

O DIÁLOGO COMO ELEMENTO ÉPICO EM "FAT MEN IN SKIRTS" DE NICKY SILVER E "AS TRÊS IRMÃS" DE ANTON TCHEKHOV

Daniela Tannús Ramos*

RESUMO: O drama burguês é um gênero teatral constituído sobre regras rigorosas, cujo elemento essencial é a ação, que deve se desenrolar de forma coerente e coesa, fruto da tensão entre as vontades das personagens, e que deve resultar em transformação. O diálogo é o instrumento fundamental do drama burguês, que promove a progressão da ação, bem como sua coerência. Entretanto, a partir da virada do século XX, devido à ineficácia da forma do drama em representar novas realidades sociais e políticas, elementos épicos vão constituindo, cada vez mais, o texto teatral. Dentre os autores pelos quais iniciou-se a crise do drama, Anton Tchekhov foi o primeiro a introduzir o épico na forma, ao colocar a função dramática do diálogo em questão. Neste trabalho, compararemos o texto "As três irmãs" de Tchekhov com "Fat men in skirts" de Nicky Silver, autor norte-americano contemporâneo, sob a perspectiva da fragmentação do diálogo. Pretendemos, assim, mostrar como em "Fat men in skirts" o diálogo se torna elemento épico ao retardar e suspender a ação, abrindo espaço para a reflexão por meio do estranhamento, ao mesmo tempo que desintegra o modelo burguês do indivíduo bem-pensante e bem-falante, livre e racional.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia; Nicky Silver; Anton Tchekhov; diálogo; épico.

* Universidade de São Paulo - USP. Pós-Graduanda.

1. Introdução

O drama burguês, ou peça bem feita, constitui-se sobre regras ou convenções rigorosas. O mundo retratado, íntimo e familiar, deve ser coeso e de tal forma autônomo, que pareça se desenrolar sem qualquer interferência de um autor ou de qualquer fator externo a ele, drama. Para tanto, cada parte deve ser interligada à outra, num processo lógico e coerente de causa e efeito, e as unidades de ação, tempo e espaço tornam-se obrigatórias. Dentre os instrumentos que constituem a autonomia e coesão do drama, o mais importante é o diálogo. Este é, segundo Anatol Rosenfeld (1997: p. 92), “[...] instrumento da comunicação antitética e expressão da ação inter-humana suscitando transformações” com “função apelativa, [...] visto nele se tratar da atuação e do influxo de um personagem sobre outro, da necessidade de impor-se ao antagonista.” (Rosenfeld, 1997: p. 92). Portanto, é pelo diálogo que as personagens *agem*; é por meio do jogo articulado de réplicas e tréplicas que a ação no drama se desenrola. E é pelo diálogo que a unidade de ação pode ser mantida, já que é a coerência entre réplicas e tréplicas, perfeitamente integradas num contexto, que mantém a coesão no desenrolar das transformações. Já a unidade de tempo também está intimamente ligada ao diálogo, à medida que o intervalo de tempo decorrido corresponde *exatamente* ao desenrolar do diálogo. O tempo, digamos, “passa” no desenvolver do diálogo. O diálogo promove transformações e “o que se nota são as transformações, não o decurso do tempo condicionado por elas”. (Rosenfeld, 1997: p. 92). Assim, temos que o diálogo é instrumento fundamental para a estrutura do drama.

Porém, mais do que um instrumento importante para a estrutura do drama, o diálogo é elemento-chave na representação da ideologia burguesa, pois valoriza o homem racional, cujo “querer é poder”, e que tem domínio sobre seu destino por meio da sua capacidade de articulação racional.

Desde a virada do século XX, entretanto, quando, segundo Peter Szondi (1987), se iniciou a crise do drama, o diálogo coerente e “bem construído”, assim como outros elementos do drama burguês, perdeu eficácia na expressão de uma nova realidade social e política e sofreu modificações tanto na sua estrutura quanto na sua função.

Pretendemos, neste trabalho, analisar como o diálogo é desprovido de sua capacidade de promover ação, passando a elemento *retardante* da ação e, portanto, épico. O texto escolhido para esta análise é “Fat men in skirts” (“Homens gordos de saias”), de Nicky Silver (1996: p. 217-300). A identificação dos recursos por meio dos quais o diálogo torna-se elemento épico se dará pela comparação com o texto “As três irmãs” de Anton Tchekhov (1994: p. 103-63).

Nicky Silver, nascido em Virgínia (EUA), em 1961, iniciou sua carreira no princípio da década de 1980. Entretanto, só começou a ser reconhecido em 1993, com *Pterodactyls* (*Pterodáctilos*). Dramaturgo de “presença de espírito epigramático” (Drunkman, 1994: p. 79 – tradução informal), Silver se ocupa, em seus textos, de questões como a sociedade americana e suas ilusões. Dramaturgo de farsas domésticas, Silver justapõe o cômico (mais precisamente, o humor negro) a um desvelamento de realidades que mantém o trágico e o chocante da condição humana. Silver critica, na sociedade americana, a alienação e a negação, assim como a auto-absorção e a falta de auto-estima, que levam à incomunicabilidade e isolamento.

Em “Fat men in skirts”, escrito em 1988, Nicky Silver utiliza diversos recursos que têm por efeito a desvalorização e desintegração do diálogo articulado e coerente. Tais recursos fragmentam o diálogo ao ponto de causar a sensação do “girar em falso”, ou mesmo de “claustrofobia”, por evidenciarem a impossibilidade de formulação e comunicação de conteúdos relevantes. É por esta fragmentação que Silver evidencia a vacuidade do discurso lógico e a

artificialidade da linguagem da sociedade americana, uma sociedade burguesa por excelência.

Optamos pela análise por meio da comparação com um texto de Tchekhov, pois foi ele o primeiro dramaturgo a propor recursos que levariam o diálogo a tornar-se elemento épico. Acreditamos que, compreendendo tais recursos num texto de um dos autores que iniciaram a crise do modelo burguês de teatro, podemos apreender a dimensão e o alcance de recursos desintegradores do diálogo encontradas no texto de um contemporâneo como Nicky Silver, bem como a desintegração do modelo burguês de sociedade que tal desintegração carrega.

2. Diálogo

Os recursos analisados a seguir são os itens enumerados por Rosenfeld (1997: p. 93) em sua análise de Tchekhov. Tentaremos aplicá-los ao texto de Nicky Silver.

2.1. Diálogo monológico

O caráter monológico do diálogo, tanto em Tchekhov quanto em Silver, perpassa todo o texto. Não é um recurso utilizado em determinadas situações; antes, é uma característica quase que inerente ao diálogo de todo o texto. Ou seja, o monólogo passa, de exceção, no drama, para "regra" nesses textos.

O diálogo monológico deve-se, em "As três irmãs", de Tchekhov, à questão do tempo. Como observamos anteriormente, o tempo, no drama, é o tempo *do drama*, ou seja, o tempo que decorre para o drama se desenrolar. O tempo está "absorvido" pela ação, e se desenrola à medida que as transformações acontecem. Em Tchekhov,

o tempo é “elevado” à categoria de tema. As personagens efetivamente falam do tempo, tanto do passado quanto do futuro, ou em menções à passagem do tempo e a seus efeitos “corrosivos”.

Essas personagens, por sua vez, presas entre o passado (onde eram felizes) e o futuro (idealizado), são incapazes de agir, pois, se por um lado, desconectadas do *presente*, são apáticas demais para confrontarem vontades umas com as outras, por outro, mergulhadas em seus sonhos e planos, também não conseguem agir para concretizar tais sonhos e planos. Assim, chegamos à *inação*. A *inação*, por sua vez, faz com que as personagens mergulhem mais ainda em seus sonhos e lembranças, reforçando sua tendência em manter o tempo como tema principal. Assim, estabelece-se uma relação dialética entre a *inação* e o tempo como tema. Tal relação tem como conseqüência uma profunda modificação na natureza e função do diálogo, pois, como as personagens existem por meio de suas próprias lembranças e de seus futuros idealizados, ao falar, não estão tentando agir sobre o outro, não estão apelando, ou seja, não estão interagindo. Estão apenas falando de si mesmas o tempo todo. O diálogo torna-se, na verdade, um conjunto de monólogos. Este caráter monológico esvazia o diálogo, que se torna “empilhado” para que a interação ocorra, e que, portanto, retarda a ação. E o retardamento da ação é uma característica épica.

Em “Fat men in skirts”, de Nicky Silver, encontramos também o diálogo feito em monólogos paralelos na maior parte do texto. Um exemplo:

HOWARD: Come to bed.

PHYLLIS: My sister Mary, who was always the smart one, says that sex is a beautiful, special event, and a woman's only real power over a man.

HOWARD: You have beautiful neck.

PHYLLIS: My mother says, “What will you have now and how would you like it cooked?” She's a waitress.

HOWARD: Beautiful ears.

PHYLLIS: My father just grunts if you block the TV.

HOWARD: Beautiful lips.

PHYLLIS (*Out*): He has remote control. He likes wrestling.

HOWARD: Beautiful shoulders. (p. 231/2)¹

Trechos como este pontuam todo o diálogo do texto. O diálogo é fragmentado, e perde seu caráter apelativo, pois as personagens não conseguem estabelecer a comunicação e, portanto, não conseguem interagir. A conversa "gira em falso", não saindo do lugar, não progredindo, não permitindo transformações, e, portanto, retardando a ação.

No entanto, há diferenças de um texto para outro. Percebemos que, diferente do texto de Tchekhov, onde o diálogo monológico é realmente constituído de pequenos monólogos (cada fala é longa e contém uma história com começo, meio e fim, como num monólogo), no texto de Silver a *estrutura* é de um diálogo, com falas em forma de réplicas (ou seja, afirmações e contestações, ou argumentos e contra-argumentos), mas com, digamos, *conteúdo* monológico, pois cada personagem desenvolve seu tema, sem ouvir o outro e sem tentar fazer o outro ouvir. Temos o que convencionaremos chamar de diálogo paralelo, onde cada personagem desenvolve seu tema, mas em réplicas e trélicas como se estivessem interagindo e comunicando.

¹ HOWARD: Venha para a cama.

PHYLLIS: Minha irmã, Mary, que sempre foi a esperta, diz que sexo é um evento bonito, especial, e o verdadeiro poder de uma mulher sobre um homem.

HOWARD: Você tem um pescoço lindo.

PHYLLIS: Minha mãe diz, "O que vai querer e como gostaria que fosse preparado?" Ela é uma garçonete.

HOWARD: Lindas orelhas.

PHYLLIS: Meu pai apenas grunhe se você fica na frente da TV.

HOWARD: Lindos lábios.

PHYLLIS (*Fora*): Ele tem controle remoto. Ele gosta de luta livre.

HOWARD: Lindos ombros. (*tradução informal*)

Assim, o caráter monológico do diálogo das personagens de “As três irmãs” de Tchekhov é mais explícito. As personagens, falando de seu passado ou futuro, desenvolvem histórias em autênticos monólogos ou, pelo menos, em autênticos apartes. A diferença é que têm um interlocutor que, na maioria das vezes, responde com outra história, com outro monólogo. Já em “Fat men in skirts”, de Silver, o caráter monológico reside apenas na falta de conexão entre assuntos, pois *aparentemente*, é um diálogo o que ocorre entre as personagens. Além disso, o caráter monológico em Silver nada tem a ver com o tempo como tema.

Achamos que dessa diferença no caráter monológico do diálogo entre os dois textos podemos inferir a diferença nas duas sociedades abordadas. Ou melhor, em dois estágios diferentes da mesma sociedade burguesa. Veja bem, se partimos do pressuposto de que em “As três irmãs” as personagens não se comunicam, ou melhor, não interagem, porque vivem em função de um passado perdido (já que o futuro idealizado por elas nada mais é que uma volta àquele passado), então podemos inferir que Tchekhov trata de uma sociedade que já não “funciona” e que se encontra paralisada por ainda prender-se a valores já ultrapassados e, portanto, vazios. Além disso, as personagens perderam a capacidade de fazer valer sua vontade mas ainda possuem vontades “reconhecíveis”. Assim, o primeiro “requisito” para a ação, o reconhecimento de vontades ou objetivos, permanece, mas o segundo ponto, que é o do movimento em direção à concretização de tais objetivos, está bloqueado. Isso pode significar que Tchekhov tratava de uma sociedade em processo de “decadência”, mas ainda não totalmente decadente. Tchekhov estaria chamando a atenção para os rumos que a burguesia tomava, para onde a sociedade burguesa caminhava. Por outro lado, Silver já trabalha com personagens que, mesmo não ensimesmadas, mesmo tratando de assuntos, por assim dizer, *externos*, não se ouvem, não se comunicam. Na verdade, continuam ensimesmadas, mas agem como se estivessem interagindo. Ou seja,

a burguesia retratada por Silver ultrapassou a fase da paralisação e criou a ilusão de que voltou à ação, à interação, às transformações. Só que o que realmente aconteceu é que a inação foi "para debaixo do tapete", assim como o caráter monológico foi diluído na estrutura de réplicas e tréplicas. Assim, a incomunicabilidade tornou-se mais arraigada e, no nosso entender, mais intrínseca, por estar tão difundida e diluída na própria estrutura do texto. A sociedade tratada em "Fat men in skirts" de Silver seria o resultado que Tchekhov, em "As três irmãs", previa para a burguesia.

Além do caráter monológico, que é característica básica do diálogo como um todo, há outros recursos que aparecem ao longo do texto, e que, segundo Rosenfeld (1997: p. 93), esgotam e esvaíam o diálogo. São eles:

2.2. Conversa "mole", feita de detalhes sem importância

Em *As três irmãs*, encontramos trechos como este, que inicia a peça:

OLGA: Hoje faz um ano exato que morreu nosso pai, dia 05 de maio, dia da sua santa, Irina. Fazia muito frio e nevava. Eu pensava que não iria sobreviver, e você, desmaiada, estava estendida aqui no chão como um cadáver. Porém desde então se passou um ano, e já podemos recordá-lo de coração leve, você já se veste de branco e tem o rosto iluminado. (*O relógio bate doze horas.*) Também então o relógio bateu. (*Pausa.*) Lembro-me, quando levaram nosso pai tocava uma banda militar e no cemitério disparou-se uma salva de tiros. [...] Chovia forte e também nevava... (p. 105)

[...]

OLGA: Hoje faz calor, as janelas estão abertas, mas ainda não apareceram brotos nas bétulas. Faz onze anos que nosso pai recebeu a sua brigada e nós deixamos Moscou, mas eu me lembro perfeitamente. (p. 105)

Como podemos perceber, a fala de Olga é recheada de comentários sobre detalhes pequenos, como o tempo, a roupa de sua irmã, o relógio que bate. Tal é a quantidade de detalhes e tal é a sua natureza, que o verdadeiro objetivo de sua fala fica comprometido, ou seja, não fica clara qual é a informação principal. Para um leitor que entra em contato com o texto pela primeira vez, a impressão é que se está apresentando uma família de luto pelo pai. No entanto, logo depois da primeira sentença, o “luto” é diluído pela menção ao clima (chovia e nevava naquele dia). Logo depois, Olga revela que já não estão de luto, comentando que Irina está de vestido branco. Ora, se considerarmos que tais comentários são feitos para as outras duas irmãs, estes seriam desnecessários, porque óbvios. Olga volta a comentar o clima, agora o atual, e chega, finalmente, à informação que o conhecedor do texto sabe ser a relevante: a de que moravam em Moscou no passado. Assim, há toda uma volta para se chegar à primeira informação importante do texto.

Poderíamos considerar que a alusão à morte do pai seria importante para demonstrar o estado divagador e mergulhado no passado em que a personagem se encontra. Entretanto, mesmo tal informação é “diluída” por detalhes como o tempo e as roupas de Irina. Além disso, o fato do assunto “morte do pai” ser “esticado” com detalhes irrelevantes retarda o aparecimento de outra informação, talvez mais importante, que é a de que já moraram em Moscou.

Portanto, percebemos como, em Tchekhov, tal recurso esvazia o diálogo, pois, dando espaço para o que é sem importância, tira a importância do que poderia ser relevante. Além disso, confere à fala um caráter retardador de si mesma, pois “atrasa” o aparecimento de informações relevantes, retardando, assim, a comunicação ou interação.

Em “Fat men in skirts” também encontramos o diálogo ou a fala esvaziados por detalhes sem importância. Um bom exemplo é o trecho a seguir, que também é o primeiro da peça:

PHYLLIS: [...] I've no idea where I am. I was supposed to be in Italy by now, but I've been to Italy, and I always gain weight in Italy, so here I am at the beach. [...] My husband is a filmmaker. He was a director in the seventies, now he's a filmmaker. He makes heartwarming films about lovable extraterrestrials, mostly.

My plane crashed. It's a miracle that I'm alive. I suppose. There were eight of us on the plane, including the pilot. Only Bishop and I survived. Of course one died of a heart attack during the in-flight movie. It featured Tatum O'Neal. I can't say I was frightened when the plane went down – the film was beastly. [...] And knowing my life was over was kind of a relief in a funny way. The chore of my life was over and I could just relax and wait and see... But then I opened my eyes and now a perfectly good pair of shoes is down the drain. [...] (p. 221-2)²

Também aqui percebemos quantos detalhes são mencionados antes que a primeira informação relevante apareça. A revelação de que a personagem está perdida porque sofreu um desastre de avião é fragmentada e diluída. Fragmentada, porque entre a primeira parte da informação (“está perdida”) e a segunda (“porque sofreu um desastre de avião”), Phyllis menciona a Itália, o fato de ganhar peso na Itália, e a profissão de seu marido. E diluída, pela natureza dos comentários: além de corriqueiros, são totalmente desconectados da informação principal. Não bastasse isso, ao descrever o desastre, Phyllis faz uma combinação de comentários relevantes e “sé-

² PHYLLIS: [...] Eu não tenho nenhuma idéia de onde estou. Eu deveria estar na Itália agora, mas eu já estive na Itália, e eu sempre engordo na Itália, então, aqui estou na praia. [...] Meu marido faz filmes. Ele era diretor nos anos setenta, agora ele é um 'filmmaker'. Ele faz filmes tocantes sobre adoráveis extraterrestres, geralmente. Meu avião caiu. É um milagre que eu esteja viva. Eu suponho. Havia oito pessoas no avião, incluindo o piloto. Apenas Bishop e eu sobrevivemos. Claro que um morreu de ataque do coração durante o filme no avião. Com Tatum O'Neal. Eu não posso dizer que estava assustada quando o avião caiu – o filme era terrível. [...] E saber que minha vida havia acabado foi meio que um alívio, de um jeito engraçado. O peso da minha vida estava acabado e eu podia apenas relaxar e esperar... Mas aí, abri os olhos e agora um par de sapatos perfeitamente bons está estragado. (tradução informal)

rios” seguidos de outros completamente frívolos (“só sobramos eu e Bishop” com “a morte de um dos passageiros de ataque de coração por causa do filme que estava passando”, e “senti alívio ao perceber que o peso de viver estava acabando” com “um par de sapatos perfeitamente bons estava estragado”). Tal combinação esvazia completamente o peso da tragédia pela qual a personagem passou.

Portanto, na fala de Phyllis, assim como na de Olga, detalhes sem importância esvaziavam, além de retardarem a formulação e comunicação de informações relevantes.

Entretanto, notam-se algumas diferenças interessantes. Na fala de Olga, o retardamento na comunicação se dá por meio de uma atenção às minúcias, conferindo-lhes caráter de *divagação*. Isso poderia indicar o vazio da sociedade burguesa pela pequenez de suas perspectivas (o pequeno ocupa espaço maior). No entanto, os detalhes sem importância ainda têm ligação com a informação principal. Já a fala de Phyllis indica o esvaziamento e o retardamento por meio da *digressão*, pois os detalhes são completamente deslocados do assunto principal. Isso pode indicar que, se na sociedade retratada por Tchekhov, a burguesia estava estagnada por um *desvio* de foco das questões fundamentais para mesquinhas, Silver trata de uma sociedade em que as mesquinhas já *tomaram conta*, substituindo as questões vitais. Isso é reforçado por uma ironia adicional que as personagens de Silver apresentam e que tem um bom exemplo no comentário de Phyllis de que não teve medo enquanto o avião caía, pois o filme que estava passando era horrível. Tal ironia mostra um *descaso* com a informação principal. Há uma inversão de valores: o *filme* é importante, os *sapatos* são importantes. Some-se a isso a natureza artificial e material dos detalhes em Silver (o sapato, o ganhar peso, o filme) em detrimento à natureza, digamos, “poética” dos detalhes em Tchekhov (a chuva, a neve, o branco do vestido, as bétulas), e temos retratada a sociedade capitalista *consumista* tratada em Silver que é o resultado da sociedade burguesa tratada em Tchekhov.

1.3 Rodeios

O rodeio é uma variante da conversa recheada de detalhes. A diferença é que os detalhes fragmentavam e retardavam a formulação de uma idéia ou informação, revelando falta de articulação e inépcia na comunicação. Já o rodeio não impede a *formulação*, mas retarda a conclusão de um assunto ou ação, promovendo o que consideramos a suspensão da ação, e que tem o mesmo efeito retardante e paralisador. A suspensão da ação também é um efeito épico.

Há exemplos deste recurso nos dois textos em questão. Em "As três irmãs", temos a cena em que Fedotik e Rode se despedem de Irina (p. 150-1). Uma ação simples como uma despedida é estendida pelos rodeios que Fedotik e Rode fazem por meio de considerações a respeito de não se verem mais, ou de se verem e não se reconhecerem, ou ainda de quanto tempo levará para que se vejam novamente, considerações essas entremeadas de repetidas expressões de adeus. Sua incapacidade de concluir a ação iniciada chega ao extremo quando Rode passa a despedir-se, inclusive, das árvores e do eco.

Em "Fat men in skirts", o exemplo escolhido é o momento em que Pam vai, finalmente, revelar a Phyllis que não é a empregada, e sim, amante de Howard:

PAM: I'm not the maid, Phyllis.

PHYLLIS (*Frightened*): Are you her evil twin sister?

PAM: No.

PHYLLIS: Then you're the maid.

PAM: No, no. I'm not.

PHYLLIS: You look like the maid.

PAM: I'm me. That's not what I meant.

[...]

PAM: I'm not really a maid.

PHYLLIS: Is this an argument for existentialism?

PAM: No.

[...]

PAM: And Howard is the baby's father.

PHYLLIS: Howard? Howard, who?

PAM: Your husband.

PHYLLIS: He's sleeping with the maid?

PAM (*Losing her patience*): Pay attention.

PHYLLIS: How cliché.

PAM: I wasn't a maid when I conceived!

PHYLLIS: And he gave you a job. I think that's big-hearted.

(p. 269-70)³

Na verdade, neste diálogo temos o que convencionaremos chamar "rodeio estrutural", pois não há um rodeio explícito da par-

³ PAM: Eu não sou a empregada, Phyllis.

PHYLLIS (*Assustada*): Você é sua irmã malvada?

PAM: Não.

PHYLLIS: Então você é a empregada.

PAM: Não, não. Não sou.

PHYLLIS: Você parece com a empregada.

PAM: Eu sou eu. Não foi isso que quis dizer.

[...]

PAM: Eu não sou uma empregada, na verdade.

PHYLLIS: Isso é um argumento existencialista?

PAM: Não.

[...]

PAM: E Howard é o pai do bebê.

PHYLLIS: Howard? Howard, quem?

PAM: Seu marido.

PHYLLIS: Ele está dormindo com a empregada?

PAM (*Perdendo a paciência*): Preste atenção.

PHYLLIS: Que clichê.

PAM: Eu não era uma empregada quando engravei!

PHYLLIS: E ele te deu um emprego. Eu acho que isso foi generoso. (tradução informal)

te de nenhuma das duas personagens. O que ocorre aqui é que a maneira como o diálogo se desenvolve, ou melhor, *não* se desenvolve, acaba por configurar um grande rodeio na comunicação de uma informação inicialmente simples. A primeira afirmação de Pam ("Eu não sou a empregada") que poderia ser uma preparação para a revelação importante ("Sou a nova mulher de Howard") é desviada por aquilo que consideramos uma distorção "irônica" por parte de Phyllis ("Você é a irmã má da empregada?"). A partir daí, o que consideramos a falta de objetividade de Pam faz com que as digressões propostas por Phyllis ganhem espaço, envolvendo Pam num diálogo que acaba por se tornar um grande e único rodeio.

Nos dois textos, o rodeio tem o mesmo efeito de suspensão da ação. Entretanto, o rodeio em "Fat men in skirts" está mais ligado à incomunicabilidade. Assim, a inação é conseqüência direta da incapacidade de comunicação, enquanto que, em "As três irmãs", na ação suspensa pelo rodeio, ainda há um certo entendimento entre as personagens. Ou seja, as personagens não efetuam uma comunicação relevante, mas ainda mantêm uma capacidade de compreensão mínima do que o outro diz. O diálogo em Tchekhov está comprometido em termos de relevância e propulsor da ação, mas não tem sua *estrutura* posta em questão como em Silver.

Isso denota, mais uma vez, que a sociedade de que Silver trata apresenta a inação e a estagnação da sociedade retratada por Tchekhov, mas levadas a tais extremos que atingem a própria capacidade de raciocínio das pessoas, ou, em outras palavras, a inação e estagnação da sociedade de Silver já são a inação e estagnação *interiores*, já arraigadas e enraizadas.

2.4 Repetições

As repetições têm por efeito causar o "girar em falso" do diálogo ou de uma fala. Muitas vezes, repetições constituem outros

recursos, como, por exemplo, o rodeio. Em outros momentos, a repetição aparece como pura e simples repetição. Vejamos os exemplos.

Em “As três irmãs”, quando Verchinin é apresentado às três irmãs:

VERCHININ (*em tom jovial*): Estou muito contente. Mas as senhoras são três irmãs, não é mesmo? Recordo-me de três menininhas. Já não me lembrava mais dos rostos, mas sei que seu pai, o coronel Prozorov, tinha três filhinhas, disso me recordo perfeitamente, eu as vi com os meus próprios olhos. Como o tempo passa! Como o tempo passa! (p. 111)

[...]

VERCHININ: Sou. Estudei em Moscou e foi lá que entrei para o exército. Servi durante longo tempo em Moscou, por fim recebi o comando dessa artilharia e mudei-me para cá, como vêem. Na verdade me lembro pouco das senhoras, sei apenas que eram três irmãs. Mas a figura do seu pai ficou gravada na minha memória. Se fechar os olhos o vejo diante de mim, como se estivesse vivo. Eu os visitava em Moscou com frequência. (p. 111)

Temos aí duas repetições: a repetição das informações “Conheci as senhoras, não me lembro dos rostos, apenas sabia que eram três irmãs”, repetida ao longo do diálogo, e as repetições “três menininhas” e “como o tempo passa” dentro de uma fala. Todas as duas têm o efeito de esvaziar o diálogo, pois reforçam a impressão de que não há muito a dizer, além de retardar o andamento e, portanto, a interação.

Em “Fat men in skirts”, temos o momento em que Pam e Howard “discutem” seu relacionamento:

PAM: I think we should separate.

HOWARD: Maybe you're right.

PAM: I think maybe it's time.

HOWARD: I think maybe we should.

PAM: I think you should move out.

HOWARD: I think maybe I ought to.

PAM: I think that would be best.

HOWARD: I think maybe you're right.

(*They embrace. [...]*) (p. 247)⁴

Aqui há várias repetições: a da expressão *I think* ("Eu acho"), que inicia *todas* as falas, acompanhada, ora de *should* ("deveria"), ora de *maybe* ("talvez"), também repetidos; a repetição da expressão *Maybe you're right* ("Talvez você esteja certa"); e a repetição da aquiescência de Howard em relação ao que Pam diz.

Também aqui a repetição tem o efeito de esvaziar o diálogo, além de retardá-lo. No entanto, a repetição é tão absoluta, com poucas variações (apenas os finais das frases ditas por Pam), que o diálogo ganha também caráter mecânico. Assim, a repetição não só esvazia o diálogo por causar a impressão de falta do que dizer, como chega a descaracterizá-lo, por tirar-lhe *qualquer* significação. Não há mais diálogo, apenas um arremedo de diálogo.

Isso vem completar o que analisamos nos outros itens, pois, numa sociedade onde valores foram completamente deslocados, e onde a capacidade de raciocínio está estagnada, causando o que convencionamos chamar de *inação interna*, nada mais coerente que o diálogo vire uma "casca" do que deveria ser.

⁴ PAM: Acho que deveríamos nos separar.
HOWARD: Talvez você esteja certa.
PAM: Acho que talvez seja a hora.
HOWARD: Acho que talvez devêssemos.
PAM: Acho que você deveria sair.
HOWARD: Acho que talvez eu deva.
PAM: Acho que seria melhor.
HOWARD: Acho que talvez você esteja certa.
(*Eles se abraçam. [...]*) (tradução informal)

Como demonstramos, os recursos mencionados (o caráter monológico, os detalhes sem importância, os rodeios e as repetições) fragmentam e desarticulam o diálogo, desprovendo-o de sua função de instrumento para a comunicação. Não havendo comunicação, qualquer possibilidade de embate fica diluída e, conseqüentemente, qualquer tensão é esvaziada. Isso fica claro em quase todo o diálogo dos dois textos. No entanto, há trechos onde o esvaziamento da tensão aparece, não só como resultado de outros recursos de desintegração, mas como um novo recurso utilizado explicitamente.

Vejamos, no texto "As três irmãs", de Tchekhov, o momento em que Macha resolve admitir seu amor por Verchinin para Olga e Irina:

MACHA: Preciso fazer-lhes uma confissão, queridas irmãs... Minha alma não está em paz. Vou confessar-lhes, e depois não falarei mais a ninguém... Já vou começar. (*Em voz baixa.*) É o meu segredo, porém vocês têm de saber. Não posso mais calar-me. (*Pausa.*) Estou apaixonada... amo esse homem... estava aqui agora mesmo, vocês o viram... Bem... em resumo... amo Verchinin.

OLGA: (*dirige-se à sua cama, atrás do biombo*) Ora, com licença. Nem quero ouvir. (p. 147)

A colocação de Macha é feita sem nenhum dos outros recursos (exceto por um pouco de rodeio, que seria compreensível, nas circunstâncias), e fica claro que conseguiu se fazer entender, pela reação de Olga. Entretanto, é também pela reação de Olga, pela falta de reação de Irina (não há nenhuma indicação no texto) e pela interrupção de Andrei e Ferapont, que percebemos a explícita negação à tensão. Não há nenhum embate, não há consolo, enfim, não há nenhuma reação "dramática" a uma colocação com grande teor dramático. A não utilização de nenhum dos outros recursos citados neste trecho poderia ser considerado até como proposital. É como se o autor propusesse um momento onde a comunicação e

interação fossem finalmente acontecer para, em seguida, esvaziá-las, reafirmando a desintegração da função dramática do diálogo.

Já em "Fat men in skirts", de Silver, temos um trecho do momento em que Pam e Howard estão se conhecendo:

PAM: Would you?

HOWARD: Yes.

PAM: Really?

HOWARD: No. I just said that hoping it would make you more eager to have sex with me and less concerned about my genital size.

PAM: I see. Your bluntness verges on insulting.

HOWARD: That's the way I am. Abrupt and self-absorbing.

PAM: I find it repulsive.

HOWARD: We're attracted to that which repels us.

PAM: Oh?

HOWARD: I hope so. My marriage is based on it.

PAM: I think I should go.

HOWARD: That might be the best.

PAM: It was nice meeting you.

HOWARD: I'll get you a cab.

(They embrace and sink to the ground [...]) (p. 237)⁵

⁵ PAM: Você faria isso?

HOWARD: Sim.

PAM: De verdade?

HOWARD: Não. Eu só disse isso esperando que isso faria você ter mais vontade de fazer sexo comigo e ficasse menos preocupada com meu tamanho genital.

PAM: Percebo. Sua rudeza beira à ofensa.

HOWARD: É assim que sou. Abrupto e egocêntrico.

PAM: Eu acho isso repulsivo.

HOWARD: Somos atraídos por aquilo que nos é repelente.

PAM: Oh?

HOWARD: Eu espero que sim. Meu casamento é baseado nisso.

PAM: Acho que eu deveria ir.

Aqui também temos o esvaziamento da tensão neste diálogo. Primeiro, pela forma com que Pam reage ao que ela considera a rudeza insultante e repulsiva de Howard. Não há indicação no texto de que ela esteja brava ou chocada, e seu comentário é feito como uma constatação. A reação de Howard, que apresenta a mesma irreverência que constatamos anteriormente nos comentários de Phyllis, e seu comentário pseudo-psicológico sobre “nos sentirmos atraídos pelo que nos é repelente”, também contribuem para a desvalorização do que poderia ser um embate, ou um momento de tensão. Além disso, aquilo que poderia ser considerado como uma reação a um insulto, quando Pam diz que vai embora, é também completamente esvaziado pela rubrica, que indica o oposto do que foi dito, e o oposto da tensão, pois as personagens se abraçam. Neste exemplo, além do esvaziamento da tensão no diálogo, temos mais uma vez desintegrada a capacidade do diálogo mover a ação, pois esta, quando ocorre, é a negação do diálogo.

Uma vez que a função dramática do diálogo está desintegrada, e que se estabeleceu a inação das personagens por meio do diálogo, passa a haver uma inversão na relação diálogo-ação nos textos analisados. Incapazes de se comunicar e interagir e, portanto, de agir, as personagens passam a “refugiar-se” no diálogo, na linguagem. Ou seja, passam a utilizar o diálogo, a fala, para *substituir* a ação que não foram capazes de promover. Temos, então, o que Bigsby (1992) coloca, em uma análise sobre Edward Albee, como “a substituição da experiência pela linguagem”, pois “quanto mais (sua) linguagem especifica os detalhes de uma vida que, na verdade, não tem nenhuma realidade fora das palavras usadas, mais evidente fica que a própria linguagem tornou-se substituta do mundo que pretende descrever”. (Bigsby, 1992: p. 134 – tradução informal).

HOWARD: Isso provavelmente é o melhor.

PAM: Foi um prazer conhecê-lo.

HOWARD: Vou chamar um taxi.

(*Eles se abraçam e caem ao chão [...]*) (tradução informal)

Nos textos "As três irmãs" e "Fat men in skirts" temos bons exemplos desta substituição da ação (ou experiência) pela linguagem. No texto de Tchekhov, por exemplo, temos a fala de Kuliguin, no primeiro ato:

KULIGUIN: Hoje, senhores, é domingo, dia de descanso. Descansaremos, pois nós também, e vamos nos divertir, cada um conforme sua idade e posição social. No verão os tapetes devem ser retirados e guardados até o inverno... Com inseticida ou naftalina. Os romanos eram um povo saudável, pois sabiam tanto trabalhar quanto descansar, não era à toa que propalavam: *Mens sana in corpore sano*. Sua vida decorria dentro de determinadas formas. Nosso diretor diz: o mais importante na vida é a sua forma... (p. 117)

Assim, ações como "descansar" e "divertir-se" transformam-se em assuntos de uma preleção, com direito a considerações sobre os romanos, já que as personagens parecem incapazes de vivenciá-las.

Em "Fat men in skirts", temos o trecho onde Phyllis tenta resolver o problema da fome de Bishop, quando estão perdidos na ilha deserta:

PHYLLIS: We'll fish.

BISHOP: We have no t-t-tackle.

PHYLLIS: We'll hunt.

BISHOP: We're going to starve to death!

PHYLLIS: We'll trim down!

BISHOP: I'm thin now!

PHYLLIS: Five pounds, and you'll be amazed at how clothing hangs off of you! (p. 229)⁶

⁶ PHYLLIS: Nós pescaremos.

BISHOP: Não temos nenhum e-e-equipamento.

PHYLLIS: Nós caçaremos.

BISHOP: Nós vamos morrer de fome!

PHYLLIS: Nós vamos emagrecer!

Não há nenhuma ação por parte das personagens, que apenas ficam levantando hipóteses, como se tivessem um problema teórico a resolver (note-se, novamente, a irreverência nos comentários de Phyllis, que desvalorizam o teor dramático da situação). Interessante notar o tempo verbal utilizado nos dois trechos. Tanto Kuliguin quanto Phyllis utilizam sempre o verbo no futuro, o que evidencia a natureza hipotética e “teórica” das ações, em contrapartida à ação dramática, vivida no presente.

3. Conclusão

Acreditamos que, estabelecendo pontos de contato com os recursos por meio dos quais o diálogo é desintegrado no texto “As três irmãs”, de Tchekhov, possamos ter demonstrado como o diálogo em “Fat men in skirts”, de Nicky Silver, foi privado de suas características dramáticas básicas, como comunicação e interação, e teve sua função de gerador de ação e transformação anulada. Não mais promovendo a ação e, pelo contrário, tornando-se elemento retardante da ação, o diálogo passa a ser elemento épico, pois permite a “suspensão” da ação, fragmentando-a. Desta forma, Silver, em “Fat men in skirts”, tal como Tchekhov o fizera em “As três irmãs”, transforma o diálogo em forte instrumento de crítica à sociedade burguesa (no seu caso, a sociedade americana capitalista). Tal crítica se dá de várias formas:

Primeiro, ao quebrar com o modelo burguês do indivíduo bem-pensante e bem-falante, livre e racional, que seria capaz de conduzir seu destino pela clareza e articulação, ou seja, um homem “dono”

BISHOP: Eu já sou magro!

PHYLLIS: Dois quilos e meio, e você vai ficar impressionado como as roupas caem bem!

(tradução informal)

de si que faz valer sua vontade através da persuasão. O indivíduo não é mais dono de seu discurso, mas fragmentado, sem noção de *qual é* sua vontade e, portanto, sem ter *com o quê* agir sobre o outro. Não é livre, mas subjugado por forças opressoras e paralisantes de um sistema onde impera falta de racionalidade na divisão do trabalho.

Segundo, pela inação atribuída a este indivíduo e a relação desta inação com valores da própria sociedade burguesa, como a mesquinharia e a importância dada a detalhes pequenos e artificiais, já mencionamos anteriormente.

E finalmente, porque, ao suspender a ação, o diálogo abre espaço para reflexão por meio do estranhamento⁷ ou distanciamento. O leitor, ou, no caso da encenação, o espectador, vê-se diante de uma cena *aparentemente* reconhecível mas que, diante da desarticulação do diálogo e do esvaziamento da tensão dramática, ganha contornos estranhos ou absurdos, atestando o estranhamento e o absurdo *da sociedade em que vive*. No caso de "Fat men in skirts", de Silver, tal absurdo é enfatizado pela fragmentação levada ao paroxismo, resultando, por vezes, na mecanização das personagens e total incomunicabilidade entre elas e pelas ironia e irreverência que esvaziam qualquer tensão dramática. Além disso, contribuem para o efeito de estranhamento as constantes referências a questões (materiais ou não) da realidade externa ao texto, bem como sua inserção em momentos "incongruentes", que, além de ridicularizarem os valores da sociedade americana, atestam para a sua total desumanidade e artificialidade.

ABSTRACT: *The bourgeois drama is a theatrical genre built on rigorous rules. Its essential element is action, which must develop*

⁷ Sobre Teatro Épico e estranhamento, ver BENJAMIN, W. (1995) "Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht". In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

in a coherent and united manner as a result of tension between the will of different characters, and which must result in transformation. Dialogue is the fundamental instrument in the bourgeois drama because it promotes the progression of action, as well as its coherence. However, from the turn of the XX Century on, epic elements became part of the theatrical text, due to the inefficacy of the form of drama to represent new social and political realities. Among the playwrights through which the crisis of drama took place, Anton Tchekhov was the first one to introduce the epic in form, by questioning the dramatic function of dialogue. We will compare the text "Three Sisters" by Tchekhov with "Fat men in skirts" by Nicky Silver, a contemporary North-American playwright, under the perspective of the fragmentation of dialogue. Thus we intend to show how the dialogue in "Fat men in skirts" becomes an epic element as it delays and suspends action, allowing space for reflection through estrangement, while it simultaneously disintegrates the bourgeois model of the well-thinking and well-speaking, free and rational individual.

KEYWORDS: Playwrighting; Nicky Silver; Anton Tchekhov; dialogue; epic.

BIBLIOGRAFIA

- BIGSBY, C. W. E. (1992) Edward Albee: journey to apocalypse. In: *Modern American Drama*. Cambridge University Press.
- DRUNKMAN, S. (1994) *Absurd again*. American Theatre Magazine. New York, December.
- MACCOLL, L. (1994) An Ouvre of the Grotesque. In: *American Theatre*, February.
- ROSENFELD, A. (1997) *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva.
- SILVER, N. (1996) Fat men in skirts. In: *Etiquette and vitriol: the food chain and other plays*. New York: Theatre Communications Group.
- SZONDI, P. (1987) *Theory of the Modern Drama*. Edited and translated by Michael Hays. Minneapolis: University of Minnesota Press.

RAMOS, Daniela Tannús. *O diálogo como elemento épico em "Fat men in skirts"...*

TCHEKHOV, A. (1994) As três irmãs. In: *Teatro: A gaiivota; Tio Vânia; As três irmãs; O jardim das cerejeiras*. Tradução: Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas.