

Dialogo e conversação¹

Jean-Pierre Ryngaert²

A conversação costuma se diferenciar do diálogo teatral por traços que às vezes são evidenciados pelos caracteres e que inscrevem um tipo de hierarquia linguística ou literária. Em todo caso, esse é o ponto de vista daqueles que se interessaram pelo diálogo em geral e, como Suzanne Guellouz, posicionam o diálogo filosófico no topo da escada e a conversação a conversação em sua parte mais baixa.

As definições correntes evocam um diálogo teatral que seria organizado, construído, expressaria pensamentos e perseguiria um projeto que faz sentido. A conversação seria desconexa, imprevisível, despojada de qualquer ambição que não seja a de ocupar o estado de vacância daquilo que ela acumula; seu resultado não deveria irritar nem lesar seja quem for (Erving Goffman). Ao diálogo estaria reservado o conflito, ou, em todo caso, o face a face, o *agon*; à conversação, as trocas banais feitas com insignificâncias e preocupações cotidianas. O diálogo apresentaria uma aparência da qual se limpavam todas as sujeiras da palavra ordinária; ele se desenvolveria poupando as hesitações e os acidentes próprios à língua emitida no presente (Catherine Kerbrat-Orecchioni), mais uma vez em oposição à conversação, rica em repetições e rupturas de qualquer ordem.

1 Publicado sob o título "Dialogue e conversation", in: Ryngaert, Jean-Pierre et al. Nouveaux Territoires du Dialogue. Actes Sud Papiers/CNSAD 2005, p. 17-21. Tradução: Stephan Baumgärtel e José Ronaldo Faleiro.

2 Jean-Pierre Ryngaert é professor de Estudos Teatrais na Universidade de Paris 3 – Nova Sorbonne, onde atua na graduação, na formação de pesquisadores e formação profissional continuada. É também diretor teatral e um dos responsáveis pela Mousson d'Été, festival anual de teatro contemporâneo na França. É autor de várias obras, entre as quais se destacam: O jogo dramático no meio escolar, Introdução à análise do teatro e Ler o teatro contemporâneo.

A realidade dos textos é bem diferente. Em primeiro lugar, porque não existem diálogos tão "puros" e conversações tão "impuras", a não ser do ponto de vista da utopia ou da teoria. Em segundo lugar, porque aconteceu uma contaminação regular entre ambos, a qual produziu cruzamentos inéditos com a finalidade, de Tchekhov a Sarraute e muitos outros autores, de renovar o diálogo. Onde Peter Szondi não via outra coisa a não ser o enfraquecimento do diálogo no interior do texto conversacional (propício para um debate de ideias sem engajamento real dos protagonistas), podemos – a partir das regras da conversação, de seu desvio e de seu descaminho –, inventariar maneiras diferentes de considerar as mudanças. Por isso, parece menos necessário hoje examinar as diferenças do que perceber as influências. Além do mais, as pesquisas dos linguistas sobre a conversação e sobre suas regras facilitaram a renovação dos modos de análise, especialmente ao deslocar o interesse pelos enunciados para os sistemas de enunciação.

A paisagem dramática contemporânea, que faz uso da conversação e de seus avatares, abala um dos princípios mais sólidos do diálogo: a dupla enunciação. Historicamente, esse princípio de informação organiza as trocas e assegura que toda réplica endereçada ao parceiro também o seja pelo menos a um terceiro, o leitor ou o espectador. Ora, acontece que o endereçamento ao terceiro excede e se sobrepõe à palavra destinada ao parceiro-personagem, revelando, conseqüentemente, seu caráter artificial. Assim, o diá-

logo explora hoje em dia os artifícios bem como os limites da troca fundada no seu caráter implícito.

O implícito é comum na conversação. Ninguém que participa nela se dá ao trabalho de precisar os pressupostos do que ele diz, que são em princípio conhecidos por todos os participantes que aprovam a troca. Espera-se que com o diálogo ocorra o oposto; que sirva para explicitar o que é o objeto da palavra falada e informe também de todo o restante: ação, intenções, personagens, sem deixar nada no escuro. Os autores que jogam com o implícito conferem um local diferente ao leitor-espectador, posicionado frente a trocas cujas chaves não possui, ou somente algumas delas. Tal espectador pode, portanto, sentir-se excluído perante a opacidade daquilo que ouve. Em certos casos, o diálogo parece obscuro, enquanto é simplesmente sujeito à fantasia aparente dos enunciadores, que fazem como se falassem entre eles e que não estivessem mais presos à obrigação de informar.

A troca ganha em liberdade e em fantasia; ela se assume como que mais “naturalmente”; joga também com incompreensões potenciais entre os personagens quando estes perdem igualmente o “comum” implícito. A palavra falada, todo poderosa, não se submete à informação. Ela é agora o verdadeiro objeto do diálogo.

Entre as outras regras conversacionais enumeradas pelos linguistas, são fundamentais o princípio de cooperação entre os protagonistas ou os rituais sociais de abertura e de fechamento das trocas. Normalmente, o diálogo torna a cooperação entre os personagens, inclusive nos conflitos, uma evidência necessária. De agora diante, acontece que a cooperação seja caluniada — as trocas nunca “pegam” e sacolejam em função de que os interlocutores se fecham em seus próprios discursos — ou que seja parodiada por meio da cooperação forçada dos protagonistas cujo excesso de boa vontade sublinha o caráter automático das trocas,

como às vezes é o caso em Beckett. No que diz respeito aos rituais de abertura, normalmente ausentes do teatro no qual os dramaturgos os usam pouco, eles são parodiados em autores como Ionesco, que os utiliza para desregular as convenções. Continuam a ser, entretanto, a marca de uma afiliação comum dos personagens a uma mesma microssociedade, como em Tchekhov. Em outra configuração, os personagens de Jean-Luc Lagarce fazem uso tão escrupuloso dos rituais de polidez e das regras de tomar a palavra que só avançam com extrema lentidão, constantemente ocupados em corrigir-se e em melhorar o que acabam de avançar. Então, a precaução infinita regula suas trocas e ocupa boa parte do terreno das relações humanas.

Na medida em que procede frequentemente por temas, abordados, depois abandonados ou mais tarde retomados, ao sabor da fantasia aparente de seus iniciadores (falamos preferentemente em “conversação desarticulada”), a conversação pode servir de modelo implícito para o diálogo fragmentado ou estilhaçado. Ambos procedem por saltos e por elipses, cruzando temas e réplicas que que só têm sentido naquele instante, em detrimento da continuidade. Essa falta de continuidade nas réplicas é um ponto comum entre a conversação ordinária e as formas elípticas e descontínuas do diálogo (Lemahieu, Valetti, Vinaver). Como a conversação é também um dos lugares nos quais se pode apanhar uma palavra abandonada, descontraída, faltosa ou rica em construções linguísticas atípicas, em fracassos, em repetições e idiomas, outro ponto comum se impõe com diálogos que não filtram nada das “escórias” da língua. No entanto, não se trata forçosamente de imitar trocas realistas, mas de se abrir para os excessos e para as esquisitices da palavra chamada comum.

Esses dispositivos renovam o arsenal das figuras teatrais, ao incorporar aquelas que não falam, ou falam pouco, aquelas que não dominam o discurso, mas que

aceitam o risco de conversar e encontram dessa maneira um lugar dentro do círculo – socialmente fechado – das personagens. Assim, a conversação remete a dois extremos: a uma arte da palavra em sociedade desde o século XVIII, bem como a uma troca com fama de ser inábil ou desprovida de intencionalidade aparente.

O modelo conversacional permite diálogos cada vez menos “interessantes”, nos quais o que se diz provém da banalidade aparente, rompendo com uma tradição da réplica carregada de sentido. Nesse modelo, a palavra é tomada, abandonada, interrompida, solitária, endereçada. Ergue-se no silêncio, que é, como lembra Goffman, a ordem comum da vida social.