

MENDES, Cleise Furtado. O princípio dialógico no drama. Salvador: Universidade Federal da Bahia; Professor Associado II; CNPQ: Bolsa de Produtividade; Ensaísta e Dramaturga.

RESUMO

O artigo discute a noção de dialogismo no âmbito do drama. Como interação discursiva e confronto de vozes sociais e históricas, o diálogo dramático tem sido objeto de atenção em vários campos de pesquisa, em especial nos da linguística pragmática e das teorias 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 uma visão da forma dramática como espaço constituído pela representação das trocas enunciativas, da interação dialógica pela qual os sujeitos ganham existência graças ao discurso do outro.

Palavras-chave: Diálogo Dramático. Dialogismo. Enunciação.

ABSTRACT

This article discusses the dialogical principle applied to drama. As discursive interaction and confrontation of social and historical voices, dramatic dialogue has received attention in several research fields, especially in those of pragmatic linguistics and enunciation theories. However, the concept of dialogism, developed by Mikhail Bakhtin within the context of his theory of novel, is still hardly present in the studies of dramaturgy. From examples of contemporary drama, this analysis looks at dramatic form as a special representation of the verbal exchanges, of the dialogical interaction by which the speaking subjects are founded in the other's speech.

Keywords: Dramatic Dialogue. Dialogism. Enunciation.

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. Sem o comando de um narrador, a personagem fala, logo existe, e é por existir que fala. Mas bem sabemos que 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.

Portanto, o que constitui essa *persona* não é tanto o seu próprio discurso, 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 dele recebe 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 já entra em

cena como elemento de uma relação dialógica. Sua condição para existir é coexistir, ser o sujeito de uma réplica que alimenta a cadeia de enunciações. Se sem o outro não há drama, tampouco há possibilidade de existência.

Porém, sendo o discurso no drama constituído pela alternância de vozes, é curioso que o conceito de *dialogismo* ainda tenha pouca frequência no campo dos estudos de dramaturgia. Uma possível razão para isso é o fato do termo ter sido enunciado por 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 à revisão e ampliação.¹ 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. Por esse princípio, 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. Ou seja: “A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo” (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. Tecido heterogêneo em que se mesclam distintas posições socioideológicas das personagens e do próprio autor, o romance seria o gênero por excelência em que se manifestaria o dialogismo constitutivo da linguagem, visto que “A língua do romance não só representa, mas ela própria é objeto de representação. A palavra romanesca é sempre autocrítica”. Para o autor, isso levaria o romance a diferenciar-se “de todos os gêneros diretos, do poema épico, da lírica e do drama em senso estrito” (*idem*, p. 371). Contudo, seria uma contradição teórica 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 essa perspectiva, como um tecido de muitas vozes. Afirmações como as acima citadas podem ser rigorosamente aplicadas a qualquer gênero textual. Por isso, 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).

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 precisamente nesse ponto que minha interpretação dos diálogos cênicos afasta-se da óptica *bakhtiniana*, buscando identificar os diálogos que tecem os diálogos, ou seja, a malha discursiva que engendra a escrita dramática. Assim, embora o teórico russo, em sua supervalorização do gênero romanesco, negue ao drama (e também à poesia) a mesma capacidade de contrapor vozes heterogêneas que

¹ Ver prefácio de Todorov à edição francesa de *Estética da Criação Verbal*, em BAKHTIN, 2003.

existem na prosa narrativa, é precisamente o *diálogo dramático* que tenho buscado examinar, sob a óptica do dialogismo.

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 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/espectadores têm 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 identificar perante o público. Não preciso mais falar com nenhum dos meus clientes. São todos iguais” (DUCROT, 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 e ele percebe, por um instante, que aquela figura humana em cena não é assim tão dona do próprio nariz.

É importante distinguir de modo claro o *diálogo* enquanto organização textual característica do drama e o sentido mais amplo de *dialogismo* como interação entre instâncias discursivas. Isto implica não confundir o diálogo, ou troca de réplicas face a face entre personagens, 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 dos sujeitos que interagem.

Não são raros os exemplos de diálogos tediosamente “monológicos”, em que o intercâmbio de falas não traz confronto de ideias ou visões de mundo, 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, seja por polidez, timidez, indiferença ou falta de assunto, as pessoas preenchem uma conversação com meras frases ou expressões de concordância, confirmações mecânicas, 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 nossas tentativas de interação. Em *A Donzela Casadoira (La Jeune Fille à Marier, 1953)*, Ionesco explora até os limites a possibilidade de uma “conversa” em 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. O modelo utilizado pelo autor como referência para diálogos reais é exatamente o do discurso teatral, pois “na linguagem cotidiana, o locutor seria o que é o autor na linguagem teatral” enquanto que “o enunciador, por sua parte, corresponderia à personagem de teatro. 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).

Acontece que os personagens agem não apenas como enunciadores, mas também, muitas vezes, como novos locutores, capazes de citar, parodiar, ironizar outros tantos discursos e colocá-los em confronto. É particularmente interessante o caso em que uma personagem cita o seu próprio discurso (ou seja, desdobra-se em locutor/enunciador). O leitor/espectador por certo já ouviu inúmeros relatos de pessoas reais que citam suas próprias palavras (uma enunciação que cita outra enunciação) para demonstrar, por exemplo, como reagiram à altura diante de uma ofensa ou como souberam argumentar com veemência diante de uma acusação absurda. O que o dramaturgo faz é confiar nesse conhecimento prévio das interações verbais para representar o dialogismo já inscrito na linguagem.

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 é essencialmente *indireta*, mediada pelas enunciações atribuídas por ele às personagens. Disso resultaria “uma polifonia irreduzível”, 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). Tais atos de linguagem podem, por sua vez,

compreender desdobramentos que incluem outras tantas vozes na arquitetura essencialmente dialógica do drama, quando as personagens se tornam novos locutores, através da citação do discurso do outro.

Como venho enfatizando desde *As Estratégias do Drama* (1995), no diálogo dramático (e cênico) a linguagem torna-se voz: está associada indissolúvelmente a um corpo, um gesto, uma imagem humana. É possível mesmo afirmar em cena não existe mais “texto”, mas apenas “falas”, ou seja, atos produzidos pelos agentes da enunciação. É uma linguagem *encarnada*: efeito de sentido provocado pelo recorte antropomórfico, que individualiza as figuras cênicas, fazendo cada palavra parecer “brotar” de um desejo, uma vontade, uma intenção (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 aos choques de valores, aos combates entre diferentes pontos de vista. 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 não cessa de oferecer imagens desse espaço agônico construído pela linguagem em ação, captando de preferência as suas crises.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética** (a Teoria do Romance). 4ª. ed. São Paulo: HUCITEC/ Editora da UNESP, 1998.
- _____. (V. N. Voloshinov). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 10ª. ed. São Paulo: HUCITEC, 2002.
- _____. **Estética da Criação Verbal**. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- 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.
- DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Campinas, São Paulo: Pontes, 1987.
- IONESCO, Eugène. **Théâtre II**. Paris: Éditions Gallimard, 1958.
- 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. **As Estratégias do Drama**. Salvador: EDUFBA, 1995.