

Notas sobre o diálogo no teatro contemporâneo: uma análise de *Dans la Solitude des Champs de Coton*, de Bernard-Marie Koltès

Elton Bruno Soares de Siqueira
Faculdade Salgado de Oliveira/Recife
Doutorando em Letras/Universidade Federal de Pernambuco

Resumo:

O presente trabalho faz parte de uma pesquisa mais ampla sobre a construção discursiva no teatro contemporâneo brasileiro e francês. Nosso objetivo maior, neste primeiro momento, é analisar a estrutura complexa do diálogo na peça ***Dans La Solitude des Champs de Coton***, do dramaturgo francês Bernard-Marie Koltès, com a finalidade de caracterizar a relação que se estabelece, pelo texto dramático contemporâneo, entre autor-público. O teatro contemporâneo se particulariza pela relação difícil, tortuosa entre texto e leitor. Veremos que o leitor precisa assumir uma postura ativa diante da peça e seguir algumas pistas colocadas no texto pelo autor, a fim de poder interagir com o objeto estético.

Palavras-chave: teatro; diálogo; texto dramático; teatro contemporâneo.

Abstract:

Our main objective in this paper is to analyze the complex structure of the dialogue in the play 'Dans la solitude des champs de coton', from the French dramatist Bernard-Marie Koltès, in order to characterize the relationship which is established between author and audience, by means of a contemporary dramatic text. Contemporary theatre distinguishes for the difficult relationship between text and reader. Here, we verify that the reader have to strike an active attitude towards the play and to follow some paths put in the text by the author, in order to be able to interact with the aesthetic object.

Key words: theatre; dialog; dramatic text; contemporary theatre.

Résumé:

Ce travail a pour but d'analyser la structure complexe du dialogue dans la pièce 'Dans la solitude des champs de coton', du dramaturge français Bernard-Marie Koltès, afin de caractériser le rapport qui est établi entre

l'auteur et l'audience, à travers d'un texte dramatique contemporain. Le théâtre contemporain offre un rapport difficile entre le texte et le lecteur. Ici, nous vérifions que le lecteur doit jouer un rôle actif dans la lecture de la pièce et doit suivre quelques chemins, mis dans le texte par l'auteur, afin de pouvoir dialoguer lui-même avec l'objet esthétique.

Mots-clés: theater; dialogue; texte dramatique; théâtre contemporain.

O século XX foi marcado pela grande quantidade de estudos teatrais das mais diversas linhas teóricas. Com o realce da figura do encenador, o teatro foi alvo de incontáveis abordagens, que problematizavam a linguagem cênica e questionavam a soberania do texto dramático, tão exaustivamente estudado ao longo dos séculos. Appia, Craig, Artaud, Brecht, eles próprios teóricos e encenadores, são alguns dos nomes que se destacaram nas reflexões sobre a linguagem da cena teatral. Ao lado deles, surgiram estudos acadêmicos, como os de Aslan, Pavis, Ubersfeld, Ryngart, dentre outros, que investigaram as propriedades do teatro, à luz da semiologia, da antropologia, da etnologia, da sociologia, da lingüística.

É certo que o texto dramático ficou um pouco à margem de muitas das investigações teatrais, mas também é certo que ele não caiu no ostracismo. Sobretudo a partir do final do século XX, vários estudos têm se dedicado à construção do texto dramático e algumas de suas propriedades, entre elas, a didascália, componente bastante explorado no texto teatral contemporâneo.

Os dramaturgos, por sua vez, não ficaram inertes diante das revoluções do teatro do século XX. Muitos deles começaram a trabalhar uma escritura que desafiava os encenadores pela originalidade da construção textual. São textos que propõem uma discussão sobre a ação dramática, o enredo, a crise da personagem no teatro contemporâneo, a relação tempo-espço e, sobretudo, a linguagem falada em cena.¹

O objetivo de nosso trabalho é fazer uma análise do diálogo na peça *Dans la solitude des champs de coton*, de Bernard-Marie Koltès, escrita em 1986, observando como o autor faz, em sua peça, uma

¹ Sobre o texto no teatro contemporâneo, consultar Szondi (2001). Quanto à construção da personagem no teatro contemporâneo, Abirached (1994).

subversão do diálogo naturalista, tão em voga desde o final do século XIX. Analisaremos, também, as estratégias textuais de que se vale o dramaturgo para se comunicar com seu público leitor.

Romancista e dramaturgo francês, Koltès nasceu em Metz, em 1948, e morreu em Paris, em 1989, vítima da Aids. Começou a escrever para teatro quando esteve na escola do *Théâtre National de Strasbourg* (TNS), onde apresentou suas duas primeiras peças, *Les Amertumes* e *La Marche*. No entanto, sua obra só vai se tornar definitivamente conhecida a partir do seu encontro com Patrice Chéreau, que resolve dirigir *Combat de Nègres et de Chiens*, em 1983, um verdadeiro fenômeno teatral. Depois disso, criou-se uma parceria, do ponto de vista da criação, entre autor e diretor. Chéreau encenou as seguintes peças de Koltès: *Quai Ouest* (1986), *Dans la solitude des champs de coton* (1987), *Le retour au désert* (1988). Sua última e mais controversa peça, *Roberto Zucco*, foi lida em 1990 por Michel Piccoli, no T.N.P. de Villeurbanne.

Dans la solitude des champs de coton é talvez um dos textos mais intrigantes do dramaturgo. O argumento da peça consiste no seguinte: um negociante (*dealer*) e um cliente se encontram num local indeterminado, à noite. O negociante quer oferecer uma mercadoria que satisfaria o desejo do cliente, mas essa mercadoria, assim como o desejo do cliente, não se revelam ao longo da peça. Todo o drama se desenrola por longas tiradas, que demonstram mais um jogo retórico dos protagonistas do que uma conversação ordinária voltada para necessidades práticas.

A primeira reação do leitor é questionar a natureza da ação dramática. Afinal, se a peça trata da negociação entre um *Dealer* e um Cliente, nomes que se encontram nas didascálias, o que eles de fato estão negociando? Não encontrando uma resposta na superfície do texto, o leitor se verá pressionado a assumir uma postura ativa de leitura. O primeiro elemento que deverá investigar é o diálogo entre as personagens.

Uma das características do teatro contemporâneo é a construção particular do diálogo cênico. Segundo Ryngaert (1998:135), “sem dúvida foi na esfera do diálogo que o teatro moderno modificou com maior frequência as regras tradicionais da fala e de sua circulação, ao ampliar o sistema de convenções da enunciação”.

Considerando que o texto dramático se particulariza por uma dupla enunciação, parece-nos que o diálogo no teatro contemporâneo enfatiza o plano enunciativo constituído pela interação entre autor e espectadores, deixando em segundo plano aquele constituído pelas personagens.² Dessa maneira, o leitor deve estar atento aos procedimentos enunciativos criados pelo autor, a fim de poder interagir com o texto.

A contribuição de Grice ([1967]1982) para a análise pragmática da conversação nos será de grande valia para abordar o diálogo cênico. Apesar de o autor ter refletido sobre a conversação cotidiana, real, suas reflexões podem ser adaptadas para o nosso interesse, ou seja, a análise do diálogo cênico ficcional, sem prejuízo algum. Isto se deve ao fato de o texto literário se prestar a uma comunicação entre autor e leitor, e a leitura insere o texto num contexto comunicacional, produzindo outro discurso cujo objetivo é fazer significar o texto.

Grice parte do pressuposto de que numa situação discursiva, paralelamente à significação convencional das palavras, são veiculadas informações implícitas, que são interpretadas no momento da interação. O autor distingue o que ele chama de *implicaturas convencionais* e *implicaturas não-convencionais* ou *implicaturas conversacionais*. As primeiras são determinadas pela significação convencional das palavras; as outras se relacionam a certos traços gerais do discurso. Vale salientar que o propósito declarado de Grice é tratar a fala como uma variedade do comportamento intencional.³

Observando a conversação, Grice ([1967]1982:86) conclui que os diálogos, em vez de serem uma sucessão de informações desconectadas, constituem esforços cooperativos, e “cada participante reconhece neles,

² A noção de dupla enunciação é comungada pelos estudiosos pragmáticos do texto teatral, segundo os quais o traço característico da escrita teatral é a sua duplicidade, que se verifica em duas situações de enunciação simultâneas: 1) o autor se dirige a um público mediante a **representação**, que constitui o ato de enunciação; 2) na situação representada, as personagens trocam frases num contexto enunciativo supostamente autônomo com relação à representação.

³ Implicatura é o termo usado por Grice para referir o que é implicitado na enunciação, admitindo-se o pressuposto de que o falante respeitou, em geral e na medida do possível, o Princípio de Cooperação e as máximas conversacionais, mesmo que infringidos na aparência.

em alguma medida, um propósito comum ou um conjunto de propósitos, ou, no mínimo, uma direção mutuamente aceita". Formula, então, um princípio geral do discurso, o **Princípio de Cooperação** (doravante PC), nos seguintes termos:

Faça sua contribuição conversacional tal como é requerida, no momento em que ocorre, pelo propósito ou direção do intercâmbio conversacional em que você está engajado.

Assumindo este princípio como a base de seu raciocínio, Grice ([1967]1982:86-88) estabelece quatro categorias, tomadas de empréstimo a Kant, às quais estão ligadas máximas e submáximas, que, uma vez infringidas, produzirão determinados efeitos de sentido. A **Categoria de quantidade** diz respeito à quantidade de informação a ser fornecida. A **Categoria de qualidade** é regida pela supermáxima "*trate de fazer uma contribuição que seja verdadeira*". A **Categoria de Relação**, por sua vez, compreende uma única máxima: "*Seja relevante*". Por fim, a **Categoria de modo** está relacionada não ao que é dito, mas *como* o que é dito deve ser dito. Corresponde à supermáxima "*Seja claro*".

Grice não pretende que os participantes de uma conversação devam seguir incondicionalmente as máximas. Pelo contrário, elas são geralmente transgredidas, não obstante os falantes tomarem-nas como modelo para a conversação. Como diz o autor:

Pode-se esperar que quem quer que se preocupe com os objetivos que são centrais na conversação/comunicação (por exemplo, dar ou receber informações, influenciar ou ser influenciado por outros) tenha interesse, dadas as circunstâncias apropriadas, em participar de conversações proveitosas, somente supondo que elas são conduzidas de acordo com o Princípio de Cooperação e as máximas (Grice [1967]:982:91).

Estabelecidas as máximas conversacionais, Grice ([1967]1982:92) caracteriza com maior precisão as implicaturas conversacionais:

Se uma pessoa, ao (por, quando) dizer (ou fazer como se tivesse dito) que p, implicitou que q, pode-se dizer que ela implicitou

conversacionalmente q desde que (1) pode-se presumir que ela esteja obedecendo às máximas conversacionais ou pelo menos ao Princípio de Cooperação; (2) a suposição de que ela esteja consciente de que (ou pense que) q é necessária para tornar o seu dizer p ou fazer como se dissesse p (ou fazê-lo NAQUELES termos) consistente com a presunção acima; e (3) o falante pensa (e espera que o ouvinte pense que ele pensa) que faz parte da competência do ouvinte deduzir, ou compreender intuitivamente, que a suposição mencionada em (2) é necessária.

A implicatura conversacional deve ser interpretada pelo ouvinte mediante um cálculo, que levará em consideração:

1) o significado convencional das palavras usadas, juntamente com a identidade de quaisquer referentes pertinentes; 2) o Princípio de Cooperação e suas máximas; 3) o contexto, lingüístico ou extralingüístico, da enunciação; 4) outros itens de seu conhecimento anterior (background); 5) o fato (ou fato suposto) de que todos os itens relevantes cobertos por (1)-(4) são acessíveis a ambos os participantes, e ambos sabem ou supõem que isto ocorra (Grice, [1967]1982:93).

Em *Dans la solitude des champs de coton*, podemos encontrar um diálogo que parece estar infringindo pelo menos duas das categorias analisadas por Grice. Primeiramente, salta aos olhos o tamanho desproporcionado de cada fala. Cada turno conversacional, quando transcrito, ocupa, pelas *Éditions de Minuit*, a que usamos para análise, de uma a seis páginas. Ora, dependendo do contexto, o turno conversacional poderia ser analisado como se fosse um pequeno monólogo, uma confissão alongada, conforme interesses e objetivos do falante. No entanto, não é o caso da interação entre o *Dealer* e o Cliente. No contexto da peça, o *Dealer* tem um objetivo determinado: saber o que o Cliente está procurando para oferecer o produto. O Cliente, por sua vez, procura se esquivar das investidas do *Dealer*, questionando o fato de o *Dealer* estar invadindo a sua privacidade.

Quando estabelece as máximas da categoria de quantidade, Grice ([1967]1982:86) as resume da seguinte forma: “faça com que sua contribuição seja tão informativa quanto requerido (para o propósito corrente da conversação)”; b) “não faça sua contribuição mais

informativa do que é requerido [sic]". As personagens infringem exatamente as duas máximas conversacionais quando fazem a contribuição mais informativa do que é requerida e menos informativa para os propósitos da comunicação. Elas parecem estar falando de todos os assuntos menos do que de fato interessa: o produto, o valor, a troca.

A primeira fala é a do *Dealer*, que se encontra com o Cliente num local deserto indeterminado, à noite. Se nós pensarmos nas situações mais cotidianas do diálogo, veremos que os sujeitos, quando abordam um outro desconhecido na rua, costumam se identificar ou fazer uma pergunta de ordem prática, as mais das vezes ligeira, sobretudo numa sociedade como a francesa, em que existe um padrão de polidez extremamente rígido. O *Dealer* aborda o Cliente, invade a sua privacidade (fere a sua face negativa), afirmando que se o Cliente estava, naquela hora da noite, naquele lugar era porque desejava algo que não possuía e ele, como negociante, poderia fornecer-lhe.⁴ No entanto, toda a sua fala (escrita em cinco páginas da edição citada) é um jogo retórico cujos vetores temáticos apontam para várias direções. Há um momento desta fala que ele comenta até sobre a injustiça verdadeira nessa terra, como se pode ver abaixo:

Já que não existe injustiça verdadeira nesta terra, além da injustiça da própria terra, que é estéril pelo frio e estéril pelo calor e raramente fértil pela doce mistura do calor e do frio, não há injustiça para quem anda sobre a mesma porção de terra submetida ao mesmo frio ou ao mesmo calor ou à mesma doce mistura, e qualquer homem ou animal que pode olhar outro homem ou animal nos olhos é igual, pois eles andam sobre a mesma linha plana e reta da latitude, escravos dos mesmos frios e dos mesmos calores, ricos ambos e ambos pobres, e a única fronteira que existe é aquela entre o comprador e o vendedor, porém incerta, os dois possuindo o desejo e o objeto do desejo, ao mesmo tempo cavidade e saliência, com menos injustiça ainda do que a que existe entre ser macho ou fêmea entre os homens ou os animais. Por isso, assumo provisoriamente a humildade e

⁴ Goffman (1974) discute a sua teoria das faces, segundo a qual a face positiva corresponde à imagem favorável que o sujeito falante oferece de si para seu alocutário; ao passo que a face negativa vem a ser o espaço de privacidade que os sujeitos devem preservar, um(s) em relação ao(s) outro(s), na interação verbal.

empresto-lhe a arrogância, a fim de que possam nos distinguir um do outro nesta hora que é inelutavelmente a mesma para você e para mim.⁵

Considerando que o *Dealer* se dirige a alguém desconhecido, um discurso como este foge completamente aos propósitos da conversação ordinária, informando para além do que é requerido no contexto da comunicação. Encontramos, inclusive, neste texto uma orientação para os papéis estabelecidos na interação como: o vendedor, que está à mercê do comprador, assume uma postura de humilde, ao passo que ao cliente é oferecido um papel de arrogante, *a fim de que possam se distinguir um do outro*. A fala se desloca de uma faticidade comum no encontro de duas pessoas desconhecidas para uma poeticidade e uma metalinguagem significativas. Esta fala, assim como todas as falas da personagem e as do Cliente, infringem o Princípio de Cooperação, colocando em risco a comunicação entre ambos.

Além da infração às máximas de quantidade, encontramos também uma infração constante à máxima de relevância, uma vez que nenhum dos dois faz uma contribuição relevante ao que é requerido. O exemplo citado é também esclarecedor neste ponto, pois se o negociante estava se dirigindo a um possível cliente, deveria ser objetivo em sua fala, sobretudo no contexto escuso em que ambos se encontram. O tema da injustiça da própria terra é algo que foge aos propósitos da situação comunicativa, tornando-se irrelevante neste contexto.

⁵ Tomamos a tradução não editada de Jacqueline Laurence para o texto original: "Puisqu'il n'y a pas de vraie injustice sur cette terre autre que l'injustice de la terre elle-même, qui est stérile par le froid ou stérile par le chaud et rarement fertile par le doux mélange, et tout homme ou animal qui peut regarder un autre homme ou animal dans les yeux est son égal car ils marchent sur la même ligne fine et plate de la latitude, esclaves des mêmes froids et des mêmes chaleurs, riches de même et, de même, pauvres; et la seule frontière qui existe est celle entre l'acheteur et le vendeur, mais incertaine, tous deux possédant le désir et l'objet du désir, à la fois creux et saillie, avec moins injustice encore qu'il y a à être male ou femelle parmi les hommes ou les animaux. C'est pourquoi j'emprunte provisoirement l'humilité et je vous prête l'arrogance, afin que l'on nous distingue l'un de l'autre à cette heure qui est inéluctablement la même pour vous et pour moi" (Koltès 1986:11-12).

O Cliente, por sua vez, quando vai responder ao *Dealer*, apesar de afirmar que não viera procurar coisa alguma, constrói um discurso tão elaborado do ponto de vista retórico, que gera estranheza. Nesta situação, não querendo se comprometer com a proposta do negociante, o Cliente poderia ser categórico em sua negativa. No entanto, o discurso, que é escrito em quatro páginas, é irrelevante, fato que atravanca o fluxo comunicacional.

A infração às máximas de quantidade está estritamente associada à da máxima de relação, fazendo com que se ponha em risco o Princípio de Cooperação. No final da peça, percebemos que as personagens não falam absolutamente de algo estabelecido na comunicação: estão sempre se esquivando do que é de fato requerido pelo contexto comunicacional.

A peça subverte, pois, a noção que temos de um diálogo naturalista, entendido como troca de falas, num ritmo espontâneo, geralmente acelerado. Parece remontar aos textos dramáticos clássicos, cuja força poética é mais valorizada do que a mimese da estrutura pragmática de uma conversação.

A ausência de didascálias que comentem as falas é uma marca dos textos clássicos, contrária à tendência dos textos modernos. Além dos nomes que antecedem a fala das personagens (*Le dealer* e *Le client*), a peça só traz uma única rubrica, que versa sobre o caráter de uma negociação ilícita (*deal*). Tem a função de esclarecer o leitor a respeito das circunstâncias em que se desenvolve a ação dramática. Conforme Fischer-Licht (1995), no texto dramático, o diálogo pode desenvolver-se sem o auxílio das didascálias, que teriam por função indicar os signos não-verbais típicos de uma situação de comunicação direta; o texto falado é, neste caso, caracterizado pela riqueza de informação, síntese, complexidade e elaboração, e baseado num modelo poético específico, a exemplo das tragédias gregas e de toda uma tradição francesa de teatro, como a obra de Racine, de Giraudoux, dentre outros.

Uma hipótese com a qual o leitor poderia trabalhar é a de que o texto de Koltès dá seguimento à tradição francesa da escrita dramática, uma vez que as falas adquirem um caráter poético refinado. No entanto, ao contrário de um Racine ou de um Giraudoux, ou mesmo até de um Anouilh, Koltès constrói um texto cuja ação dramática é muito

complexa: uma ação dramática que refuta a sua própria natureza de ação dramática. Ela gira em torno de um tema que nos escapa: não sabemos qual é a transação real que está por ser efetivada. Se pensarmos em drogas ou em prostituição, estaríamos incorrendo numa interpretação no mínimo redutora. Não faria sentido construir toda a complexa carpintaria do texto se o objetivo da transação fosse um ou outro. O enredo incorreria no ridículo, no artificioso. O objetivo da peça não seria alcançado se o segredo fosse revelado de uma maneira tão simplista, nem justificaria terminar a peça mencionando um dos dois motivos.

Vamos considerar um elemento contextual para tecer algumas considerações a respeito da ação dramática. Em *Prologue*, Koltès (1991:122-123) traz o seguinte depoimento:

Quando existe apenas a hostilidade

Se um cão encontra um gato — por acaso ou simplesmente por probabilidade, uma vez que há tantos cães e gatos sobre um mesmo território que eles não podem, no fim das contas, deixar de se cruzar —; se dois homens, duas espécies contrárias, sem história em comum, sem linguagem familiar, se encontram por fatalidade face a face — não entre a multidão nem em plena luz, pois a multidão e a luz dissimulam os rostos e as naturezas, mas sobre um terreno neutro e deserto, plano, silencioso, onde se vê de longe, onde se escuta o andar, um lugar que impede a indiferença, o distanciar-se, a fuga —; quando eles param um em face do outro, não existe nada entre eles além da hostilidade, que não vem a ser um sentimento, mas um ato, um ato de inimigos, um ato de guerra sem motivo.

Os verdadeiros inimigos o são por natureza, e eles se reconhecem como as bestas se reconhecem pelo odor. Não há razão que justifique o fato de um gato eriçar o pelo e saltar diante de um cão desconhecido, nem de um cão mostrar seus dentes e grunhir. Se se tratasse de ódio, seria necessário que tivesse havido alguma coisa antes: a traição de um, a perfídia do outro, um golpe sujo de alguma das partes. Mas não há passado comum entre cães e gatos, não há golpe sujo, não há recordação, nada além do deserto e do frio. Podem ser irreconciliáveis sem ter havido qualquer desavença; podem matar sem razão: a hostilidade é sem razão.

O primeiro ato de hostilidade, logo antes do golpe, é a diplomacia, que é o comércio do tempo. Ela representa o amor na ausência do amor, o desejo pela repulsa. Mas é como uma floresta em chamas atravessada por um rio: a água e o fogo se lambem, mas a água é condenada a afogar o fogo e o fogo é forçado a evaporar a água. A troca de palavras serve apenas para ganhar tempo antes da troca de golpes, porque ninguém gosta de receber golpes e todo mundo gosta de ganhar tempo.

Conforme a razão, há espécies que não deveriam jamais, na solidão, se encontrar face a face. Mas nosso território é muito pequeno, os homens muito numerosos, as incompatibilidades muito freqüentes, as horas e os lugares obscuros e desertos muito inumeráveis para que haja ainda espaço para a razão.⁶

⁶ Fizemos uma tradução livre do original francês: *Quand il n'existe que l'hostilité* "Si un chien rencontre un chat - par hasard, ou tout simplement par probabilité, parce qu'il y a tant de chiens et de chats sur un même territoire qu'ils ne peuvent pas, à la fin, ne pas se croiser - ; si deux hommes, deux espèces contraires, sans histoire commune, sans langage familier, se trouvent par fatalité face à face - non pas dans la foule ni en pleine lumière, car la foule et la lumière dissimulent les visages et les natures, mais sur un terrain neutre et désert, plat, silencieux, où l'on se voit de loin, où l'on s'entend marcher, un lieu qui interdit l'indifférence, ou le détour, ou la fuite - ; lorsqu'ils s'arrêtent l'un en face de l'autre, il n'existe rien d'autre entre eux que de l'hostilité, qui n'est pas un sentiment, mais un acte, un acte d'ennemi, un acte de guerre sans motif.

Les vrais ennemis le sont de nature, et ils se reconnaissent comme les bêtes se reconnaissent à l'odeur. Il n'y a pas de raison à ce que le chat hérisse le poil et crache devant un chien inconnu, ni à ce que le chien montre les dents et grogne. Si c'était de la haine, il faudrait qu'il y ait eu quelque chose avant, la trahison de l'un, la perfidie de l'autre, un sale coup quelque part ; mais il n'y a pas de passé commun entre les chiens et les chats, pas de sale coup, pas de souvenir, rien que du désert et du froid. On peut être irréconciliables sans qu'il y ait eu de brouille ; on peut tuer sans raison ; l'hostilité est déraisonnable.

Le premier acte de l'hostilité, juste avant le coup, c'est la diplomatie, qui est le commerce du temps. Elle joue l'amour en l'absence de l'amour, le désir par répulsion. Mais c'est comme une forêt en flammes traversée par une rivière : l'eau et le feu se lèchent, mais l'eau est condamnée à noyer le feu, et le feu forcé de volatiliser l'eau. L'échange des mots ne sert qu'à gagner du temps avant l'échange des coups, parce que personne n'aime recevoir de coups et tout le monde aime gagner du temps.

Selon la raison, il est des espèces qui ne devraient jamais, dans la solitude, se trouver face à face. Mais notre territoire est trop petit, les hommes trop nombreux, les incompatibilités trop fréquentes, les heures et les lieux obscurs et déserts trop innombrables pour qu'il y ait encore de la place pour la raison".

Com este pensamento, Koltès parece traduzir muito bem a situação em que se desenrola a interação em *Dans la solitude des champs de coton*, o que já nos dá uma pista para compreender a ação dramática da peça.

Como o nosso objetivo é analisar a estrutura dialogal na peça de Koltès e como essa estrutura constrói a ação dramática, não entraremos no mérito de uma discussão filosófica aprofundada, tão rica na obra do autor e, especificamente, no fragmento citado. Aqui, o que nos interessa no momento é o trecho em que Koltès se refere ao ato de diplomacia. A visão que o autor tem das relações humanas é muito existencial. A diplomacia é entendida como *o comércio do tempo*, uma forma de retardar a violência que está latente nas relações entre homens. A troca de palavras, sintoma da diplomacia, é uma forma de ganhar tempo. Não existe tolerância entre os homens, não existe comunicação efetiva, não existe nada senão a hostilidade.

Os homens são nivelados aos animais, às bestas, que reagem pelo instinto, mas esse instinto violento, sexual, que carrega em si o *Eros* e o *Thanatos*, o instinto de vida e o instinto de morte, é controlado pela diplomacia, filha do *logos*, da civilização, da hipocrisia. É somente em virtude da diplomacia que os homens conseguem conviver entre si e retardar a violência latente.

Este lastro filosófico pode ser percebido pela própria construção da peça. Todo o diálogo é oblíquo, escorregadio, nada se revelando além da tentativa de ambas as personagens sustentarem a estrutura retórica de uma tese que não se mostra claramente. Todo o diálogo é uma tentativa de ganhar tempo para a violência, que se anuncia somente no final da peça, como mostram estas falas:

O DEALER

Se você fugisse, eu o seguiria: se você caísse sob os meus golpes, eu ficaria junto a você, para o seu despertar, e se você decidisse não despertar, eu ficaria ao seu lado, em seu sono, em sua inconsciência, no além. No entanto, eu não desejo lutar contra você.

O CLIENTE

Não tenho medo de lutar, mas temo as regras que não conheço.

O DEALER

Não há regras; só há meios; há somente armas.

(...)

O DEALER

Por favor, na algazarra da noite, você nada disse que queria de mim e que eu não teria ouvido?

O CLIENTE

Eu não disse nada; não disse nada: e você, na noite, na escuridão tão profunda que exige tempo demais para nos acostumar, você não propôs nada que eu não tenha adivinhado?

O DEALER

Nada.

O CLIENTE

Então, qual é a arma?⁷

FIM

Se o Princípio de Cooperação não é respeitado na conversação entre as personagens, o mesmo não podemos dizer quanto ao plano enunciativo que engloba o dramaturgo e o público leitor da peça, quando aquele se dirige a este mediante a representação ou o texto lido. Na superfície textual, o Princípio de Cooperação na interação autor-público parece estar sendo infringido, mas levando em consideração que o texto

⁷ Tradução já citada de Jacqueline Laurence para o original:

“LE DEALER: Si vous fuyiez, je vous suivrais; si vous tombiez sous mes coups, je resterais auprès de vous pour votre réveil; et si vous décidiez de ne pas vous réveiller, je resterais à cote de vous, dans votre sommeil, dans votre inconscience, au-delà. Pourtant, je ne souhaite pas me battre contre vous.

LE CLIENT: Je ne crains pas de me battre, mais je redoute les règles que je ne connais pas.

LE DEALER: Il n’y a pas de règle; il n’y a que des moyens; il n’y a que des armes.

(...)

LE DEALER: S’il vous plaît, dans le vacarme de la nuit, n’avez vous rien dit que vous désiriez de moi, et que je n’aurais pas entendu?

LE CLIENT: Je n’ai rien dit; je n’ai rien dit. Et vous, ne m’avez-vous rien, dans la nuit, dans l’obscurité si profonde qu’elle demande trop de temps pour qu’on s’y habitue, proposé, que je n’aie pas deviné?

LE DEALER: Rien

LE CLIENT: Alors, quelle arme?”

(Koltès 1986:59-61)

parece estar querendo comunicar algo, nós, leitores, precisamos analisar quais são os índices textuais e contextuais a que devemos estar atentos para interpretar a implicatura conversacional advinda da infração às máximas de quantidade, de relação e de clareza, afinal a ação dramática não parece estar, aparentemente, clara.

Se o Princípio de Cooperação é colocado em risco, não encontraremos, pois, de acordo com Grice, uma conversação proveitosa. A comunicação entre as personagens não existe no sentido prático: elas não têm um objetivo comum a partir do qual possam desenvolver um diálogo claro, proveitoso. Podemos caracterizar o diálogo como um grande quíprocó, mas tal procedimento não é esclarecido no final da peça; além disso, o leitor não toma conhecimento do objeto que é tomado por outro na fala das personagens, conforme a estrutura do quíprocó.

Uma vez que, na interação entre as personagens, o Princípio de Cooperação é ferido, não há comunicação no sentido pleno da palavra. Dessa forma, podemos interpretar o grande *ballet* que caracteriza a fala de cada personagem e a interação entre ambas como incomunicabilidade entre os sujeitos. As falas parecem ser construídas por personagens que estão, a todo momento, procurando esconder seus desejos, suas mercadorias, enfim, a razão de se encontrarem, naquela hora da noite, naquele local, o que gera o absurdo da peça. No entanto, apesar de esconderem o verdadeiro motivo da “transação” (*deal*), revelam na fala um agudo e angustiante senso da vida, como a solidão, a incomunicabilidade entre os homens, a violência e o absurdo da existência.

Tendo em vista que a peça se constrói pelo fluxo de linguagem e que forma e conteúdo interagem para a apreensão do sentido, podemos levantar como hipótese de interpretação que um dos propósitos do texto é privilegiar a própria linguagem como fenômeno de atribuição de sentidos, como fenômeno que pode ligar os sujeitos que se encontram sozinhos no mundo que os acolhe, como a única e última atitude para superarem a solidão. As personagens sentem necessidade de falar e de ser ouvidas, necessidade de transpor a barreira que se impõe entre os homens, de transpor a solidão. Recomendamos, para tanto, a leitura do diálogo que se encontra nas páginas 54-55, da peça de Koltès.

Do ponto de vista da lógica das interações, se o Cliente não estivesse interessado em prolongar a conversa, teria se despedido nas primeiras falas do *Dealer*. Se ele se manteve no mesmo local, naquela hora da noite, conversando com um desconhecido, podemos confirmar nossa hipótese de que havia uma necessidade de prolongar o diálogo, de se manter junto a uma outra pessoa, a um igual, mesmo que isso implique a violência mútua, verbal ou física.

Dessa forma, podemos concluir que o Princípio de Cooperação no diálogo autor-público só é infringido na superfície textual. Com a análise da peça e do diálogo que se estabelece entre as personagens, verificamos a existência de uma implicatura conversacional, que faz com que o Princípio de Cooperação se mantenha respeitado no diálogo estabelecido entre o autor e o público. O dramaturgo, ao escrever seu texto, acredita que o leitor será, portanto, capaz de interpretar o que está implícito.

Considerações Finais

O texto dramático contemporâneo oferece um desafio ao leitor. Se nos encontramos num período em que a encenação teatral assume uma soberania nunca vista antes do século XX, quando imperava o textocentrismo, caberia aos dramaturgos modernos proporem uma escritura teatral coerente com os novos tempos e com a estrutura de uma sociedade pós-moderna.

Bernard-Marie Koltès é um desses dramaturgos que oferecem ao leitor uma obra difícil, complexa e polêmica. O leitor de seu teatro não pode mais se manter numa postura de puro deleite, de pura contemplação, como a que se mantinha na leitura de um texto de Racine, por exemplo. Racine escrevia numa época em que o texto dramático deveria respeitar alguns códigos estabelecidos pelo cânone e ser revestido de um caráter poético que levaria o leitor ao prazer estético pela audição, pela contemplação.

Em Koltès, o texto convida o leitor a uma postura ativa no processo de interação. A ação dramática não se mostra claramente e pode ser questionada pelo leitor desatento, que seria levado, numa primeira

leitura, a pensar que ela se encontra ameaçada. Ora, como pudemos perceber, a ação dramática só é ameaçada aparentemente. Numa análise mais apurada, podemos recuperar o sentido desta ação dramática.

A noção do Princípio de Cooperação, das categorias, máximas conversacionais e implicaturas conversacionais, tal como a encontramos em Grice ([1967]1982), vem a ser de grande utilidade, como pudemos ver, na interpretação do diálogo cênico.

Acreditamos que uma análise literária do texto teatral, com um enfoque lingüístico, poderá ser muito útil para que o leitor possa compreender os meandros do diálogo que se desenvolve em cena. Uma vez que a matéria do drama é o diálogo, a problematização desta categoria é de suma importância para quem estuda o teatro, em especial o texto dramático.

Referência bibliográfica

- ABIRACHED, Robert. 1994. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Galimard.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Written Drama — Oral Performance. In: Quasthoff, U.M. 1995. *Aspects of oral communication*. Berlim: Walter de Gruyter, pp. 305-321.
- GOFFMAN, Erwin. 1974. *Les rites d'interaction*. Paris: Seuil.
- GRICE, Paul. Lógica e Conversação. Trad. João Wanderley Geraldi. In: Dascal, M.(org.). 1982. *Fundamentos metodológicos da lingüística. Pragmática*. Campinas: Editora do autor, vol. IV.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. 1986. *Dans la solitude des champs de coton*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- _____. 1991. *Prologue*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. 1998. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. 2001. São Paulo: Cosac e Naify.
- UBERSFELD, A. 1996. *Lire le théâtre: le dialogue de théâtre*. Paris: Belin, V.3.