ENCARNAR FANTASMAS QUE FALAM

JEAN-PIERRE RYNGAERT

Professor na Université de la Sorbonne-Nouvelle Paris III,
encenador e formador de ator em diferentes instituições.

Tradução Marta Isaacsson

As relações entre o ator e aquilo que se convencionou chamar de “personagem” mudaram, em parte, no teatro contemporâneo. Em algumas escritas contemporâneas, o personagem encontra-se dotado de contornos tão incertos que se aparenta a uma figura, a uma voz, a uma sombra apenas dotada de um perfil. Conseqüentemente, o texto, avarento de indícios, torna toda construção algo delicado. Cabe então ao ator colocar-se diante do vazio e assumir o “personagem” faltante e as palavras a pronunciar, pois a palavra permanece, ou se impõe mais ainda quando o vazio da origem da emissão verbal se instaura. Em alguns espetáculos, a cena constrói personagens para textos reticentes, em uma ação impositiva que testemunha o quanto a representação não sabe renunciar à presença majestosa dessas figuras.

Não seria, todavia, correto atribuir tudo somente à crise contemporânea das ambigüidades entre a pessoa e o personagem, pois esta é bem mais antiga. Robert Abirached mostrou muito bem o quão permanente é o estado de crise do personagem nas suas variações históricas:

O personagem, há muito tempo considerado em desaparecimento, não parou de renascer sob nossos olhos, de tempos em tempos

reajustado, mas sempre irredutível. Atraído para o mundo, arriscando se tornar um pálido reflexo evocado pelo imaginário até se diluir em suas nuvens, tanto sobrecarregado de qualidades quanto desmembrado, sósia ou fantasma, manequim ou ícone, depois dissecado em todos seus meandros, ou ainda devorado por seu discurso, ele não abandonou as cenas da Europa: diríamos que esse pássaro fabuloso extrai de sua morte a fonte de uma nova vida, emergindo sem interrupção do fogo no qual parecia se consumir. Tudo se passa como se os homens tivessem necessidade, para seu conforto, de manter a fênix teatral e a fogueira de seu suplício¹.

Se hoje retorno a esta questão, faço sob o ângulo do trabalho do ator confrontado às dramaturgias que conferem atualmente um espaço considerável às palavras esparsas ou aos enunciados deserdados. Quando, em casos limites, elas são igualmente sensíveis aos efeitos de coro, essas escritas expulsam todo conjunto de personagem e desconsideram a fonte emissora figurada. O espetáculo da palavra termina então por se desenvolver em detrimento do personagem

que, no melhor dos casos, é somente um nome emprestado. O ator, contudo, permanece sendo o portador de uma presença, cujas formas e efeitos combinados com a palavra, superabundante ou, ao contrário, fortemente lacunar, modificam seu status cênico convidando-o a reinventar os estilos de representação existentes.

O efeito personagem e suas contradições

O ator recebe injunções contraditórias. Tudo na tradição lhe afirma a necessidade do personagem. Tudo em nossos hábitos, em nossos lugares comuns, nos conduz a pensar na evidência do personagem; assim como a crítica jornalística emprega, tanto no cinema como no teatro, a expressão freqüente de “entrar na pele do personagem”. A tradição cênica não fica longe, insistindo em atribuir ao ator no palco a legítima propriedade do personagem e, assim, gerando engraçadas declarações em torno do “meu” (teu, seu) personagem, que adquire por

isso uma espécie de independência na evocação de seus feitos e gestos.

Para definir o personagem, Abirached parte da retórica latina e de três palavras *persona*, *character* e *typus*. A partir dali, ele define o personagem como “aberto”, mas nunca inteiramente identificável à realidade, apesar das tentativas do teatro “burguês” em associá-lo a uma pessoa. A este propósito, ele lembra que o personagem é sempre uma “máscara”, uma imagem, uma figura extraída, de onde guarda a marca e que “a distância ao mundo é constitutiva do personagem teatral, ainda que ela possa variar segundo as estéticas, cuja evolução reflete as transformações da cultura e da sensibilidade dos espectadores”². Foi a tradição do teatro burguês que mais contribuiu para a confusão, ao conferir ao personagem de teatro todos os atributos de uma identidade social e psicológica. A isso é preciso acrescentar o trabalho de recepção do leitor ou do espectador, capital no efeito de simpatia, empatia ou repulsão, que passa maciçamente pela relação com o

personagem em qualquer ficção³.

Assim, ninguém nega verdadeiramente a necessidade do conceito de personagem que serve de forma importante à dramaturgia. Na maior parte das formas teatrais, independente do estilo de representação adotado, o personagem é o vetor da ação, o canal da identificação, o fiador da *mimèsis*. Ele é uma das articulações capitais, entre o texto e a cena, indispensável canal, ingrediente do prazer do espectador. Ele é colocado em questão, quando falta a distância entre pessoa e personagem, quando o teatro burguês finge esquecer a máscara e simula acreditar na assimilação. É, por reação, que o núcleo do *caractère* se torna o mais visado em diferentes momentos da história do teatro.

Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche critica este desejo do espectador de procurar “seu duplo sobre a cena”. O pirandelismo e, depois, o teatro dos anos cinquenta muito questionaram a fé no personagem, evidenciado em prioridade sua

parcela de convenção. A identidade do personagem foi atacada quando se procurou fazê-la pré-existir tanto ao texto quanto à cena. Em sua atuação, o ator deve fazer luto da antiga lógica que conduz a justificar o personagem pela pessoa, ela mesma em busca de seu duplo sobre a cena. As encenações do personagem, ao longo do último século, reforçadas nestes últimos vinte anos, visam sair desta tautologia. Jean-Pierre Sarrazac lembra que o personagem moderno está “sem caractere”, tal qual o personagem do romance de Robert Musil está “sem qualidade”.⁴ Ele está multiplicado, facetado. O que se tem então no teatro se não é mais o “eu” sobre a cena, quem é este “outro” e como se pode representá-lo?

Próximo ao esfacelamento, por sua redução a uma identidade minguada ou enigmática, o personagem ainda fala, às vezes até mais, nas escritas atuais. E é esta “presença de um ausente” ou esta “ausência tornada presente”, equação na qual segundo Sarrazac encontra-se o personagem moderno, que me proponho examinar

na sua relação com a palavra, no somatório de réplicas reunidas sob a mesma sigla que a constituem. É ali que o personagem se redefine e talvez se reconstrua, notadamente na distância entre a voz que fala e os discursos que ela pronuncia, na dialética, cada vez mais complexa, entre uma identidade que vem a faltar e as palavras de origens diversas, no domínio de um teatro que, se não é mais narrativo, participa do comentário, da autobiografia, da repetição, do fluxo de vozes que se cruzam na encenação da palavra.

As observações que seguem são então frutos de estudos de textos dramáticos e de diversos trabalhos de atores em formação ou na profissão; elas giram em torno da mesma questão, aquela do enfraquecimento do personagem. Mais precisamente, examino a questão no contexto de um “teatro de palavra” que, sob diferentes formas, desenvolve formas de enunciação originais colocando problemas de estilo.

O esvaziamento do personagem

conduziu a figuras nômades de difícil encarnação e desempregadas da tarefa narrativa, toda vez que o enfraquecimento da fábula fez o personagem perder uma de suas funções capitais.

Mas a morte anunciada do personagem é quase sempre contradita pelas tradições da interpretação e as exigências da cena. O desejo do personagem perdura, apesar das evoluções e das crises, das polêmicas em torno do jogo épico, do lugar do corpo e daquela da emoção na interpretação, da chegada do jogo minimalista ou de seu contrário. Ele perdura no ator, cuja profissão é aquela de emprestar seu corpo a fantasmas.

O ator, a identidade e a palavra

Entre as hipóteses de trabalho do ator, partimos do texto que fornece em nome do personagem elementos geralmente coerentes: em primeiro lugar, uma fonte emissora de palavras, inegavelmente desenhada e contrastada, envolvida de indícios de identidade

de no texto e no para-texto; em segundo lugar, uma soma de palavras que se pode reunir e que são emitidas sob essa identidade. Existe, muito frequentemente, um lugar visível entre a fonte das palavras e essas, um princípio de relação que pode endossar diversos qualificativos. Peter Szondi designa este lugar como “ser anterior aquilo que ele (o personagem) diz”.⁵ Para ele, o personagem desenvolve-se e segue os objetivos, torna-se um vetor de ação, na medida em que sua identidade se afirma nas palavras que ele endossa e que constroem uma coerência. Szondi observa o enfraquecimento deste lugar entre o personagem e aquilo que por ele é pronunciado, remontando historicamente a Tchekov, onde os personagens conversariam mais do que perseguiriam um objetivo determinado.

Ao longo do século XX, cada um desses pólos foi questionado. Alguns estudos contemporâneos atacando-os de forma mais radical ou construindo combinações cuja coerência não é evidente.

1. O pólo da identidade, a cons-

ciência, o núcleo, o caráter (chamemos isto doravante como quisermos) tendo desaparecido ou estando apenas marcado, é impossível de pensar em construir um personagem retornando a este pólo, dentro dos princípios da “caracterização exterior”, para resgatar a terminologia stanislavskiana, supondo que ela seja sempre útil. A observação e a imitação dos seres humanos não tem mais sentido, em todo caso, neste encaminhamento global. Em revanche, quando este desaparecimento é efetivo, ele deixa um lugar vago ao ator, a partir de então colocado na primeira linha, através de sua própria identidade, sem mesmo os breves retornos que lhe oferece a representação épica. Continua sempre possível construir uma identidade cênica ficcional, mesmo quando o texto não a propõe, mas, e retornaremos a isto, se trata então de uma resistência da encenação que adere à tradição, se recusando a considerar as novas regras de representação, ou simplesmente, não conseguindo empregá-las.

Este desaparecimento da identi-

dade não é, todavia, sistêmico; alguns textos contemporâneos reforçam, ao contrário este pólo, utilizando personagens grosseiramente caracterizados. É o caso, por exemplo, do austríaco Werner Schwab⁶ que aprecia as caricaturas. Em um outro registro, autores se contentam de personagens arquetípicos designados por um elemento genérico (“a mãe”). Na ausência de elementos significativos, não é mais evidente vislumbrar a possibilidade de “caracterização interior” para estes personagens que, mesmo mais visíveis sobre a cena, constituem principalmente suportes da palavra e não oferecem identidade caracterizada.

2. Se o pólo da identidade se reduz, a palavra permanece abundante, invasiva, redundante, feita de variações, de repetições; ou, ao contrário, lacônica, rara, implícita, quase anêmica. Ela pode aparecer como intermitente ou como muito heterogênea. Ela pode não mais oferecer informações ou se tornar suspeita por ser muito rica, a ponto que ninguém (ator, espectador)

saiba o que fazer dela.

Em todo caso, ela não tem mais obrigatoriamente relação com a situação. Falar é então cada vez menos “representar a situação”, cada vez menos avançar em um projeto de ação, que esta seja efetivamente ou simplesmente verbal. A palavra cessou freqüentemente de ser instrumental. Ela não sustenta mais obrigatoriamente um ponto de vista. Pode-se tornar difícil saber a quem ela se dirige. Assim, é pedido ao ator, com ou sem personagem, de se localizar em um emaranhado de direções possíveis, todas suscetíveis de modificar o sentido das réplicas. Se no trabalho de ensaio, sempre foi importante saber a quem se dirige, desta vez a trama dos sistemas dialogados torna este trabalho capital.

3. Retornemos à questão dos elos entre a palavra e sua fonte. Não somente a palavra não está em harmonia com a situação, como ela não está necessariamente com sua fonte emissora. Distorções são identificáveis. Um texto abundante pode

provir de um emissor fantasma ou então, uma figura muito bem desenhada pode não pronunciar nada daquilo que anunciava sua silhueta. Quando eles conversam, os personagens ou suas silhuetas podem dar a impressão de renunciar a toda intenção. O elo pode também contemplar a relação entre o emissor e sua palavra, como se esse a colocasse diante dele ou procedesse com prudência à sua invenção, no momento mesmo em que a pronuncia. O personagem pode também ser literalmente preenchido por uma multiplicidade de discursos variados, erguendo diversas linguagens mecanizadas. Todas essas vozes falam sem dissimulação, contradizem algumas vezes a identidade que parecia, portanto, ser fortemente constituída.

4. Todas as combinações evocadas anteriormente se reencontram e contribuem a semear o desconforto sobre a questão do personagem. Assim, encontram-se locutores que emitem palavras sem razão visível ou palavras fortes que são pronunciadas

por fantasmas, ou personagens muito tipificados que só expressam minúsculas banalidades. Os desequilíbrios entre o emissor e a palavra contribuem a demolir a noção de personagem, pelo menos do ponto de vista da tradição da imitação e da coerência.

5. A importância dada ao espectador contribui a complicar o modelo que tentamos construir. Com o desenvolvimento do endereçamento, do verdadeiro ou do falso monólogo, o espectador se torna um parceiro, a quem a palavra se dirige por vezes diretamente (e não por triangulação), sem que ele saiba se está sob sua verdadeira identidade ou sob a cobertura de uma ficção à qual é obrigado a endossar. Este modo de representação apresenta dificuldades particulares quando o ator sai do quadro e aborda o espectador como parceiro das trocas, nas quais não se sabe mais se eles estão protegidos pela ficção ou qual é aquele que permanece no quadro de uma ficção.

Representar com sombras?

Evoco para terminar três textos que colocam de maneira diferente a questão da passagem do personagem textual contemporâneo à cena e que obrigam a fazer escolhas radicais em termos de identidade.

No texto do belga Rudi Beckaert *Ah oui ça alors là*⁷, um grande número de personagens dotados de uma identidade, ou pelo menos de um nome, mas caracterizados de uma forma aproximadamente arquetípica, são os agentes de longas conversas que acontecem, na maior parte dos casos, inevitavelmente no hall de um edifício comum. Uso propositadamente a palavra “conversas”, porque na maior parte do tempo, essas trocas acontecem em um tempo de “férias” dos personagens, fora de todo conflito aparente, e oferecem poucas informações diretas. Além disso, suas palavras não parecem ter ligação a uma ação ou a um projeto de ação. Esses personagens que falam então da chuva e do tempo bom, dos animais domésticos

dos vizinhos ou dos desconhecidos que urinam nas caixas de correspondência, estão na origem de uma quantidade considerável de palavras. Se a encenação os caracteriza muito radicalmente, ela não representa absolutamente o jogo da dramaturgia que coloca o essencial do lado das trocas verdadeiramente ou falsamente banais. Um excesso de “personalização” dos personagens conduziria, na realidade, a privilegiar a anedota e os efeitos de reconhecimento, mesmo de superioridade, dos espectadores em relação a esses.

Na criação deste texto, a encenação coletiva fez escolhas inversas e radicais. Os personagens são assumidos em uma cena (ninguém parece ser proprietário dela) indiferentemente por um homem ou por uma mulher, por um ator flamengo ou valão. A informação sobre a identidade é fornecida por uma simples tabuleta em cartolina, rapidamente construída, trazendo o nome do personagem. Não se poderia, de forma mais simples e mais direta, resolver a questão da caracterização exterior. As

conseqüências são evidentes; os atores, descomprometidos de todo processo de encarnação e de toda preocupação de verossimilhança, se dedicam inteiramente ao diálogo. Toda atenção dos espectadores dirige-se então às trocas verbais e aos micro-conflitos que eles geram, dando à peça seu verdadeiro status, aquele de um inacreditável jogo verbal assumido muito mais por atores munidos de tabuletas do que por personagens, simples fantasmas.

O exemplo do teatro de Nathalie Sarraute desperta outras contradições. Sabe-se que o personagem em Sarraute está, mais do que qualquer outro personagem de teatro, no coração de uma ambigüidade. Nenhuma indicação textual tem por objetivo precisar sua “figura”; sabe-se que ele não tem nome, idade e identidade social. Parece, entretanto, que não se pode dispensar ao personagem esses elementos e que a representação inevitavelmente lhe atribui consistência e, na maior parte dos exemplos, uma psicologia, contra as intenções de seu autor.

Avalia-se aqui a ambigüidade do anonimato e a normalidade que este teatro reclama. Trata-se de um teatro de idéias e não de um teatro de conversação desocupada ou desprovido de risco, mas um teatro de afrontamento onde, e isto não é o menor paradoxo, dois indivíduos para tomar, como exemplo, *Pour un oui ou pour un non*⁸ sustentam réplica por réplica seu ponto de vista sobre um acontecimento do passado. Todo excesso de individualização e de investimento do personagem faz a peça cair no drama, por vezes burlesco certo, mas no drama mundano e psicológico. Todo déficit de encarnação torna a peça desinteressante e vã ou bem a transforma em “recitação com figurino”, em uma espécie de transposição radiofônica pública.

Os dois pólos dominantes desta escrita (o personagem, a palavra) são então colocados em questão a propósito de suas respectivas medidas, de seu equilíbrio, das oscilações entre eles. A natureza dos elos que unem o personagem a seu discurso

tem muitas conseqüências do ponto de vista da representação.

A maior parte das imagens das representações de *Pour un oui ou pour un non*, vistas ou descritas, caminha no mesmo sentido e não desejo me estender muito aqui. Digamos somente que as poltronas club, o entorno despojado, mas sugerindo elegância, e a anedota talvez de um copo de whisky, evocam sempre o mesmo lugar e a mesma atmosfera. Mesmo as distribuições parecem intercambiáveis, instalando definitivamente a imagem de intelectuais burgueses um pouco desocupados e sedutores, através dos atores que demonstram ar de serem de boa família e da mesma família. Pode-se imaginar uma forma na qual o drama da palavra possa se desenvolver sem ser obscurecido por imagens anedóticas? Os personagens são eles fatalmente de boa família, eles são inevitavelmente polidos, então quais relações mantêm com os enigmas dos personagens no texto, estes H1, H2 ou outros F que são os emissores?

Nestas representações dos tex-

tos de Sarraute, tudo se organiza de forma como se uma “doxa” dos personagens “à moda antiga” ganhasse sobre outras ambições.

A obra de Michel Vinaver⁹ fornece um terceiro exemplo, desta vez a propósito da dificuldade particular colocada pelos diálogos cruzados e representação de fragmentos. A maior parte do tempo, o ator vinaveriano dispõe de uma fábula e de um personagem bem identificado. Contudo, seu papel se distribui em réplicas isoladas, muito breves ou interrompidas, correspondendo a um efeito de “puzzle”; a continuidade das réplicas obedece a uma lógica diferente daquela engendrada pela rítmica ordinária fundada sobre alternâncias lógicas (o famoso ‘eu te falo / tu me responde’) ou sobre encadeamentos de questões / respostas. A ilhota da palavra breve e inesperada que não se religa de maneira evidente à ilhota precedente não permite ao ator se apoiar sobre ela. A breve emissão da palavra, isolada de seu contexto “lógico”, aquele do sentido, aquele do

senso, pede uma energia de um tipo diferente. Esta energia, ela também inesperada e intermitente, não beneficia do resíduo da energia da enunciação precedente, pois esta pode estar muito afastada no tempo. O ritmo descontínuo do discurso, a ausência de cooperação dos destinatários, a mudança radical e repetida do sujeito da réplica (e então do “humor” ou do “estado” que o acompanha) fazem de cada réplica uma espécie de momento de atuação sem relação evidente com os outros momentos de representação. A tensão se desenvolve, mas entre dentes. A curva de energia sofre variações tão grandes que ela não se aplica a um discurso seguido, a uma palavra organizada (do ponto de vista do locutor), a um fluxo verbal regular. Para algumas réplicas, a incandescência deve ser imediata e máxima, corresponder a um humor convocado a cada segundo. A progressão dita “psicológica”, reconhecida como necessária à preparação do sentimento interior em alguns estilos de atuação, não encontra lugar aqui. As sensações

de *começo* e de *progressão* são desconhecidas do ator encarregado de réplicas fragmentares. Da mesma maneira, uma espécie de estado poderia servir a várias réplicas se a mesma tensão corresse sob o texto, se as réplicas batessem umas sobre as outras, fornecendo ao ator uma energia global pela contaminação. No caso do diálogo descontínuo, cada réplica é em si mesma um começo, pois beneficia raramente da réplica do parceiro como apoio.

Apenas o ator tomou a palavra, não cabe mais a ele falar; ele deve estar atento a sair do jogo com a mesma prontidão que ali entrou.

Nestes momentos dialogados, a ausência de escuta faz parte das regras implícitas da conversação. As réplicas não são encadeadas umas nas outras, segundo uma lógica de interesse recíproco experimentada pelos personagens de maneira contínua; elas se desenvolvem com uma liberdade de enunciação que corresponde aos efeitos de montagem, onde entram as derrotas, os esquecimentos, as dis-

trações, as preocupações, as obsessões dos personagens. O diálogo não cessa de deslocar, de sofrer rupturas de interesse, de levar em conta essa ou aquela deriva passageira, obedecendo aos famosos efeitos de tecelagem dos quais fala Vinaver.

Todo o percurso do ator se constrói então sobre intervenções intermitentes.

Para uma parte do repertório contemporâneo¹⁰, esta presença momentânea do personagem, essas figuras pálidas ou muito conhecidas, estes esquemas contraditórios demandam uma atuação do mesmo tipo, fundada sobre a brevidade, o engajamento total por alguns segundos, uma renúncia equivalente pela mesma duração. O texto em fragmentos reclama uma atuação descontínua, em facetas. A repetição-variação pode passar por uma presença ausente.

Fala-se de ator “atravessado” pela palavra nas encenações de Claude Regy, imagina-se ele portador de uma energia alternada, muito presente e freqüentemente fantasmagórica, en-

gajado em seu discurso ou como sob uma sombra.

Muita carne e muitos contornos duros dariam nascimento a um “personagem a mais”. Vê-se o ator, em Stanislas Nordey, engajado em uma espécie de endereçamento constante, por uma atuação frontal onde o texto é permanentemente aberto diante do público.

Estas formas, sobretudo, quando são imitadas, não estão isentas de certo maneirismo. Elas colocam, todavia, uma questão essencial. “Quem fala aqui?”. Tudo acontece como se a palavra, uma vez liberada das necessidades da encarnação e assim independente, passasse por uma voz que não é nem diretamente aquela do autor, nem forçosamente aquela do narrador, o eu épico, agente de um projeto afirmado, nem mesmo aquela do ator. Os personagens, entre os dois, re-dizem talvez nossas identidades vacilantes e nossos engajamentos pontilhados; eles não desapareceram da cena como se teria podido esperar, eles a assombram através de reminiscên-

cias e de desejos que desaparecem, sempre aqui, mais completamente aqui.¹¹

(Primeira publicação in *Études Théâtrales*, n°26, Louvain-la-Neuve, 2003.)

NOTAS:

¹ ABIRACHED, Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Grasset, 1978. p. 439.

² Ibid. p. 21.

³ Sobre todas estas questões, indica-se a obra de JOUVE, Vincent. *L'Effet-Personnage dans le roman*. Paris: Coll. Puf Écriture, 1992. A questão do teatro é evidentemente diferente, mas a abordagem teórica de V. Jouve permanece útil.

⁴ SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'impersonnage. Études Théâtrales*: Jouer le monde, La scène et le travail de l'acteur, Louvain-la-Neuve, n. 20, p. 125-128, 2001.

⁵ SZONDI, Peter. *Théorie du drame moderne*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1983, p. 74 e 75. Sobre essa questão da relação entre o personagem e a palavra, pode ser também consultado meu artigo "*Platonov de Tchecov: parler pour s'empêcher d'écouter*" **Études Théâtrales**: Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910, Louvain-la-Neuve, n. 15-16, 1999.

⁶ Por exemplo, em *Les Présidents* de Werner Schwab, onde os personagens são descritos com precisão como figuras burlescas não necessariamente em relação a seus discursos.

⁷ Eu me refiro ao espetáculo dos grupos Dito'Dito e Transquiquennal (Bruxelas), criado em 1997. Turnê em Paris, Théâtre de la Cité Internationale, 1999.

⁸ Publicado em Paris: Gallimard, 1982.

⁹ Faço aqui alusão à obra global de Vinaver. Seria necessário entrar no detalhe de textos. Para o estilo de atuação, eu retomaria uma parte das reflexões publicadas sob o título

Jouer le texte en éclats, em Michel Vinaver, Paris: Centre de Documentation Pédagogique, Coll. Théâtre Aujourd'hui, 2000.

¹⁰ Seria preciso multiplicar os exemplos de textos que trazem a questão do personagem. Minyana (Éd. Théâtrales, 2001), onde o sistema de repetição/variações e de coro dão ao personagem um lugar particular; *Madame Ka* de Noële Renaude (Ed. Théâtrales, 1999); a maior parte dos textos de Jean-Luc Lagarce (Les Solitaires Intempestives), onde os personagens parecem corrigir continuamente aquilo que eles dizem, desdobrando praticamente sua palavra diante deles e diante de nós.

¹¹ Poderíamos também remeter a meu artigo "Personnage (crise du)" em **Études Théâtrales**: Poétique du drama moderne et contemporain, Lexique d'une recherche. Louvain-la-Neuve, n. 22, 2001.