

Aspectos performativos do diálogo cênico

Cleise Furtado Mendes

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFBA

Professora Associada II – Doutora em Letras – UFBA

Bolsista Pq – CNPQ

O texto apresenta resultados parciais de estudos sobre estratégias de composição do diálogo teatral, em textos contemporâneos, sob a ótica das teorias da enunciação e da lingüística 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.

Palavras-chave: Diálogo – Enunciação – Performativos

O estudo do qual este artigo retira algumas abordagens preliminares propõe-se a investigar estratégias de elaboração do diálogo teatral, em textos contemporâneos, sob a ótica de recentes desenvolvimentos da lingüística pragmática e das teorias da enunciação. A escolha desse ângulo interpretativo exige o deslocamento de certos hábitos correntes na leitura de peças teatrais, que via de regra colocam em primeiro plano enredo e 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”, visto que “no drama não se vê a linguagem, mas o agente que a produz.” (MENDES, 1995, p. 31.)

Pela abordagem pragmática, a linguagem é considerada como *uma forma de ação*, sobretudo como ação inter-individual, como lugar de interação no qual os sujeitos falantes atuam efetivamente uns sobre os outros, estabelecendo vínculos e confrontos, acordos e dissensos. 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 breve 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 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, pérfido. Um riso de quem sabe tudo melhor que todo mundo. Eu odeio esse riso.” (REZA, 1998, p. 11.)

Os solilóquios, por vezes em seqüência, 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 pingão 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 conseqüência 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 *seqüela perlocucionária*, ou seja, um efeito não pretendido sobre o interlocutor. (AUSTIN, 1990, 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 conseqüências (mas que assinala o ápice do desentendimento discursivo), os atos que transformam decisivamente a relação entre as personagens são atos de fala, são enunciações que abrem fraturas nas representações que cada um faz de si mesmo e do outro. (“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.) O signo mais forte da indignação crescente que tumultua a velha amizade é a vigilância constante de cada interlocutor diante dos proferimentos do outro.

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 *metalingüística*, 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 extraíndo, por acúmulo, um tipo de humor baseado no estranhamento. Com uma atenção quase monomaníaca, cada um dos amigos vigia constantemente o discurso do outro, colocando sob suspeita mesmo frases e expressões 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 a célebre cena do lenço de Desdêmona (1990, p.95). Mas a ação da linguagem, em textos clássicos, funciona em estreita articulação com as peripécias da trama. Se é evidente que Iago transforma Otelo num

ciumento homicida pela força ilocucionária de suas insinuações, o objetivo da intriga é mostrar as conseqüências dessa armadilha verbal (seus efeitos perlocucionários) sob a forma de acontecimentos brutais, como os assassinatos de Emilia e Desdêmona. Já na atual escrita para a cena, o diálogo ganha 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 conseqüente fragilidade das situações.

Se, na ótica aqui escolhida, a linguagem é considerada uma forma de ação, é preciso 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 negligenciada: a linguagem não simplesmente conecta emissores e alocutários, mas *funda* os sujeitos e suas relações, no próprio ato da enunciação.

Bibliografia

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.

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

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

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