

Diálogo narrativo, diálogo didascálico¹

Joseph Danan²

Para compreender como podemos ser levados a falar em “diálogo narrativo” e avançar até o oxímoro surpreendente do “diálogo didascálico”, faz-se necessário um breve olhar retrospectivo. Tudo começa quando com a “novelização” do teatro, que é um dos traços marcantes da crise do drama iniciada no fim do século XIX e um dos aspectos mais visíveis da “virada rapsódica” da forma dramática da qual fala Jean-Pierre Sarrazac. O drama tenta competir com o romance avançando sobre um terreno misto em que o diálogo se enfraquece; em que a narração e a descrição tentam abrir caminhos singulares, que recordam o romance, mas buscam afirmar sua teatralidade. Encontramos isso, muito naturalmente, na didascália, que abre primeiramente um espaço que se revelará propriamente sem limites. Tal ocorre, por exemplo, com as didascálias de Ibsen e depois nos textos de certo número de autores do século XX que podemos caracterizar como “realistas” (O’Neill, Tennessee Williams). O teatro dadá e surrealista, os “teatros da imagem” mostram, porém, que esses caminhos, diametralmente opostos a todo realismo, podem ser os do imaginário mais desenfreado.

Até esse momento, diálogo e didascálias (descritivas e narrativas) se tocam con-

tinuando separados, mesmo que o espaço didascálico cresce. (Entendemos que isso não é uma regra: em boa parte das peças modernas e contemporâneas, as didascálias se tornam escassos.) O que nos interessa aqui é sua interpenetração. Podemos considerar que um sinal forte disso foi a tentação dos diretores teatrais de mandar falar em cena as didascálias (que *a priori* não tinham sido escritos para isso). Foi o caso quando Jean-Pierre Vincent montou *Felicidade* de Jean Audureau (em 1983), um espetáculo no qual François Chaumette lia “o romance didascálico” do fosso da orquestra. O “teatro-narração” de Vitez havia aberto essa brecha (como Catherine, segundo *Les Cloches de Bâle*, de Louis Aragon, em 1975), ao fazer, de certa forma, os fragmentos do romance dialogarem, realizado pelos diferentes atores, os quais, alternadamente e por meio de constantes deslizamentos, foram os personagens e os narradores de si mesmos. São [esses] alguns sintomas do enfraquecimento de uma fronteira que o teatro acreditara ser estável.

Resta examinar como seus efeitos se manifestam na escrita dramática propriamente dita. No caso de Beckett, após as primeiras peças, teatro e narração diluem suas fronteiras e certas formas curtas que ele então desenvolveu, como *Comédia*, se empenhavam para fazer com que dialoguem os elementos da narração que podem complementar-se ou opor-se. Essa tendência de escritores atravessando os gêneros (do romance ao teatro e vice-versa) pode ser encontrada em Duras ou Pinget. Ela se torna particularmente notável quando não podemos mais isolar uma voz narrativa (ou

1 Publicado sob o título “Dialogue narratif, dialogue didascalique”, in: Ryngaert, Jean-Pierre et al. *Nouveaux Territoires du Dialogue*. Actes Sud Papiers/CNSAD 2005, p.41-45. Tradução: Stephan Baumgärtel e José Ronaldo Faleiro.

2 Joseph Danan é dramaturgo e professor de Estudos Teatrais da Universidade Paris 3 – Nova Sorbonne, membro integrante e co-líder do grupo de pesquisa “Poética do drama moderno e contemporâneo”, anteriormente dirigido por Jean-Pierre Ryngaert e Jean-Pierre Sarrazac. Seu foco de pesquisa está nos modos de produção de textos teatrais contemporâneos.

uma instância narrativa como o projetor de *Comédia*, direcionado alternadamente para a personagem) que teria um estatuto à parte das outras vozes, sujeito épico ou dramático que os distribuiria (a voz do “rapsodo”). Devido a essa condição, podemos falar de um verdadeiro diálogo narrativo, de um “diálogo de narrativas” ou, mais exatamente, de fragmentos de narrativas, como podemos encontrar em Daniel Danis, cujas peças recorrem a procedimentos do romance que imprimem sua marca no próprio diálogo. Em *Celle-là*, por exemplo, certas trocas são escritas na forma de uma narração ou de uma descrição, às vezes quase impossível de separar quando o diálogo narrativo convoca o passado que encontra, no instante de uma ou várias réplicas, o presente do teatro.

O FILHO E A MÃE. Três meses mais tarde.

O FILHO. Vi de novo a minha mãe.

A MÃE. Fui chamado ao refeitório do outro lado da cerca um pequeno menino gritava:

O FILHO. “Mamãe, mamãe.” Vi de novo a minha mãe uma última vez, vestida toda de preto, até

seu rosto era preto de sombra. Seus dentes brancos repetiam:

A MÃE E O VELHO.

“Não posso cuidar de ti.”

“Mãe assassina de crianças”³

Encontramos, de maneira ainda mais imbricada, no início de *L’Enfant froid*, de Marius von Mayenburg, um diálogo que aparenta (visto de longe) ser um diálogo no sentido convencional, mas é constituído em boa parte de pontos de vista narrativos ou descritivos voltados à própria situação.

PAPAI. Então é aqui que você passa suas festinhas todas as noites.

Aqui no bar, percorro com os olhos a vitrine de carne.

MAMÃE. Lena. Este cara no bar não para de olhar para você.

HENNING. Pouca coisa pelo momento. Não tiro os olhos da mesa perto da janela.

LENA. É verdade que não para de olhar em nossa direção com olhos de merluza frita, mas pelo momento tudo desenrola ainda normalmente, e não lhe dou nenhuma importância particular. Me pergunto como vou chegar ao fim desta noite e, sem esperar mais, começo a beber.

HENNING. Eu não tenho nenhuma vontade especial para nada, hoje, sobretudo porque é sábado e porque sei se não for hoje, então será ainda uma semana perdida.

SILKE. Foi numa tarde chocha, sobre o terraço ensolarado, que eles se conheceram, os dois.

Não se trata mais aqui de narrativas ou de fragmentos de narrativas localizáveis e introduzidos como tais, mas de diálogos contaminados pela narrativa ou pela descrição (vejam a didascália), de diálogos “mutantes”, hibridações complexas do diálogo tradicional, do monólogo interno e da descrição que poderíamos aproximar ao/do comentário radiofônico.

Uma noite árabe, de Roland Schimmelpfennig, representa um caso extremo dessa mutação do diálogo. A peça trabalha sobre a confusão entre aquilo que poderia continuar como didascália e diálogo aparente, porque são os personagens que, ao descrever o que fazem, assumem — por meio de uma forma aparentemente muito “dialogada” (essencialmente réplicas breves) — as notações que, dentro de uma dramaturgia clássica, competiriam à descrição didascálica. Esta última proposição, logo que formulada, expõe sua incongruência, porque é a mobilidade (do espaço, do tempo, dos pontos de vista) assim adquirida que abre para a forma dramática (e não só o diálogo) novos territórios que foram outrora privilégio do romance e até recentemente também o do cinema.

³ Daniel Danis. *Celle-là*. Théâtre Ouvert. “Tapuscrits”, 1993. p. 66-67. Actes Sud-Paris, 2003, p.48.