

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 03 – dezembro de 2011
ISSN: 2176-5782

Diálogo e performatividade no drama

Cleise Furtado Mendes¹

RESUMO: O artigo discute estratégias de composição do diálogo dramático, em textos contemporâneos, sob a ótica das teorias da enunciação e da linguística pragmática, com ênfase nos atos de fala (*speech acts*) e nos efeitos ilocucionários das interações verbais. Essa abordagem implica o deslocamento de hábitos correntes na análise de peças teatrais, por levar em conta menos o sentido referencial das réplicas do que o particular *modo de ação* dos seres dramáticos, em suas trocas intersubjetivas, por meio da linguagem. O texto também aborda a noção de dialogismo, tanto como interação discursiva quanto confronto de vozes sociais e históricas. O diálogo dramático tem sido objeto de atenção em vários campos de pesquisa, em especial nos estudos linguísticos dos fenômenos da enunciação. Mas o conceito de dialogismo, desenvolvido por Mikhail Bakhtin no contexto de sua teoria do romance, ainda é pouco presente nas análises da escrita dramática. A partir de exemplos da dramaturgia contemporânea, propõe-se aqui uma visão da forma dramática como espaço privilegiado para a representação das trocas enunciativas, da interação dialógica pela qual os sujeitos ganham existência graças ao discurso do outro.

Palavras-chave: Diálogo dramático; Enunciação; Atos de fala.

ABSTRACT: This article discusses some strategies for composition of dramatic dialogue, in contemporary texts, from the perspective of pragmatic linguistics and enunciation theories, with emphasis on the speech acts and the illocutionary effects of the verbal interactions. This approach implies the displacement of frequent practices in the analysis of theatrical plays; it takes into account not exactly the referential meaning of speeches, but the particular way of acting of dramatic characters, in their intersubjective exchanges, through language. The text also addresses the concept of dialogism, both as discursive interaction and confrontation of social and historical voices. Dramatic dialogue has received attention in several research fields, especially in studies of the phenomena of linguistic utterance. However, the concept of dialogism, developed by Mikhail Bakhtin within the context of his theory of novel, is still hardly present in the analysis of playwriting. From examples of contemporary drama, this article proposes a vision of dramatic writing as a special situation for dialogical interaction and for representation of the verbal exchanges by which the speaking subjects are founded in the other's speech.

Key words: Dramatic dialogue; Enunciation; Speech acts.

As leituras e interpretações a seguir propostas retomam e desenvolvem certas linhas de investigação iniciadas em escritos anteriores que, orientados pela perspectiva pragmático-dialógica da linguagem, enfocam a dramaturgia como prática textual e cênica na qual estão em jogo diferentes formações discursivas e aspectos performativos das diversas dimensões da

¹ Dramaturga e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. cleise.mendes@terra.com.br

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 03 – dezembro de 2011
ISSN: 2176-5782

vida social (MENDES, 2010). Uma das razões para essa abordagem emerge da observação de que há um número crescente de textos nos quais os recursos para a organização das trocas verbais entre personagens diferem profundamente não só das formas mais clássicas do diálogo dramático, mas até mesmo das inovações surgidas na segunda metade do século XX, como a ênfase nos elementos épicos e o esvaziamento das “conversas” nas peças de absurdo.

A escrita de textos destinados às práticas cênicas quase sempre exige o uso de estratégias de enunciação muito elaboradas, mas cuja identificação, via de regra, ainda permanece em segundo plano nas análises mais correntes de peças teatrais. Apesar disso, algumas abordagens baseadas em desenvolvimentos da pragmática e das teorias da enunciação vêm oferecendo um caminho produtivo para a interpretação do diálogo cênico, como as sugeridas por Maingueneau (1996) e Ducrot (1987), entre outras. Trata-se, por essa ótica, de dar relevo aos fenômenos da interação discursiva, enfocando a linguagem em uso nas réplicas menos como meio de expressão de pensamentos e emoções das personagens, ou de transmissão de informações ao leitor/espectador, e mais como uma atividade que tem o poder de criar relações, transformar comportamentos e modificar efetivamente uma situação.

É claro que a escolha desse ângulo interpretativo implica um deslocamento de certos hábitos na leitura de peças teatrais, como o de privilegiar o exame do enredo e das personagens, tratando superficialmente as interações verbais que fundam e constituem o discurso dos agentes e suas condições de enunciação. Tais análises se deixam iludir por efeitos de verossimilhança, tratando textos para a cena como histórias sobre pessoas, e é fácil compreender que assim seja, tendo em vista o forte apelo mimético que caracteriza a ficção dramática. A linguagem no drama está sempre associada a uma voz, um gesto, uma imagem humana; a participação cognitiva e emocional do espectador depende desse efeito de que cada palavra brota de um desejo em movimento. É o que chamei, em escritos anteriores, de uma “linguagem encarnada”. (MENDES, 1995, p. 31.)

Pela abordagem pragmática, a linguagem é considerada como *uma forma de ação*, sobretudo como ação interindividual, como lugar de interação no qual os sujeitos falantes

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 03 – dezembro de 2011
ISSN: 2176-5782

atuam efetivamente uns sobre os outros, estabelecendo vínculos e confrontos, acordos e dissensos. É importante salientar, contudo, que isso não implica negar importância ao aspecto representativo do diálogo teatral (ou à linguagem como *representação* do mundo e do agir humano), mas sim adotar, estrategicamente, uma interlocução entre a teoria do drama e dispositivos de leitura oriundos de outras áreas de conhecimento, como os estudos sobre a enunciação e demais abordagens contemporâneas dos fenômenos de interação verbal, no presente caso, em especial, a Teoria dos Atos de Fala (*Speech acts*) desenvolvida por J. L. Austin. Nos limites deste artigo, farei apenas algumas indicações de como tal leitura dos diálogos, em textos contemporâneos, pode trazer à luz certos procedimentos de composição dramática.

Arte, de Yasmina Reza, estreou em Paris, em 1995; a partir daí a peça foi traduzida em dezenas de línguas e encenada em diversos países, alcançando reconhecimento internacional e importantes premiações. A trajetória bem-sucedida desse texto convida à observação das estratégias de enunciação que dinamizam o fluxo do diálogo e à análise do valor performativo das trocas verbais como elementos constituintes das situações e das personagens. A peça é extremamente econômica tanto na intriga – que praticamente se resume a uma situação que perdura até o ponto de reversão, próximo ao final – quanto na caracterização das personagens – que recebem apenas os atributos necessários para agir e reagir em estreito contexto. Devemos procurar a eficácia dessa comédia, pois, na elaboração do diálogo, cuja aparência de simplicidade e mesmo de “espontaneidade” são na verdade efeitos construídos pela força ilocucionária das interações verbais.

Uma breve menção ao argumento será útil para identificar os agentes e as condições de fala. Três amigos veem uma relação de quinze anos ser ameaçada quando um deles, Sérgio, compra um quadro quase inteiramente branco, por uma quantia relativamente alta. Marcos, o amigo a quem ele mostra sua aquisição, mostra-se perturbado e inconformado com o que considera “puro esnobismo”. Diante do entusiasmo de Sérgio pela compra da obra de um pintor bem-cotado, segundo os experts, Marcos reage com sarcasmo; a partir daí a relação

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 03 – dezembro de 2011
ISSN: 2176-5782

evolui para uma troca de acusações que de início tem por base supostamente a diferença de gosto estético e a avaliação da pintura moderna, mas logo percebemos que a divergência se propaga para outros temas. Ivan, um amigo de ambos, preocupado com confusões familiares que envolvem seu casamento próximo, tenta manter-se neutro em meio ao tiroteio verbal e com isso só consegue acirrar as tensões entre Sérgio e Marcos.

Os diálogos são intercalados por breves solilóquios, criando mudanças de foco enunciativo que revelam o efeito das trocas verbais – ou seja, do plano propriamente dramático ou intersubjetivo – sobre o sentir e o pensar das personagens e, sobretudo, expõem o modo como cada uma delas é atingida pelas falas alheias. “Sérgio (*sozinho*): Ele não gosta do quadro, tudo bem. Nenhuma ternura na sua atitude. Nenhum esforço. (...). Um riso pretensioso, pífido. Um riso de quem sabe tudo melhor que todo mundo. Eu odeio esse riso.” (REZA, 1998, p. 11.)

Os solilóquios, por vezes em sequência, criam uma espécie de caixa de ressonância na qual reverbera o discurso do outro e ecoam os efeitos de seus atos de fala.

Marcos (*sozinho*): Será que foi o Antrios, a compra do Antrios? Não. O problema é mais antigo... Tudo começou no dia em que nós estávamos discutindo a respeito de não sei que obra de arte e você usou com toda seriedade a palavra ‘desconstrução’. Não foi tanto o termo ‘desconstrução’ que me indignou, mas o tom doutoral e pedante que você usou. A solenidade com que proferiu ‘desconstrução’. Sem nenhum distanciamento, sem humor, sem um pinga de ironia, você, meu amigo. (REZA, p.46)

Esses flashes de monólogo interior, sucedendo aos entreveros verbais, dão ênfase ao principal recurso performativo utilizado na construção do texto: o efeito perlocucionário das falas, ou seja, os atos realizados pelas personagens *por dizer algo*, o modo como cada réplica atinge o interlocutor e a consequência disso para o curso da ação. Aqui é importante lembrar a distinção, feita por Austin, entre os proferimentos que possuem um *objetivo perlocucionário* (como convencer ou persuadir) e aqueles que simplesmente produzem uma *sequela perlocucionária*, ou seja, um efeito não pretendido sobre o interlocutor. (AUSTIN, 1990,

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 03 – dezembro de 2011
ISSN: 2176-5782

p.93) O segundo caso é dominante nos diálogos de *Arte*, e é também daí que resulta boa parte dos efeitos cômicos do texto.

Com exceção de alguns fatos, como a compra do quadro branco e uma desajeitada agressão física sem grandes consequências (mas que assinala o ápice do desentendimento discursivo), os atos que transformam decisivamente a relação entre as personagens são prioritariamente atos de fala, são enunciações que abrem fraturas nas representações que cada um faz de si mesmo e do outro. Note-se o uso frequente das aspas para citar e comentar o discurso do interlocutor, transformando a vigilância constante de cada falante diante das réplicas alheias no signo mais forte da indignação crescente que tumultua a velha amizade. “Marcos: Taí, por exemplo. Agora, você me diz ‘leia Sêneca’, e isso poderia me irritar. Eu seria capaz de me irritar pelo fato de você, durante nossa conversa, ter dito ‘leia Sêneca’. E isso seria absurdo.” (REZA, p. 39.)

A tensão discursiva é alimentada por comentários que obrigam cada fala a dobrar-se sobre si mesma, criando uma espécie de eco que amplia sua força ilocucionária. “Ivan: Parece que você está insinuando que ele não estava bem./ Sérgio: Não, pelo contrário, eu disse que ele estava bem./ Ivan: Você disse ‘parecia bem’.” (REZA, p.24) Observe-se que esse não é um procedimento pontual no diálogo, mas sim uma regra de composição. A função da linguagem chamada por Roman Jakobson de *metalinguística*, usada para comentar o próprio código em uso, adquire nesse texto um valor emotivo, colocando cada fala sob um foco de suspeição: “Marcos: Engraçado você dizer ‘o artista’./ Sérgio: Você quer que eu diga o quê?”. (REZA, p.43)

A pergunta “o que você quer dizer com isso?” e a negativa “você não pode dizer isso!” ressoam sob cada fala como um estribilho, um motivo recorrente que enfatiza o caráter performativo das trocas verbais, o modo como a linguagem atua estabelecendo o espaço agonístico das relações. “Marcos: na minha época você jamais teria comprado esse quadro./ Sérgio: O que significa ‘na minha época?’” (REZA, p. 84). O diálogo explora as reações das personagens às falas alheias, ou seja, seu efeito perlocucionário, daí extraído, por acúmulo,

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 03 – dezembro de 2011
ISSN: 2176-5782

um tipo de humor baseado no estranhamento. Com uma atenção quase monomaniaca, cada um dos amigos vigia constantemente o discurso do outro, colocando sob suspeita mesmo frases e expressões aparentemente banais. “Sérgio: ‘Que nos oferecia’. Será que você não percebe o que diz? ‘Que nos oferecia’. Sempre em função de si mesmo. Aprenda a gostar das pessoas por elas mesmas, Marcos./ Marcos: O que significa ‘por elas mesmas?’” (REZA, p. 88).

É certo que a dimensão performativa da linguagem tem sido um elemento estruturante das situações e do jogo entre as personagens desde os primórdios do gênero dramático, com função relevante em várias formas de drama. Austin, que exclui de sua teoria o discurso ficcional, por considerar os atos de fala de uma personagem como “não-sérios” ou “parasitários” em relação ao uso cotidiano da linguagem, ainda assim não resiste a citar como exemplo de ato perlocucionário a célebre cena do lenço de Desdêmona, no *Othelo*, de Shakespeare (1990, p.96). Mas a ação da linguagem, em textos clássicos, funciona em estreita articulação com as peripécias da trama. Se é pela força de suas insinuações que Iago transforma Otelo num ciumento homicida, o objetivo da intriga é mostrar as consequências dessa armadilha verbal (os efeitos desse ato de fala) sob a forma de acontecimentos brutais, como os assassinatos de Emilia e Desdêmona. Ou seja: o diálogo conduz e alimenta o fluxo dos acontecimentos, suas estratégias estão a serviço da intriga.

Historicamente, essa função do diálogo como propulsor da ação dramática começa a se desestabilizar a partir de Tchekhov, o que desde então produz notáveis alterações nas formas do drama. Em muitos exemplos da atual escrita para a cena, o diálogo chega a ganhar certa autonomia, exibindo uma loquacidade que preenche os vazios produzidos pela desestruturação de outros elementos da forma dramática, como a identidade instável das personagens e a consequente fragilidade das situações.

Se, pela perspectiva pragmática, a linguagem é considerada uma forma de ação, cumpre também lembrar, com Lacan, que sendo a fala “a ação humana por excelência” (2008, p.53) ela tem, na relação inter-humana, uma função *fundadora* que não deve ser

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 03 – dezembro de 2011
ISSN: 2176-5782

negligenciada: a linguagem não conecta, simplesmente, emissores e locutores, mas *funda* os sujeitos e suas relações. No caso do diálogo dramático, as trocas verbais adquirem uma especial dimensão performativa, pois estabelecem, para além dos recursos linguísticos, também as condições concretas de enunciação que desenham os contornos das ações cênicas.

O diálogo dramático põe em cena a linguagem através de um gesto sempre duplo, ambivalente. Por um lado, como pacto estabelecido entre palco e plateia, o espectador sabe que está diante de um ato de enunciação cujo sujeito é o dramaturgo. Ele talvez tenha lido o nome do autor no programa da peça, e até mesmo comentários críticos que despertaram seu interesse para essa obra. Ele tem plena consciência de que um *scriptor* criou o mundo da peça e as situações ali representadas, e também de que é esse autor que lhe fala *indiretamente*, através das personagens; sabe que é para ele, em função dele, que foi armado esse jogo de máscaras. Para o leitor do texto dramático, também, o fato de acompanhar a troca de falas entre interlocutores aparentemente autônomos não anula a percepção de que toda aquela arquitetura textual tem uma mesma fonte enunciativa, um locutor cuja presença discreta só subsiste como fala direta na forma de indicações cênicas.

Por outro lado, porém, e simultaneamente, do ponto de vista dos efeitos produzidos nessa recepção, como requisito de adesão à instância ficcional, leitores e espectadores têm (e quase sempre se espera que tenham) a impressão de que as falas brotam “de dentro” das personagens, de seus desejos e motivações. Essa é a ilusão primordial que funda o drama como acontecimento estético-comunicativo: os sujeitos que interagem parecem ser a fonte natural das emissões, autores absolutos de suas enunciações, uma vez que não estão submetidos ao olhar e à condução de um narrador.

Mesmo quando a obra desvela sua construção, introduzindo elementos de distância entre realidade cênica e plano ficcional, esses recursos de estranhamento parecem interferir apenas momentaneamente em nossa visão desses seres “autônomos”, emprestando-lhes um colorido adicional. Em *O Rei da Vela*, quando Abelardo II insiste em continuar o desfile de devedores, vítimas do agiota Abelardo I, este lhe responde: “Mas esta cena basta para nos

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 03 – dezembro de 2011
ISSN: 2176-5782

identificar perante o público. Não preciso mais falar com nenhum dos meus clientes. São todos iguais.” (ANDRADE, Oswald, 1976, p. 17) Por um instante, ouvimos aí a voz do autor, e o efeito da fala só pode ser cômico, produzido como é por recursos clássicos de desmascaramento e contraste súbito. Algo se quebra, se rasga, há uma “puxada de tapete” que desestabiliza a empatia do espectador (mesmo o grau mínimo de empatia requerido pela sátira) e ele percebe, por um instante, que aquela figura humana em cena não é assim tão dona do próprio nariz.

Quando nos afastamos da fruição pura e simples, analisando o pacto lúdico que nos convida a esquecer a existência do autor, do demiurgo que move os cordéis, escondido atrás da cena, percebemos que o diálogo dramático busca a produção dos seus efeitos numa situação universal da fala: a linguagem nascendo de um sujeito a quem simultaneamente ela dá existência. (MENDES, 1995, p. 32) Ela fala, logo existe, e é por existir que fala. Mas a personagem dramática nunca está sozinha, pois sem o outro não há drama. (Mesmo nos monólogos, ela dirige sua fala a interlocutores imaginários que representam as muitas vozes que atravessam seu discurso, os muitos outros que configuram e delimitam a sua própria presença diante de nós, aqui e agora: invoca os deuses, interpela a cidade, amaldiçoa os inimigos, implora a atenção do amado ausente, interroga, recrimina e dá ordens a si mesma.)

Então, o que constitui precisamente essa persona não é a sua própria fala, e sim a interação enunciativa, o fato de que fala com alguém e para alguém, de que é não apenas perpassada e motivada pelo discurso do outro, mas que recebe desse discurso a própria razão de ser e de estar em cena. No diálogo dramático, a personagem funda-se exclusivamente nas trocas verbais, na sua posição de interlocutor, no fato de ser o outro de uma outra personagem. Ela fala para/com alguém, logo existe como sujeito de uma relação dialógica. Sua condição para existir é co-existir, ser o sujeito de uma réplica que alimenta a cadeia de enunciações. Se sem o outro não há drama, tampouco há possibilidade de existência.

No entanto, sendo o discurso no drama constituído majoritariamente pela heterogeneidade enunciativa, pela diferença de pontos de vista expressos nas falas de

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 03 – dezembro de 2011
ISSN: 2176-5782

personagens que expressam vozes sociais e históricas, é curioso que o conceito de *dialogismo* tenha pouca frequência, ainda hoje, no campo dos estudos de dramaturgia. Uma possível razão para isso deve-se ao fato do termo ter sido enunciado pelo filólogo russo Mikhail Bakhtin no âmbito de seus estudos sobre a narrativa, em particular em sua teoria do romance. É importante observar, porém, que graças à publicação de vários textos inéditos do autor, sobretudo a partir de 1979, esse e outros conceitos que alicerçam seu conjunto de obra vêm sendo submetidos a revisão e ampliação. No prefácio à edição francesa de *Estética da Criação Verbal*, avaliando o impacto produzido nos leitores por esse novo volume de inéditos, que compreende os primeiros e os últimos escritos do pensador russo, Todorov chega a falar de “diferentes Bakhtin”. (BAKHTIN, 2003, p. XXI).

De fato, a concepção dialógica da linguagem está no centro da obra de Mikhail Bakhtin, como um princípio que ilumina e unifica várias outras noções constitutivas do seu pensamento. Trata-se de uma propriedade da língua em seu uso real, concreto, que leva todo falante a engendrar o seu discurso a partir do discurso de outro. Assim, por esse princípio, pode-se dizer que qualquer proferimento, qualquer ato de enunciação se faz em tensão dialógica com outros tantos, reproduzindo-os, citando-os, parafraseando-os, parodiando-os, negando-os, contrapondo-se a eles.

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. (BAKHTIN, 1998, p.88.)

Em seus estudos sobre a estilística do romance, Bakhtin vê como singularidade desse gênero o entrecruzamento de diferentes vozes sociais e históricas, tornando-o a expressão literária privilegiada do plurilinguismo, da heterogeneidade discursiva. Tecido pelo choque dos discursos, que representam distintas posições sócio-ideológicas das personagens e do próprio autor, o romance seria o gênero por excelência em que se manifestaria o dialogismo constitutivo da linguagem.

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 03 – dezembro de 2011
ISSN: 2176-5782

Todo romance, em maior ou menor escala, é um sistema dialógico de imagens das linguagens, de estilos, de concepções concretas e inseparáveis da língua. A língua do romance não só representa, mas ela própria é objeto de representação. A palavra romanesca é sempre autocrítica. Com isso o romance se diferencia, em princípio, de todos os gêneros diretos, do poema épico, da lírica e do drama em senso estrito. (Idem, p.371)

Observe-se que chega a ser uma contradição teórica (e não seria a primeira a se apontar nos escritos do autor russo²), o fato de afirmar que a linguagem é, por constituição, dialógica, e ao mesmo tempo reservar a uma determinada forma literária – o romance – a possibilidade de engendrar-se segundo uma perspectiva polifônica, como um tecido de muitas vozes. Afirmações do tipo “A língua do romance não só representa, mas ela própria é objeto de representação” ou “A palavra romanesca é sempre autocrítica”, como as acima citadas, podem ser rigorosamente aplicadas a qualquer gênero textual. Por isso, com razão alguns autores têm insistido no fato de que monofonia e polifonia são “efeitos de sentido” resultantes de procedimentos discursivos, e não traço inerente a qualquer tipo de enunciado. (BARROS, 2005, p. 34)

Visto que o diálogo é condição primeira da linguagem e do discurso, uma vez que toda fala busca o Outro e é permeada pela fala do Outro, é esclarecedor distinguir “dialogismo” e “polifonia”, aplicando o primeiro termo para designar um princípio constitutivo de todo discurso, e reservando o segundo para indicar certos tipos de texto em que esse princípio se torna visível, pois se exibem as vozes que os constituem. (Cf. Idem, p.35) Desse modo, ao dizer-se que um texto é “monofônico”, isso não implica que dele estejam ausentes diferentes vozes, mas tão somente que ele oculta (busca ocultar) as marcas desse combate na arena discursiva.

É precisamente nesse ponto que meu trabalho de análise e interpretação dos diálogos cênicos, orientado pela ótica bakhtiniana, dela se afasta ao buscar identificar *os diálogos que tecem os diálogos*, ou seja, a malha discursiva que engendra a escrita dramatúrgica. Assim, embora o teórico russo, em sua supervalorização do gênero romanesco, negue ao drama (e

² Ver prefácio de Todorov à edição francesa de *Estética da Criação Verbal*, acima citado.

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 03 – dezembro de 2011
ISSN: 2176-5782

também à poesia) a mesma capacidade de contrapor vozes heterogêneas que existe na prosa narrativa, é precisamente o *diálogo dramático* que venho analisando sob essa perspectiva.

Embora o principal objetivo desta abordagem seja o exame das obras dramáticas, é necessário distinguir ainda de modo claro o *diálogo* enquanto organização textual característica do drama e o sentido mais amplo de *dialogismo* como confronto entre discursos. De fato, não se deve confundir o diálogo, como forma literária de representar a troca de réplicas entre personagens, em estilo direto, e o princípio dialógico que move todo e qualquer ato de enunciação, visto que a linguagem é, por constituição, dialógica, complexa, heterogênea, como Bakhtin se empenhou em demonstrar ao longo de sua obra. Isso implica também dizer que nenhum discurso é individual, pois sua construção depende, no mínimo, de dois interlocutores, de dois seres sociais que portam diferentes pontos de vista.

Assim, nada garante que o diálogo, como produção textual, pelo fato de ser estruturado pela alternância de réplicas e de enunciadores, expresse também uma variação de discursos ou diferentes atitudes/posições ideológicas dos sujeitos que interagem. Sabe-se que não são raros os exemplos de textos dramáticos em que há diálogos tediosamente “monológicos”, em que o intercâmbio de falas não traz confronto de ideias ou visões de mundo, como se os falantes estivessem imersos num mesmo amálgama discursivo, como se as réplicas não se “replicassem”, como se os enunciados fossem vetores que se somassem numa mesma direção. Fora da ficção dramática, tais diálogos são mais comuns do que desejaríamos, em situações cotidianas nas quais, por diversas razões, seja polidez, timidez, indiferença ou falta de assunto, as pessoas preenchem uma conversação com meras frases ou expressões de concordância, confirmações mecânicas (“É claro”, “Com certeza”), redobramentos da fala do outro, sem que se produza uma efetiva ação interindividual por meio da linguagem.

Não é de estranhar que o dramaturgo se aproprie de tais exemplos correntes, mimetizando a falência de uma real interação discursiva. Em *A Donzela Casadoira (La Jeune Fille à Marier, 1953)*, Ionesco explora até os limites a possibilidade de uma “conversa” em

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 03 – dezembro de 2011
ISSN: 2176-5782

que os interlocutores falam exclusivamente para “estar de acordo”; O Senhor e A Senhora percorrem aleatoriamente diversos assuntos – a taxa de natalidade na França, o custo de vida, tremores de terra, a bomba atômica, educação dos filhos – apenas reproduzindo clichês que são permeados por expressões de assentimento: “certamente”, “com efeito”, “isso é verdade”, “de acordo”, “eu digo o mesmo”. (IONESCO, 1958, p.246)

Em sua teoria polifônica da enunciação, baseada em Bakhtin, mas com diferente enfoque, Oswald Ducrot distingue o *locutor* – aquele que é responsável pela produção do enunciado – do *enunciador* – o que é sujeito do ato de enunciação. Essa distinção admite ainda desdobramentos, com a possibilidade de dois locutores num mesmo enunciado, como no discurso relatado em estilo direto. Exemplo do autor: “Se Pedro diz ‘João me disse: eu virei’ (...), tenho um enunciado com dois locutores diferentes.” Para chegar rapidamente ao aspecto dessa teoria que interessa mais de perto ao diálogo dramático, basta observar a correlação feita por Ducrot entre a polifonia de qualquer enunciado e o que se passa no teatro:

Na linguagem cotidiana, o locutor seria o que é o autor na linguagem teatral (e aliás, o que seria o narrador no relato). O enunciador, por sua parte, corresponderia à personagem de teatro (e ao sujeito de consciência do relato). Assim como o autor Molière põe em cena personagens como Don Juan e Sganarelle, assim o locutor põe também os enunciadores em cena. (DUCROT, 1987, p. 192)

Da peça *Avental Todo Sujo de Ovo*, de Marcos Barbosa, extraio um trecho de diálogo que encena um das modalidades mais interessantes do discurso citado, sob a forma de discurso no discurso e, ao mesmo tempo, “enunciação sobre a enunciação” (BAKHTIN, 2002, p.144).

NOÉLIA – Graças a Deus, hoje aquela seca não bota o pé lá em casa. Ela já obrigou Cabeça a passar o dia na casa da mãe dela, com a família dela, achando que ia tirar meu juízo. Pois quebrou a cara e eu achei foi bom. Não disse uma palavra: “Meu filho, se sua mulher quer que você passe o Dia das Mães com a mãe dela, por mim, tudo bem. Vá com ela e lá mesmo você fique. Não precisa vir me ver, não. Pra quê? Deixe que eu fico só. Se Fafata fosse viva, eu garanto que ela ficava comigo, mas Fafata era uma e você é outro. Você inventou de gostar dessa sua mulher, que me odeia. Odeia, sim. Odeia, sim, senhor. Tanto me odeia que já disse na minha cara. Mas tudo

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 03 – dezembro de 2011
ISSN: 2176-5782

bem. O gosto é seu, a vida é sua, você faz o que você quiser. Se ela não vai com a minha cara, o problema é dela e quem não tem com o que me pagar, a mim não me deve nada! Agora, sem querer rogar praga – que eu, graças a Deus, não sou disso – eu vou logo lhe dizendo que do jeito que ela está lhe proibindo de ficar com sua própria mãe no Dia das Mães, talvez aconteça do mesmo jeito com algum filho dela!” E pronto, calei minha boca.

ALZIRA – E Cabeça?

NOÉLIA – Cabeça naquela conversa dele de “Mamãe, não é isso. Mamãe, não é aquilo.” E aí resolveu que quando desse de noitinha ele passava aqui em casa pra comer um bolo, tomar um café, dar um guaraná pros menino. “E me dê o presente de não trazer sua mulher” – eu disse.

ALZIRA – Disse mesmo?

NOÉLIA – Disse, e disse alto, por que eu sei que ela fica na extensão (BARBOSA, 2006, p. 50)

A peça concentra no tempo e no espaço (o Dia das Mães, na sala da casa da Mãe) a experiência de Alzira, para quem esse dia especial só faz acirrar a saudade do filho Moacir, que partiu de casa há dezenove anos, sem dar até então qualquer notícia. É do seu ponto de vista que vemos a situação e os agentes nela envolvidos: a vizinha Noélia, o marido Antero, o filho ausente. Porém, no trecho citado, Noélia deixa por instantes sua posição de amiga confidente, por força de estratégias discursivas que a trazem ao centro da cena. Há uma momentânea troca de papéis, com Alzira simplesmente pontuando a longa fala de desabafo (“E Cabeça?”, “Disse mesmo?”).

Ao citar, em discurso direto, a sua “própria” fala dirigida ao filho, Noélia amplia e desdobra sua imagem diante de nós: ela ganha o “seu” Dia das Mães, dividido em diferentes momentos (“o dia” e “de noitinha”) e povoado pelas figuras do seu pequeno drama familiar. Mas ganha, sobretudo, uma posição discursiva que a faz passar de mera enunciadora (personagem) das falas de um locutor (o autor, o *scriptor*) a uma situação de locutora, ela mesma, com poderes para citar e comentar a fala de um outro sujeito de enunciação. Pois a Noélia que fala aqui e agora, na cena, interlocutora de Alzira, não é a mesma que proferiu o enunciado tecido de ironias, preterição, ameaças explícitas e veladas, ditos apresentados como verdade incontestável, enfim, a Noélia-mãe-ferida que usou, num momento passado, na manhã desse famoso dia, os jogos de linguagem como garras para reagir à ingratidão.

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 03 – dezembro de 2011
ISSN: 2176-5782

É interessante observar como, nesse caso, o dramaturgo cria diferentes instâncias de discurso a partir de um mínimo de fabulação e explorando recursos da conversação cotidiana. O leitor/espectador por certo já ouviu inúmeros relatos de pessoas reais que citam suas próprias palavras (uma enunciação que cita outra enunciação, ocorrida em diferentes condições de tempo e lugar), falas, por exemplo, re-citadas por alguém para demonstrar, orgulhosamente, como soube reagir à altura diante de uma ofensa ou como soube argumentar com veemência frente a uma acusação absurda, entre outros casos. O dramaturgo confia nesse conhecimento prévio dos usos da linguagem, que permite ao ouvinte completar a transição, aparentemente ilógica, entre “Não disse uma palavra” e a longa citação do discurso proferido, com os ecos de sua experiência de falante: “Não disse uma palavra ... para pedir que ele viesse”, “Não disse uma palavra... do que se esperava que eu dissesse.”

Uma análise minuciosa do diálogo citado, que aqui não pode ter lugar, deveria ainda distinguir outras vozes que atravessam a fala de Noélia, outros locutores que se fazem ouvir, numa nítida demonstração do caráter não individual de toda enunciação. O gesto de desdém contido em “quem não tem com o que me pagar, a mim não me deve nada” vem de uma voz coletiva que ressoa nas falas de inúmeras Noélias. A afirmação veemente “Odeia, sim. Odeia, sim, senhor.” faz ouvir, no interior dessa enunciação, a voz do filho ensaiando um protesto. O que o dramaturgo faz é representar o dialogismo já inscrito na linguagem. O caso da negação, por exemplo, entre outros fenômenos da interação verbal, tem sido estudado como manifestação visível da polifonia, visto que um enunciado negativo contém e revela, no seu interior, duas atitudes antagônicas: uma primeira proposição afirmativa e sua negação. (Cf. MAINGUENEAU, 1997, p.80) A afirmação peremptória de Noélia é a última fala de um diálogo facilmente reconstituível pelo leitor/espectador: “Sua mulher me odeia”, “Não, minha mãe...”, “Odeia, sim.”

A típica situação de intolerância entre sogra e nora ganha, assim, novo sabor graças ao movimento da linguagem que aciona o jogo de vozes no interior das réplicas, transformando um ato de enunciação em sutil desvelamento do universo linguístico e social da personagem.

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 03 – dezembro de 2011
ISSN: 2176-5782

Esse tipo de construção dramática torna nítidas as possibilidades polifônicas do diálogo dramático, pois o dramaturgo não cria apenas personagens enunciadores, mas também novos locutores capazes de acionar outros tantos discursos e colocá-los em confronto. O que Noélia pretende exhibir, desdobrada em eu-para-ele , eu-para-o outro, diante da amiga, é exatamente o efeito ilocucionário de “sua” fala, relatada aqui e agora em tom de mágoa e triunfo. Noélia não conta simplesmente *o que disse*, e sim *o que fez*, a ação realizada por meio da linguagem. A pergunta de Alzira “Disse mesmo?” tem claramente a força performativa de “Você fez isso?”, ao que Noélia responde com todo orgulho pela afirmação de um *fazer* que não deixa margem a dúvidas: “Disse, e disse alto”.

Estudando a duplicidade constitutiva do diálogo teatral, Maingueneau adota o conceito de *arqui-enunciador* para designar o papel do autor dramático, cuja comunicação com o público (e com os leitores, acrescento) é essencialmente *indireta*, mediada pelas enunciações atribuídas por ele às personagens. Disso resultaria “uma polifonia irredutível”, pois “a única enunciação que seria possível atribuir com validade ao autor é a interação dos atos de linguagem dos personagens.” (MAINGUENEAU, 1996, p. 160.)

O que venho tentando demonstrar é que tais atos de linguagem podem, por sua vez, permitir desdobramentos que incluem novas vozes na arquitetura essencialmente dialógica do drama, quando as personagens se tornam, por sua vez, novos locutores, através da citação do discurso do outro. Esse outro, como foi visto no diálogo retirado de *Avental Todo Sujo de Ovo*, muitas vezes é a própria personagem, que se duplica ao citar seu ato de enunciação ocorrido em outro tempo e espaço, e que, portanto constitui um outro “eu”. Afinal, “é ‘ego’ que *diz ego*”, como postula Benveniste em texto inaugural das teorias da enunciação. A personagem que diz *eu* dirige-se a um outro que, por força dessa alocação, é transformado em um *tu*. “Essa condição de diálogo é que é constitutiva da *pessoa*, pois implica em reciprocidade – que eu me torne *tu* na alocação daquele que por sua vez se designa por *eu*.” (BENVENISTE, 2005, p.286). Mas essa autoapresentação do locutor como sujeito só tem efeito performativo se referida a *eu, aqui, agora*. É sempre no tempo presente que se dá a

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 03 – dezembro de 2011
ISSN: 2176-5782

unificação entre sujeito e locutor, ou, como afirma Benveniste, “o tempo em que se *está*” é “o tempo em que se *fala*” (Idem, p. 289). É isso que permite a uma mesma personagem desdobrar-se em outros sujeitos enunciadore, no momento em que traz para o discurso presente a citação de suas falas proferidas em outras condições de enunciação.

Como venho enfatizando desde *As Estratégias do Drama*, no diálogo dramático (e cênico) a linguagem torna-se *voz*: está associada indissolúvelmente a um corpo, uma imagem humana. Como foi dito, é uma linguagem *encarnada*: efeito de sentido provocado pelo recorte sensível, antropomórfico, que individualiza o sujeito da enunciação, fazendo com que cada palavra pareça “brotar” de um desejo, uma vontade, uma intenção. Em síntese: “no drama não se *vê* a linguagem, mas o agente que a produz.” (Cf. MENDES, 1995, p. 31.) Devo agora acrescentar, sob a luz do pensamento bakhtiniano, que essa voz não se faz ouvir senão no concerto heterogêneo de falas que dá expressão ao dissenso, aos choques de valores, aos combates entre diferentes pontos de vista. Na história de suas formas, na sua relação com as instâncias de poder e com o público de cada tempo e espaço, o drama exibe vocação fortemente dialógica, avessa tanto à setorização ideológica (insiste no conflito de visões, na contra-dicção) quanto à adesão irracional (exige debate, argumentação, disputa, julgamento).

Se é fato que “cada palavra se apresenta como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam valores sociais de orientação contraditória” (BAKHTIN, 2002, p. 66), o drama oferece imagens desse espaço agônico em que a linguagem constrói o mundo em que vivemos, captando de preferência seus conflitos e contradições. Apenas os que acreditam em *uma única forma de drama* (absoluto, rigoroso ou que nome tenha) podem em seguida afirmar que tal forma *está em crise*. Mas é possível, ao contrário, conceber uma prática textual, cênica e audiovisual que se reinventa continuamente e cujo principal combustível é *a crise*.

Referências

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 03 – dezembro de 2011
ISSN: 2176-5782

AUSTIN, J.L. Quando dizer é fazer – palavras e ação (How to do things with words). Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. Questões de Literatura e de Estética (a Teoria do Romance). 4ª. ed. São Paulo: HUCITEC/ Editora da UNESP, 1998.

_____. (V.N. Voloshínov). Marxismo e Filosofia da Linguagem. 10ª. ed. São Paulo: HUCITEC, 2002.

_____. Estética da Criação Verbal. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, Marcos. Avental Todo Sujo de Ovo. In: 5º. Concurso Nacional de Dramaturgia: Prêmio Carlos Carvalho. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura, 2006. P.35-113.

BARROS, Diana Luz Pessoa. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, Beth (org.). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. 2ª.ed. rev. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2005.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: _____. Problemas de lingüística geral I. 5 ed. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2005.

DUCROT, Oswald. O dizer e o dito. Campinas, São Paulo: Pontes, 1987.

IONESCO, Eugène. Théâtre II. Paris: Éditions Gallimard, 1958.

LACAN, Jacques. O mito individual do neurótico, ou Poesia e verdade na neurose. Trad. Cláudia Berliner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. Novas Tendências em Análise do Discurso. 3ª. ed. Campinas: Pontes: Editora da Unicamp, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. Pragmática para o discurso literário. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MENDES, Cleise Furtado. Aspectos performativos do diálogo cênico. In: VI Congresso da ABRACE, 2010, São Paulo. Memória ABRACE Digital. São Paulo: ABRACE, 2010. Disponível em: www.portalabrace.org Acesso em 20 dez. 2010.

MENDES, Cleise Furtado. As Estratégias do Drama. Salvador: EDUFBA, 1995.

TABULEIRO DE LETRAS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Ciências Humanas – DCH I

NÚMERO 03 – dezembro de 2011
ISSN: 2176-5782

REZA, Yasmina. Arte. Trad. Zélia do Vale Rezende Brosson. São Paulo: Dórea Books and Arts, 1998.