação de movimento constante que sugere sua viagem. Os obstáculos são corpóreos e verticais e além de tudo *Zucco* amou seu pai “do amor tátil que votamos aos maços de cigarro”, plagiando Caetano Veloso: “*A Mãe*: Como você quer que eu esqueça que você matou seu pai e o jogou fora pela janela como se joga um cigarro?... Reconheço a forma das suas mãos, essas mãos grandes e fortes que nunca serviram para outra coisa que acariciar o pescoço de sua mãe, ou de apertar o de seu pai, que você matou” (*id.*, *ibid.*, p. 16-7).

Os espaços fechados são para os outros, nunca para *Zucco* – gota d’água, inconsistente, invisível para quem “ser transparente é uma tarefa dura; é um ofício; um sonho antigo, muito antigo” (*id.*, *ibid.*, p. 36-7). Para *Zucco*, que parece ser da matéria de que são feitos os sonhos, não há obstáculos possíveis.

Essa grande rotatividade de espaços sugere o próprio movimento da peça, que se confunde com o do próprio protagonista. Primeiramente um movimento circular, já que a primeira e última cenas se dão no mesmo espaço. *Zucco* diz que é um rinoceronte, numa evocação lírica desse animal escolhido como num teste à sua imagem e semelhança. É também um trem que descarrila e uma gota d’água para os guardas. Imagens em movimento, essa pulsão sem a qual não poderia viver, alternando o pesado avanço do rinoceronte com a leveza da água que se desliza entre as pedras.

Passemos agora às marcas de segmentação, que nesse texto fazem lembrar muito mais um roteiro de cinema. Não há divisão em atos e cenas, o autor dá um título a cada cena, ou a cada quadro, precedido da numeração em algarismos romanos. Vejamos cada um dos títulos e o que tais títulos nos sugerem, assim como o que podemos extrair dessas marcas de segmentação.

*I – A Fuga* – o título sugere ação;

*II – Assassinato da Mãe* – um crime, uma ação

que, em se tratando de uma rubrica, somente o leitor tem acesso; crime que para o espectador é imprevisível;

III – *Embaixo da Mesa* – lugar; uma rubrica locativa, porém com uma conotação poética;

IV – *A melancolia do inspetor* – personagem que chamaremos “real”, por fazer parte da peça e também “virtual”, no sentido de a figura do inspetor ser um arquétipo literário, basta pensar em “O Inspetor Geral” ou nos livros de sir Arthur Conan Doyle;

V – *O irmão* – um personagem “real”;

VI – *Metrô* – lugar; rubrica locativa, mas pelo fato desta cena se passar em horário não convencional, ou seja, em que normalmente o metrô não está funcionando, também adquire uma conotação poética;

VII – *Dois Irmãs* – personagens, que entram na categoria “real”;

VIII – *Logo antes de morrer* – metáfora, caráter poético;

IX – *Dalila* – personagem “virtual”, arquétipo literário;

X – *O Refém* – personagem “real”, e também “virtual” se pensarmos no arquétipo literário a que o título remete; são vários os personagens na literatura desde de a Grécia (Helena), passando por Fausto até Chapeuzinho Vermelho que passaram a arquétipos vivendo a condição de refém, de prisioneiro;

XI – *O Negócio* – uma transação, uma ação;

XII – *Estação* – lugar, rubrica locativa;

XIII – *Ofélia* – personagem “virtual”, arquétipo literário;

XIV – *Prisão* – lugar, rubrica locativa;

XV – *Zucco ao Sol* – imagem poética.

O que salta aos olhos nesse percurso efetuado pelos títulos de cada cena e suas sugestões é o seu caráter de roteiro cinematográfico, ou seja, que vai da ação (primeiro título) à imagem (último título). Os outros títulos não deixam de evidenciar os “ingredientes” do texto: personagens, lugares, histórias cheias de referências, forte apelo visual e poético.

O apelo não apenas poético e visual, mas que se estende também aos outros sentidos, é

uma das principais características das inúmeras rubricas colocadas no texto por Koltès. Além de apresentar as tradicionais rubricas de um texto teatral, que se traduzem em indicações precisas tanto de cenografia (*O telhado de uma prisão em sua parte mais alta; Entra sua irmã; Um bar da noite; Uma cabine telefônica; Na recepção do hotel do Pequeno Chicago etc.*), quanto de prosódia (*Depois de alguns instantes, entra uma puta histérica; O pai entra furioso; Triunfante; Impaciente etc.*), e de figurino (*A mãe de Zucco, de camisola; Zucco tira a roupa, veste seu uniforme; Entra o pai de pijama; A Garota, com uma bolsa; Uma senhora elegante está sentada em um banco*); suas rubricas com apelo aos sentidos, sobretudo visual e auditivo (*Tiros, holofotes, sirenes; Embaixo de um cartaz intitulado “PROCURA-SE”, com a foto de Zucco no centro, sem nome; As luzes da estação se acendem novamente. Zucco ajuda o senhor a se levantar e o acompanha. Passa o primeiro metrô; Zucco é jogado através da janela, com um estrondo de vidro quebrado. Gritos no interior. Confusão de gente na porta; Zucco se abaixa, pega a cabeça do menino pelos cabelos e lhe dá um tiro na nuca. Gritos, confusão, fuga; Vozes de guardas e de prisioneiros misturadas*) e de caráter poético (*Hora em que os guardas, por causa do silêncio e cansados de olhar atentamente o escuro, são às vezes vítimas de alucinações; Mesmo lugar, noite. A estação está deserta. Escuta-se a chuva cair; O sol sobe, brilhante, extraordinariamente luminoso. Um grande vento sopra; Um vento de tempestade sopra, Zucco vacila; O sol sobe, fica claro como a explosão de uma bomba atômica. Não se vê mais nada*) são as mais interessantes, exatamente por acentuar seu aspecto literário, que como apontamos no início era o que mais nos interessava, além de seu aspecto funcional. Na verdade constituem importantes pistas na busca de possíveis interpretações do texto. A primeira conclusão a que se pode chegar, é que nesta peça as inúmeras rubricas, carregadas não só de funcionalidade, mas principalmente de ação e poesia, acabam instituindo uma cena com igual peso ao dos diálogos.

## Considerações finais

Koltès encontra sua inspiração num *fait divers*, mas sua apropriação do real revela que a idéia de escrever um drama a partir de um fato real não nasce de uma leitura, mas do encontro intempestivo com um rosto afixado nas paredes do metrô, o rosto de um homem procurado por um assassinato. A idéia toma corpo com uma reportagem televisiva evocando a tentativa de fuga de Zucco pelos telhados da prisão e uma segunda foto publicada no jornal *Libération* representando o mesmo episódio. Koltès deixa-se fascinar pela beleza de um rosto e a teatralidade de uma situação. O procedimento de tal propósito não visa o efeito de real, mas nutre a dimensão mítica e poética do personagem.

O modo de exploração das fontes já testemunha um acesso mais poético, fundamentado num devaneio em torno de imagens. *Zucco* rejeita sua singularidade e inscreve seus atos numa normalidade que seu meio recusa. É um assassino que não se identifica nem com um monstro nem com um herói. Ele se distingue de seu meio naquilo que ele não considera sua ação sob o ângulo do desatino, mas sob aquele de um movimento que não se reflete. Pode se dizer dele aquilo que Lanteri diz da peça: “ela não está nem do lado da ordem, nem do da desordem” (Lanteri, 1995, p. 30). Não se trata para ele de apreciar seus gestos de um ponto de vista moral, ele entrega ao seu meio um debate que lhe é estranho.

Outra característica do *fait divers* que interessa a Koltès, é a sua dimensão espetacular. Koltès revela a fascinação que exerce a violência sobre a multidão, colocando em cena pessoas ao redor de um cadáver. Tal situação aparece por duas vezes em *Roberto Zucco*, na cena da tomada de reféns e na cena final. A primeira se interroga sobre o papel social do criminoso. É significativo que Koltès aproprie-se aqui de um acontecimento, misturando-o a um outro *fait divers* que se distingue por seu caráter espetacular, colocando o público em cena. Koltès inspirou-se no assalto a um banco seguido da toma-

da de reféns ocorrido em Gladbeck em agosto de 1988; alguns reféns tinham sido executados em público e a cena foi retransmitida pela televisão (Laurent, 1991, p. 53).

O drama de Koltès coloca em cena a mediação da violência em ato, uma vez que, a cena do assassinato e a exibição pública do cadáver encontram-se associadas. A natureza da violência exibida por Koltès é uma violência individual. Mas a analogia com o terrorismo não deve aqui iludir. Não se trata de uma violência individual respondendo a uma violência de Estado, à qual o caso *Zucco* seria verdadeiramente um novo *Woyzeck*, consciente de sua alienação e desta vez não se enganando de adversário, já que mesmo matando ao acaso ele perseguia um alvo político. Seu gesto se inscreveria então no quadro de uma guerra civil, como simbolizaria seu uniforme. Acreditamos que a violência de *Zucco*, nunca reivindicada como tal (ele se apresenta como um matador sem paixão), seja a manifestação social de um autismo individual construído e vivido como salvação única do indivíduo, salvação que implica viver na ignorância do mundo. Então, por que o caráter espetacular do último assassinato? Talvez para sublinhar o desatino entre dois modos de viver um acontecimento, entre aquele que faz e aqueles que o assistem e dele tomam parte, mas também o antecipam e o interpretam. Pois se a cena é pública, sua publicidade é assegurada não por *Zucco*, diferentemente dos matadores de Gladbeck, mas pelos passantes que constroem o acontecimento comentando-o:

“*A Senhora*: (...) Veja bem: esses imbecis vão se aproximar, vão fazer comentários, chamar a polícia. Olhe: eles já estão lambendo os beijos. Eles adoram isso” (Koltès, p. 60).

O assassinato cometido por *Zucco* pode ser vivido pelo público como um teatro cruel no sentido que o entendia Artaud, servir de obliterativo a uma violência moderna difusa que toca ao acaso, porque ela não identifica mais seu adversário, e *Zucco* pode se prestar indiretamente a este

jogo, não ficando menos indiferente à elaboração de seu sentido.

A análise das relações entre os diferentes protagonistas do drama é deste ponto de vista significativa. *Zucco* durante muito tempo não vê os passantes que presenciavam a cena, ao contrário da *Senhora Elegante* excedida por seu voyeurismo. Não há olhos para a criança, da qual ele reduz o olhar, único olhar capaz de desestabilizá-lo, de violar suas defesas. E é este medo que no final da cena estabelece a relação entre ele e o público:

“*Uma mulher (ao menino)*: Pobre criança. Este pé horrível não está te machucando?”  
*Zucco*: Calem a boca. Eu não quero que falem com ele. Não quero que ele abra a boca. Feche os olhos, você. Não se mexa” (*id., ibid.*, p. 67).

Assim, a encenação do espetacular não tem por primeira função denunciar o voyeurismo do público, mas de representar a relação problemática de *Zucco* a um real que ele parece querer negar, mantendo pessoas como reféns, embora se encontre, ele mesmo, em tal posição. “O Refém”, título da seqüência refere-se tanto à *Senhora Elegante* ou ao *garoto* quanto a *Zucco*, nesta perspectiva invertida.

A dimensão espetacular do final revela uma mesma partilha entre *Zucco* e o coro que o acompanha, com a diferença que ele evolui de maneira inversa: enquanto na tomada de reféns *Zucco* é percebido pela realidade que queria ignorar, ele consegue aqui o salto que o destaca definitivamente de uma humanidade da qual não cessou de fugir. A cena é enquadrada por duas intervenções do coro, que comenta a fuga de *Zucco* e sua queda. Entre as duas, um diálogo de surdos onde o coro termina por esquecer *Roberto* para melhor construir a seu grau sua lenda, e onde *Zucco* termina por escapar do outro lado do real e da vida.

O teatro de Koltès dispõe de imagens fixas ou animadas que prefere aos textos disponíveis. Sua referência documentária é nitidamente visual. O mergulho nas fontes efetua-se em

três quadros-chave. Dois entre eles enquadram a peça e têm por documento de referência a reportagem televisiva evocando a tentativa de fuga pelos telhados da prisão: imagens de um acontecimento. O olho da câmera é substituído na peça pelo dos personagens-espectadores que assistem ao acontecimento: olho que redobra com o do espectador no teatro, que não se confunde necessariamente com ele.

A abertura representa uma primeira fuga de *Zucco* sob os olhos de dois guardas, prisioneiros da imagem que têm de sua prisão e daqueles que ela mantém presos, incapazes por isso de ver o acontecimento que se desenrola sob seus olhos; o quadro repousa assim, sobre outras imagens: aquilo que vê o espectador, detido na rubrica e representado no palco, que os guardas percebem, sem o ver, reduzindo a realidade representada a uma representação de espírito, “uma idéia” diz um guarda (*id., ibid.*, p. 12), uma “alucinação” diz o dramaturgo (*id., ibid.*, p. 9), e aquilo que querem ver os guardas, e que paradoxalmente revela o que eles denunciam, isto é “uma idéia”, imagem interior de uma prisão hermética que eles guardam bem melhor que aquela da qual *Zucco* escapa. O que este teatro começa a nos lembrar, é que a representação da realidade está longe de ser unívoca, como poderia fazê-lo crer o olho da câmera, e que sua referência revela menos do acontecimento que do olhar que a filtra.

O final coloca em cena uma segunda fuga aos olhos dos prisioneiros cegos: estão reduzidos de maneira significativa às suas vozes, ausência física que tem por efeito engomar a visão, substituir o olho que vê pelo olhar que compõe a realidade. Só vêem no acontecimento uma fuga da prisão, enquanto se trata também, sobretudo para *Zucco*, de uma fuga do mundo e da vida. Distinguiremos aqui entre:

- aquilo que *Zucco* vê, “o sexo do sol”, e que não vêem os prisioneiros, ofuscados seus olhos pela luz (“não vemos nada”; “não vejo nada mexendo”; “não vemos mais nada”);

- aquilo que os prisioneiros dizem paradoxalmente ver: uma queda, quando acabam de afirmar não ver mais nada;

- aquilo que se oferece à visão do espectador: um espetáculo de apocalipse concluindo-se pelo aniquilamento do olhar e contestando indiretamente o acontecimento da queda (“não vemos mais nada”).

O *leitmotiv* “não vemos mais nada” passa da boca dos prisioneiros à rubrica, o “nós” refere-se tanto aos prisioneiros quanto aos espectadores.

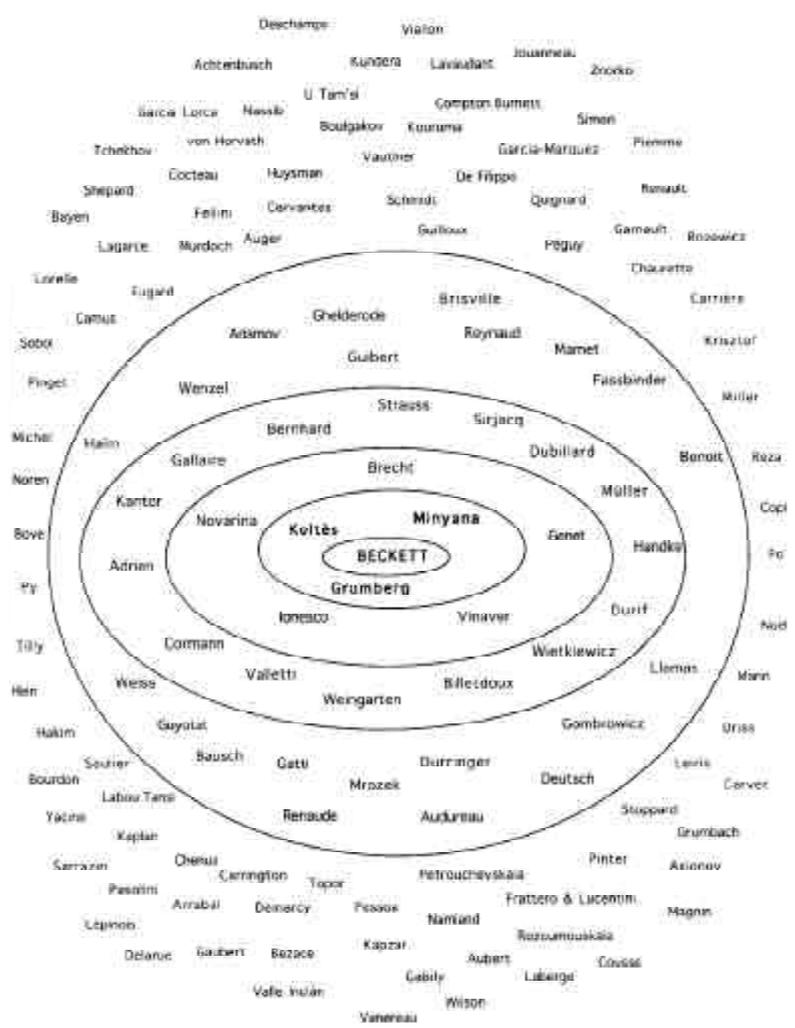
Permanece a figura do vidente. Este aparece no terceiro quadro, a Cena 6, *Metrô*, que apresenta a conversa de *Zucco* com um velho meio cego, sob um cartaz de busca apresentando a foto do matador: imagem de uma visão. Neste caso, como nos dois outros, o mergulho no documento destaca o desfalecimento do olhar, prejudicial nas duas cenas-quadros: é um olhar carregado de preconceitos, obstruído de referências, que pretende apanhar a realidade, e prefere sua imagem: imagem de uma prisão hermética e de um matador na abertura, imagem de um herói no final.

Observa-se que o texto de Koltès opera uma distinção nítida entre a imagem e o olhar. De um lado o cartaz intitulado: “Procura-se”, com o retrato de *Zucco* sem nome no centro, lentamente onde se impõe a imagem, estando o texto ausente ou ilegível. De outro, o olhar: olhar duplamente cego do velho, que enxerga mal e que dá às costas ao cartaz, diferente do espectador que o encara. Assim apresentada, a imagem exibida não serve para nada; ela não preenche sua função que consiste em identificar o matador, tanto mais que seu enunciado (o texto do cartaz) é ilegível para o velho e para o espectador, ela só faz refletir a visão de *Zucco*; no palco ela não fixa nenhum olhar: é um espelho enigmático, liberto de sua referência, de seu comentário, como é livre o olhar cego do velho. Olhar vidente que apanha o olhar claro de *Zucco*, não a cor de seus olhos, mas a qualidade

de uma percepção que, à imagem da existência sonhada de *Zucco*, visa a transparência, sobre põe a descontinuidade que um olhar ofuscado pela referência estabelece entre o homem e o mundo.

Também o processo é menos aquele da imagem, que o do olhar que mediatiza o acontecimento em fato, uma imagem à sua conveniência, à conveniência de suas referências, o que também ilustra a interpretação da situação pelos passantes na cena da tomada de reféns. O que Koltès mostra-nos no início e no fim da peça é o recobrimento do acontecimento por uma imagem artificial, fazendo assim a realidade vacilar na sua referência, da qual não se sabe mais muito bem se ainda se trata do acontecimento ou unicamente da imagem que a recompõe, sob o efeito de um olhar mecânico ou humano. O que ele visa na Cena 6 é o desinteresse da imagem e do olhar, para não mais ser o guarda da imagem ou seu prisioneiro (o que dá na mesma), para se tornar, a exemplo do velho, um vidente capaz de perceber uma outra realidade por trás da realidade: a de um labirinto, inferno sem sinais. Nessa perspectiva, a filiação se faz talvez menos entre o olhar do velho e o de *Zucco*, tendo a visão do cosmos vivo e sagrado, que entre o velho e o olhar cego do final, olhar que, aquém dos prisioneiros e dos espectadores, talvez também seja o do próprio dramaturgo, vendo o vazio da morte no vazio do olhar, visão despojada que abraça menos a visão grandiosa de seu herói que sua nudez simbólica.

Koltès mostra-nos de um lado a impotência de um sentido levado pelo olhar a apanhar a realidade, a compreendê-la ao invés de representá-la (os guardas e sua representação do presídio e de seus matadores, os passantes e sua representação do drama, os prisioneiros e sua representação do heroísmo); de outro lado, o esvaziamento de sentido na trajetória de *Zucco*, que tem por consequência, a dissolvência da realidade.



## Referências Bibliográficas

- BATAILLE, G. *O erotismo: o proibido e a transgressão*. Lisboa, Moraes, 1980, 2ª ed.
- FROMENT, P. *Je te tue. Histoire vraie de Roberto Succo, assassin sans raison*. Paris, Gallimard, 1991. Col. Au Vif du Sujet.
- GENET, J. *Teatro*. Buenos Aires, Losada, 1966.
- ISSACHAROFF, M. *Voix, Autorité, Didascalie*. In POÉTIQUE N° 96, Novembre/1993.
- KOLTÈS, B-M. *Roberto Zucco*. Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- LANTERI, J-M. "Au-delà du principe de l'inconscient / Le cran d'arrêt Koltèsien". In: *Sequence 2*. Revue du Théâtre National de Strasbourg, 1º Semestre de 1995.
- LAURENT, A. "Pourquoi es-tu devenu fou, Roberto?" Entrevista de Peter Stein in *Alternatives Théâtrales – Bernard-Marie Koltès*. Ministère de la Communauté Française de Belgique. Bruxelles, 1991.
- PAZ, O. *Os filhos do barro. Do modernismo à vanguarda*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- RYNGAERT, J-P. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- TURCAN, R. *Le Mithra et le Mithriacisme*. Paris, Belles-Lettres, 1990.
- Théâtre Public*. N° 110. Revista bimestral publicada pelo Théâtre de Genevilliers. Paris, 1993.