

A Partilha das vozes¹

Jean-Pierre Sarrazac²

Na concepção aristotélico-hegeliana da forma dramática, o autor fica ausente de sua obra. Desaparece perante seus personagens. Outros pretenderão que, ao dissimular-se atrás de cada um deles, o autor os manipula como bonecos a quem emprestaria a própria voz, a própria linguagem e o próprio discurso. Daí a denúncia de Bakhtin³ do caráter não-dialógico do diálogo teatral: “[...] o diálogo dramático no drama e o diálogo dramatizado nas formas narrativas estiveram sempre guarnecidos pela moldura sólida e inquebrantável do monólogo. [...] as réplicas do diálogo dramático não subvertem o mundo a ser representado, não o tornam multiplanar; ao contrário, para serem autenticamente dramáticas, necessitam da mais monolítica unidade desse mundo. No drama, ele deve ser constituído de um fragmento. Qualquer enfraquecimento desse caráter monológico leva ao enfraquecimento do dramatismo. As personagens mantêm afinidade dialógica na perspectiva do autor, diretor, espectador, no fundo preciso de um universo monocomposto”.

Para Hegel e para Aristóteles, a ausência do autor se impõe ao teatro devido ao caráter *primário* da forma dramática: uma ação completa (indo até o fim) se desenvolve *no presente* diante de nós, perante nós, espectadores... Ora, uma das principais ca-

racterísticas do drama moderno e contemporâneo, de Ibsen a Fosse e de Strindberg a Koltès, é o progressivo deslizamento da forma dramática de seu estatuto primário para um *secundário*. A ação já não se desenvolve no presente absoluto, como uma corrida para o desenlace (a catástrofe), mas consiste cada vez mais em um *retorno* – reflexivo, interrogativo – a um drama passado e a uma catástrofe já sempre advinda.

Desde então, o autor tem a tendência de atribuir a si mesmo a função – poder-se-ia dizer o *papel* – de maquinista perante essa volta no tempo. Multiplica suas intervenções; se situa entre a cena e a sala. Entre os personagens e o público. Trata-se do surgimento de uma figura nova, que Peter Szondi chama de “sujeito épico”. Figura que o autor da *Teoria do drama moderno*⁴ vê despontar nas dramaturgias da virada do século XX – segundo ele, o velho Hummel de *A Sonata dos Espectros*, de Strindberg, seria um esboço desajeitado disso – e depois a vê desabrochar no teatro épico de Brecht.

Quanto a mim, prefiro falar de um sujeito *rapsódico* ou, mera e simplesmente de uma *pulsão* rapsódica que age no drama moderno e contemporâneo. Como o interesse em tal substituição de termos é dupla, até tripla,

– Ao realçar a figura antiga do rapsodo, me situo na encruzilhada, naquele momento crítico do drama que, no fim do século XVIII, a correspondência entre Goethe e Schiller nos indica...⁵ No mesmo momento em que traçam um panorama das oposições entre poesia épica e poesia dramática,

¹ Publicado sob o título “Le partage des voix”, in: Ryngaert, Jean-Pierre et al. *Nouveaux Territoires Du Dialogue*. Actes Sud Papiers/CNSAD 2005, p.11-16. Tradução Stephan Baumgärtel e José Ronaldo Faleiro.

² Jean-Pierre Sarrazac (1946) é autor dramático e professor emérito da Universidade Paris 3 – Nova Sorbonne. Ele é fundador do grupo de pesquisa “Poética do drama moderno e contemporâneo”. Autor de várias obras, entre as quais se destacam: *O Futuro do Drama*, *Léxico do Teatro Moderno e Contemporâneo*, *A Invenção da Teatralidade e Sobre a Fábula e o Desvio*.

³ Bakhtin, Mikhaïl. *Problemas da poética de Dostoïevski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 17-18.

⁴ Szondi, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

⁵ Goethe, Schiller. *Correspondance, 1794-1805*. Vol. I: 1794-1797. Paris: Gallimard, 1994 (ver o ano de 1797).

os dois dramaturgos filósofos parecem nos encorajar — sugestão que Brecht seguirá — a cruzar a arte (dramática) do ator e a arte (épica) do rapsodo. Começa a ser utilizado o projeto de um autor-rapsodo que opera uma *mediação* manifesta não só entre os personagens, mas também entre estes e os espectadores. Como diz Goethe, substancialmente: nenhum personagem poderá fazer uso da palavra se o rapsodo não a tiver conferido a ele antes. A mimese teatral estrita cede terreno àquele gênero misto, àquela *semimimese* que, segundo Platão, caracterizava a epopeia. Consequentemente, a cena sai de um longo século de isolamento esplêndido em relação à plateia; recupera uma abertura (dirigir-se ao público) e uma dimensão épica tão manifestas antigamente nos teatros medievais ou pós-medievais (Shakespeare, Lope de Vega, os pré-clássicos franceses).

— O outro benefício que tenho por escolher o termo ‘rapsódico’ ao invés do termo “épico” é que assim me liberto da ilusão teleológica — Szondi me parece ainda sucumbir a ela —, segundo a qual o teatro épico representaria a superação dialética do teatro dramático. (Todos sabem que entre todas as variantes da morte do drama que o século XX publicou — de Adorno a Lehmann — opto pelo drama... em devir rapsódico.)

— Acrescentarei que o sujeito rapsódico tem como vantagem sobre o sujeito épico o fato de ser um sujeito *clivado*, ao mesmo tempo dramático e épico. Ao mesmo tempo, personagem que toma parte na ação e testemunha da ação. Vantagem que Peter Szondi não soube reconhecer, o qual criticava a dramaturgia onírica de Strindberg por desdobramentos como esses, e o Velho Hummel por não escolher entre sua função de observador externo e seu destino como personagem. Ora, a evolução das dramaturgias modernas e contemporâneas desde o fim do século XIX até os nossos dias prova que Strindberg tinha razão e que o personagem tende cada vez mais a tornar-se um *personagem-testemunha* de si mesmo e da ação na qual está inserido.

Estando o autor presente na obra sob a aparência do sujeito rapsódico, produz-se uma verdadeira reconfiguração do diálogo dramático: o diálogo já não é aquele diálogo lateral confinado à cena entre os personagens; ele se amplia consideravelmente ao mesmo tempo em que se torna heterogêneo e multidimensional — Bahktin diria que ele se *dialogiza*.

Tal como se transforma ao longo do século XX e tal como ainda hoje está em transformação, o novo diálogo dramático se mostra fortemente *mediatizado*. Um diálogo que costura (*rhaptein* no grego antigo significa “costurar”) modos poéticos diferentes, para não dizer refratários entre eles (modos lírico, épico, dramático, argumentativo). O rapsodo é esse costurador-des-costurador. Uma nova partilha das vozes⁶ se instaura ali onde a voz (que não se exprime apenas por meio das didascálias, mas que se imiscui no discurso do personagem) e o gesto do rapsodo (o da composição, da fragmentação, da montagem reivindicada) se intercalam com as vozes e gestos dos personagens. Seja explicitamente, quando a voz do rapsodo se sobrepõe à voz do personagem; seja mais implicitamente, como editor ou “operador” no sentido mallarmiano.

Maeterlinck foi o primeiro a assinalar, a respeito de Ibsen, mas também por conta própria, a emergência de um “outro diálogo”: “Ao lado do diálogo indispensável, há quase sempre outro diálogo [...] a qualidade e a extensão desse diálogo inútil é que determinam a qualidade e o alcance infável da obra.”⁷ É necessário constatar que o “outro diálogo” ocupa hoje um lugar considerável nos textos teatrais e que já não se limita, como nos tempos de Maeterlinck, a expressar o “infável”. Quando Nathalie Sarraute institui como diálogo teatral o que na verdade é tão somente a “subconversa” ou o “pré-diálogo” entre seus personagens, ou quando Michel Vinaver desnatura e transfigura — por meio da

⁶ No original “*Partage des voix*”, expressão que provém do texto de Jean-Luc Nancy, *Le Partage des voix*. Paris: Galilée, 1982 “Débats”.

⁷ MAETERLINCK, Maurice. “Le tragique quotidien”, in: *Le Trésor des humbles*, Bruxelles: Labor, 1986, p.107.

despontuação, por meio da descronologização e por meio do jogo da repetição-variação... — a palavra hegemônica, estamos perante “outro diálogo”, um diálogo de segundo grau e um diálogo mediatizado que se impõe em cena.

É evidente, porém, que existe uma extrema variedade dentro das modalidades desse “outro diálogo”, desse diálogo “outro”. Mencionemos simplesmente, por exemplo, todas as misturas do antigo diálogo dramático com outros tipos de diálogo: filosófico ou científico. Poderíamos evocar, notadamente, os “diálogos dos mortos”, à maneira de Luciano de Samósata, de *À saída*, de Pirandello, e de *Entre Quatro Paredes*, de Sartre, até *Orgia*, de Pasolini, e *Cendres de cailloux*, de Daniel Danis...

Tais hibridações contribuem para emancipar o diálogo teatral da univocidade e do monologismo que Bakhtin denunciava e para instaurar, na obra dramática, um verdadeiro dialogismo: “auscultar o diálogo de sua época”, “auscultar a sua época como um grande diálogo”, “de captar nela não só vozes isoladas mas antes de tudo as relações dialógicas entre as vozes, a interação dialógica entre elas”.⁸ Temos então o direito de perguntar se o florescimento do monólogo ao largo do século XX não terá sido o sintoma de um fenômeno mais fundamental: reconstruir o diálogo baseado num verdadeiro dialogismo; dar autonomia à voz de cada — inclusive à do autor-rapsodo; articular a confrontação dialógica dessas vozes singulares. Em suma, ampliar o teatro fazendo *os monólogos dialogarem*.

⁸ Bakhtin, Mikhail. *Op.cit.* p.100.