

Genet: Um Problema de Enunciação*

Eliana Scotti Muzzi

Uma observação superficial do conjunto da obra de Genet mostra que ela se organiza em duas configurações diferenciadas, seja por um hiato temporal, seja pelo tipo de ocorrências que as caracteriza: entre 1942 e 1949, um período de produção intensa e variada, em que se elaboram poemas, romances, peças de teatro, texto crítico e argumento de ballet; segue-se um longo silêncio que se estende de 1950 a 1956, apenas interrompido pela publicação de alguns artigos e textos críticos; finalmente, entre 1956 e 1961, uma segunda fase caracterizada pela escrita teatral e pela reflexão crítica.

Se se considerarem unicamente as produções ditas “literárias”, verifica-se que elas realizam consecutivamente as três formas fundamentais consagradas pela estética moderna — a poesia, o romance, o teatro —, que constituem a vulgata atual da tripartição clássica dos gêneros em lírico, épico e dramático. Mais ou menos incorretamente atribuída a Platão e Aristóteles — como demonstra, com riqueza de detalhes, G. Genette¹ —, essa tripartição é determinada por um critério modal, na medida em que ela se constitui

* Este artigo é resultado de uma reelaboração do capítulo II da tese *Les Nègres, de J. Genet: pour une sémiotique des actions et des effets*, apresentada em novembro de 1981 junto à Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l' Université de Franche-Comté, para a obtenção de grau de doutor (3º ciclo) em Língua e Literatura Francesas: estudo de textos.

1. G. GENETTE, *Introduction à l' architexte*. Paris, Seuil, 1979.

a partir de uma distinção entre diferentes situações de enunciação: o poema lírico representa o modo de enunciação reservado ao poeta; o romance é caracterizado pela enunciação alternada onde autor e personagem partilham o direito à palavra; o diálogo dramático se define pela enunciação assumida unicamente pelas personagens.

As considerações abaixo são uma tentativa de interrogar o problema de enunciação que manifesta, na obra de Genet, o percurso poema-romance-teatro.

A PALAVRA ROUBADA

Classificados como poemas, os primeiros escritos de Genet, *Le Condamné à Mort* e *Marche Funèbre*, revelam uma enunciação inteiramente assumida pelo poeta. Ora, acontece — e toda a análise realizada por Sartre em *Saint Genet, comédien et martyr* se constrói a partir desse dado — que esse sujeito da enunciação se caracteriza precisamente pela sua incapacidade em se constituir como sujeito. Este trabalho se propõe entretanto a examinar a questão sob uma perspectiva mais próxima de Benveniste que de Sartre e a analisar o trabalho de constituição do sujeito em e pela sua utilização da categoria lingüística da pessoa.

A tese de Benveniste é que o fundamento da subjetividade, compreendida como “l’unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu’ elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience”,² reside nesta propriedade fundamental da linguagem: “Est ‘ego’ qui *dit* ‘ego’”. Por outro lado, o emprego do “eu” não remete a um conceito constante, mas institui cada vez sua própria referência, que é a realidade do discurso, onde a pessoa que fala só se definirá em presença daquela com quem ela fala:

“La conscience de soi n’ est possible que si elle s’ éprouve par contraste. Je n’ emploie “je” qu’ en m’ adressant à quelqu’ un, qui sera dans mon allocution un *tu*. C’ est cette condition

2. E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale* I. Paris, Gallimard, 1966, p. 260.

de dialogue qui est constitutive de la “personne”, car elle implique en reciprocité que *je* devient *tu* dans l’ allocution de celui qui à son tour se designe par *je* (...). Le langage n’ est possible que parce que chaque locuteur se pose comme *sujet*, en renvoyant à lui-même comme *je* dans son discours. De ce fait, *je* pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu’ elle est à “moi”, devient mon écho auquel je dis *tu* et qui me dit *tu*”.³

Essa polaridade entre as duas pessoas não repousa sobre uma relação de igualdade ou de simetria, mas na posição de transcendência de “eu” em relação a “tu”. Desse modo, esses termos que se pressupõem mutuamente são complementares — mas a partir de uma oposição exterior-interior — e reversíveis.⁴

Ora, aquele que diz “eu” nos primeiros poemas de Genet mantém com seu alocutário uma relação de interioridade e de imanência. Delegando a um “tu” o papel de sujeito de sua própria enunciação, o “eu” torna-se o instrumento e o receptáculo da palavra de um outro. Esse fato indica uma situação de falência de subjetividade: o discurso perde seu centro — esse ponto de onde cada um fala —, sua referência e sua função. Resta uma palavra imposta, objeto fixado, intransitivo, e aquele que a enuncia se define, em termos sartrianos, como “une conscience possedée par l’ Autre et qui a conféré à cet Autre la substantialité au détriment du monde et d’ elle-même”.⁵

A passagem abaixo citada tematiza esse estado anterior à linguagem:

“Pour te plaire ô gamin d’ une sourde beauté
Je resterai vêtu jusqu’ à ce que je meure
Et ton âme quittant ton corps décapité
Trouvera dans mon corps une blanche demeure.

3. E. BENVENISTE, op. cit., p. 260.

4. Ibid.

5. J. P. SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*. J. GENET, *Oeuvres Complètes* I. Paris, Gallimard, 1978, p. 167.

O savoir que tu dors sous mon modeste toit!
Tu parles par ma bouche et par mes yeux regardes
Cette chambre est la tienne et mes vers sont de toi
Revis ce qu' il te plaît car je monte la garde.”⁶

Este é o esquema de base a partir do qual se instituirá o percurso enunciativo compreendido por Genet.

JOGOS DA “PESSOA” E DA “NÃO-PESSOA”

Notre Dame des Fleurs marca o primeiro passo, ainda hesitante e cheio de contradições, desse trajeto. Seu ponto de partida, assim como o dos poemas, será o real, como declara Genet na abertura do romance:

“À l' aide donc de mes amants inconnus, je vais écrire une histoire. Mes héros ce sont eux, collés au mur, eux et moi qui suis là, bouclé.”⁷

A situação não é entretanto a mesma que se apresenta nos poemas; um processo de exteriorização aqui se revela: esse Outro interior que fala pela boca do poeta sobe à superfície e explode em fotografias coladas na parede. Esse movimento vai permitir o estabelecimento de uma fronteira no mundo indiferenciado, invadido pelo locutor divino, que os poemas manifestam. A distinção entre “eu” e “não-eu” toma forma, através da oposição entre a “pessoa” e a “não-pessoa”. Para dizer “eu”, o narrador deve afastar o Outro, fazê-lo deixar o domínio da alocação onde ele é mestre absoluto, e deportá-lo para a categoria da “não-pessoa”. Com efeito, “(...) la 3^e personne est la forme du paradigme verbal (ou pronominal) qui ne renvoie pas à une personne, parce qu' elle se réfère à un objet placé hors de l' allocution. Mais elle n' existe et ne se caractérise que par l' opposition à la personne *je*

6. J. GENET, «Marche Funèbre» in *Poèmes*, Paris, L' Arbalète, 20.08.48, p. 38.

7. J. GENET, *Notre Dame des Fleurs*. Paris, Marc Barbezat L' Arbalète, coll. Folio, 1976, p. 16.

du locuteur qui, l' énonçant, la situe comme "non-personne". C' est là son status. La forme *il* (...) tire sa valeur de ce qu' elle fait nécessairement partie d' un discours énoncé par *je*".⁸

Por outro lado, sabe-se que aquele que diz "eu" institui, por esse próprio fato, um "tu" que o confirma, e que a distinção entre a "pessoa" e a "não-pessoa" repousa, na verdade, sobre a oposição "eu/tu" *versus* "ele". Desse modo, se o "tu" todo poderoso que domina a enunciação dos poemas é colocado à distância na categoria da "não-pessoa", permitindo assim a constituição do "eu" que o enuncia, a presença daquele a quem "eu" falo é necessária e indispensável à enunciação. Entretanto, a 2ª pessoa recebe aqui, nessa história que se inicia, um outro estatuto: pressuposta pela 1ª pessoa, ela lhe é exterior e se define não como fonte, mas como alvo da enunciação. Essa indicação de papel será investida pelo leitor, sem o qual não haverá narração nem personagens. É pela atividade de um receptor que esse "eu" preso em sua cela e suas fotos coladas na parede se tornarão as personagens de um romance.

"Au fur et à mesure que *vous* lirez, les personnages, et Divine aussi, et Culafroy, tomberont du mur sur mes pages comme feuilles mortes pour fumer mon récit." ⁹

O receptor é portanto a instância que realiza essa operação de morte do real, que é a constituição da ficção. O processo da leitura não é somente a metáfora desse percurso, mas sua própria realização concreta.

O "eu" que enuncia, por seu lado, constituindo-se como sujeito, torna-se Criador e se exerce no domínio de suas criaturas:

"Le geste final d' Ernestine aurait pu s' accomplir vite, mais, comme Culafroy d' ailleurs, elle sert un texte qu' elle ignore, que j' inscris, et dont le dénouement doit arriver en son heure." ¹⁰

Ao mesmo tempo, ele aprende os limites e as leis da Criação:

8. E. BENVENISTE, op. cit., p. 265.

9. J. GENET, op. cit. p. 16. O grifo é nosso.

10. J. GENET, op. cit., p. 30.

“Divine était gracieuse (...). Sa séduction sera implacable. S’ il ne tenait qu’ à moi, j’ en ferais un héros fatal comme je les aime (...). Mais je sais bien que le pauvre Démiurge est contraint de faire sa créature à son image et qu’ il n’inventa pas Lucifer.”¹¹

Trata-se entretanto apenas de um exercício, pois nesse livro composto de elementos disparatados, o narrador se distingue e se confunde com suas personagens. Seu estatuto não é claramente definido e por momentos ele assume o papel das personagens de quem fala:

“Mignon accepta. Vendre les autres *lui* plaisait, car cela l’ inhumanisait. *M’* inhumaniser est *ma* tendance profonde.”¹²

A substituição do “eu” por “ele”, a vacilação entre a 1ª e a 3ª pessoa, marcas formais de uma hesitação no nível da enunciação, instalam a narração num espaço intermediário, não-circunscrito, produzido pela oscilação entre o nível da “história” e o do “discurso” e mediatizado pelo duplo estatuto do narrador/autor.

A passagem que se segue exhibe o processo através do qual o “eu”, sob a forma do comentário que a instância narradora assume em seu próprio nome, e no momento presente da enunciação, penetra na narração situada na distância da “não-pessoa” e do aoristo e a encena. A enunciação assumida pelo narrador tornado ator mantém, entretanto, sua ambigüidade na medida em que, investindo pela instância pessoal o plano do discurso, ela conserva um tempo narrativo que indica, na narração, a orientação prospectiva realizada no discurso pelo futuro.¹³

“Le suicide fut *sa* grande préoccupation: le chant du gardénal! Certaines crises *le* mirent si près de la mort que *je me* demande comment *il* en réchappa, quel choc imperceptible — et venant de qui? — *le* repoussa du bord. Mais un jour, à portée de *ma* main, se trouverait bien une fiole de poison qu’ il *me* suffirait de porter à *ma* bouche, puis attendre.”¹⁴

11. J. GENET, op. cit., pp. 39-40.

12. J. GENET, op. cit., p. 53.

13. cf. H. WEINRICH, *Le Temps*, Paris, Seuil, 1973, p. 68.

14. J. GENET, op. cit., p. 71. O grifo é nosso.

Esse estado anárquico, manifestado no plano formal pela interferência das marcas pronominais que designam o narrador e as personagens, se manifesta ainda sob a forma de objeto de reflexão e apresenta o interesse de uma interpretação voltada não para o sentido da ocorrência, mas para a sua função. O quadro esquizóide caracterizado pelo fato do narrador que narra um outro e o vive, de um autor que se confunde com sua personagem fictícia, exerce aqui uma função ativa que visa à produção de certos efeitos sobre o escritor e sobre seu leitor:

“Comment expliquerons-nous que Divine ait maintenant la trentaine et plus? Car il faut bien qu’ elle ait mon âge, pour que je calme enfin mon besoin de parler de moi, simplement, comme j’ ai besoin de me plaindre et d’ essayer qu’ un lecteur m’ aime.”¹⁵

Uma outra etapa desse percurso enunciativo se inicia em *Pompes Funèbres*, primeira obra escrita em liberdade, e constitui o objeto de um comentário metalingüístico no *Journal du Voleur*:

“Dans un livre intitulé *Miracle de la Rose*, d’ un jeune bagnard à qui ses camarades crachent sur les joues et sur les yeux, je prends l’ ignominie de la posture à mon compte et, parlant de lui, je dis: “Je ...”. Ici, c’ est l’ inverse.”¹⁶

Ainda um exercício, uma “experiência” em que o escritor tenta definir suas relações com suas personagens. Se a fase anterior se caracteriza pela assimilação, esta é determinada pelo disfarce. A personagem Genet está sempre onipresente, mas em vez de se substituir diretamente às suas personagens fictícias, se esconde atrás dela e avança sob a máscara. O procedimento é encenado em *Pompes Funèbres*, na figura da empregadinha que acompanha o enterro e esconde, sob seu luto extravagante, o mais astucioso dos vagabundos, isto é, o próprio Genet.

15. J. GENET, op. cit., p. 225.

16. J. GENET, *Journal du Voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p. 170.

Esse jogo de desdobramento, essa “psicomaquia” onde o narrador e suas personagens se confundem, se opõem, e invertem suas posições, vai permitir que essas duas instâncias se instituem enquanto elementos pertencentes a ordens diferentes, definam seu estatuto e fixem sua fronteira. O que dará origem, em *Querelle de Brest*, à “personagem de romance”:

“Peu à peu nous reconnûmes Querelle à l’ intérieur déjà de notre chair — grandir, se développer dans notre âme, se nourrir du meilleur de nous, et d’ abord de notre désespoir de *n’être pas nous-même en lui mais de l’ avoir en nous*. Après cette découverte de Querelle, nous voulons qu’ il devienne le héros même du contempteur... Enfin, pour être visible de *vous*, pour devenir un personnage de roman, Querelle doit être montré hors de nous-même. Vous connaîtrez donc la beauté apparente — et réelle — de son corps, de ses exploits et leur lente décomposition.”¹⁷

A aprendizagem chega ao fim. Os primeiros poemas de Genet apresentam um sujeito da enunciação que, se identificando ao seu objeto, é por ele falado. A passagem ao romance institui a distinção entre “eu” e “não-eu”. Entretanto, em *Notre Dame de Fleurs*, a cada momento os dois níveis se reintegram, o círculo autístico se fecha e Divine, constituindo um “outro”, é ao mesmo tempo o “eu” que enuncia. *Pompes Funèbres*, segundo Sartre “le récit d’ une liquidation et cette liquidation elle-même”, torna finalmente possível, pela multiplicidade dos papéis, das transformações e das metamorfoses que aí se sucedem, a aceleração do processo de onde sai Querelle de Brest, “le héros même du contempteur”, que, existindo pelo seu autor, não lhe reflete a imagem e institui assim uma situação dialógica.

O que faz entretanto de Querelle uma personagem de romance é a postulação do leitor: é para se tornar visível a seus olhos que ele deve constituir-se independentemente do “eu” que o enuncia. Ele só existirá pela atividade real e imaginária do leitor que, atualizando-o, torna-se, por sua vez, seu criador:

17. J. GENET, *Querelle de Brest* in *Oeuvres Complètes*, tomo III, Paris, Gallimard, 1953. O grifo é nosso.

“Nous aimerions que ces réflexions, ces observations que ne peuvent accomplir ni formuler les personnages du livre permissent de vous poser non en observateur mais en créateurs de ces personnages qui peu à peu se se dégageront de vos propres mouvements.”¹⁸

O nascimento da personagem determina entretanto a morte do romancista. *Pompes Funèbres* e *Querelle de Brest*, publicados em 1947, são os últimos romances de Genet. A função terapêutica exercida pela escrita romanesca chega a seu termo. Depois de percorrer um ciclo de metamorfoses, aquele “eu” dividido, que se vive como “outro”, se estabiliza finalmente e se situa frente a seu interlocutor por intermédio da criação literária. O fim do processo é indicado no testamento proposto no *Journal du Voleur*:

“Depuis cinq ans j’ écris des livres: je veux dire que je l’ ai fait avec plaisir, mais j’ ai fini. Par l’ écriture j’ ai obtenu ce que je cherchais. Ce qui, m’ étant un enseignement, me guidera, ce n’ est pas ce que j’ ai vécu mais le ton sur lequel je le rapporte. Non les anecdotes, mais l’ oeuvre d’ art. Non ma vie, mais son interprétation.”¹⁹

Na verdade, Genet ainda não terminou. Sua crise de esterilidade literária vai durar seis anos. Constituindo o termo necessário de um percurso enunciativo que se define como um acerto das relações entre o “eu” e o “não-eu”, ela foi igualmente provocada por uma outra manifestação desse processo dialético, que ultrapassa ela própria a enunciação do poeta: trata-se da atividade de um leitor. Esse leitor privilegiado não é outro senão Sartre, cuja obra *Saint Genet, comédien et martyr*, tendo procedido a uma dissecação psicanalítica do paciente Genet, leva-o a uma crise da enunciação, superada alguns anos mais tarde pela emergência da forma dramática. O próprio Genet atribui à leitura realizada por Sartre esse efeito decisivo em seu processo enunciativo:

18. J. GENET, op. cit., p. 184.

19. J. GENET, *Journal du Voleur*, op. cit., p. 217.

“J’ ai mis un certain temps à me remettre. J’ ai été presque incapable de continuer à écrire... Le livre de Sartre a créé un vide qui a permis une espèce de détérioration psychologique. Cette détérioration a permis la méditation qui m’ a conduit à mon théâtre.”²⁰

A PALAVRA COMO AÇÃO

Pode-se observar que a teatralidade é um elemento presente em toda a obra de Genet, dominada pela função do gesto e do papel. E que duas de suas peças — *Les Bonnes* e *Haute Surveillance* — são anteriores à crise e à publicação da obra de Sartre. O presente trabalho não pretende entretanto situar seja o componente dramático, seja a obra teatral de Genet em uma perspectiva histórica, mas verificar em que medida e de que maneira a forma dramática fornece o quadro formal que caracteriza a transformação da atitude de enunciação do poeta.

Nas páginas precedentes, fez-se menção dos jogos de troca, de interferência e de inversão de papéis entre narrador e personagem que, conduzindo à fixação das fronteiras entre essas duas instâncias, tornaram possível o romance. Ora, a forma dramática se caracteriza pelo fato de um sujeito que desaparece sob a enunciação de suas personagens. Suprimindo o eixo narrativo eu/ele, o dramático vai inverter o processo empreendido ao longo da obra romanesca de Genet e instaurar uma atitude de enunciação que se aproxima da que caracteriza os primeiros escritos: um sujeito ausente se apropria da enunciação de um outro, a compõe e a ordena.

Se o círculo se fecha, um trajeto foi entretanto percorrido. A situação de enunciação que determina o diálogo dramático se diferencia da que caracteriza os poemas por uma relação de inversão. O sujeito da enunciação não se apresenta aqui como o objeto do qual o outro toma posse, a voz de que ele faz seu instrumento; ao contrário, ele se define como aquele que fala por outra boca. Seu discurso é “discours d’ un sujet immédiatement dessaisi de

20. J. GENET. Entrevista em *Playboy*, nº 4, pp. 43-53.

son "Je", d' un sujet qui se nie en tant que tel, qui s' affirme comme parlant par la voix d' un autre, de plusieurs autres, comme parlant sans être sujet: le discours théâtral est un *discours sans sujet*." ²¹

Apagado, fragmentado nos diferentes papéis, o produtor desse discurso se define não como um "eu" que (se) narra, mas como uma força ativa que age sobre o outro.

Ao contrário da situação enunciativa que caracteriza a narração, o modo dramático remete ao segundo termo da distinção proposta por Benveniste entre "história" e "discurso", bem como à atitude de locução que Weinrich denomina "comentário", em oposição à que determina a narração.

Com efeito, se, para Benveniste, a enunciação da "história", em seu estado puro, apresenta, sem nenhuma intervenção do locutor na narração, fatos que sucederam num dado momento e que "semblent se raconter eux-mêmes",²² o discurso tem como traço pertinente o fato de pressupor um locutor e um ouvinte, ligados pela intenção do primeiro em influenciar o segundo.

A distinção de Weinrich retoma aproximadamente a de Benveniste: a atitude de locução que caracteriza a narração é uma atitude de repouso, de colocação à distância, e não visa a provocar no ouvinte reações imediatas.²³

O comentário, ao contrário, indica uma atitude mais tensa. Suas marcas sintáticas situam o locutor e receptor no "mundo da ação" e lhe sugerem um comportamento adequado a esse "estado ativo".²⁴

Assim, observa ainda Weinrich:

"(...) tout commentaire est un fragment d' action, il modifie la situation entre deux partenaires et les engage ainsi l' un que l' autre. On comprend que les paroles non-narratives soient foncièrement dangereuses." ²⁵

21. A. UBERSFELD, *Lire le Théâtre*. Paris, E. S., coll. Les Classiques du Peuple, 1977, p. 264.

22. E. BENVENISTE, op. cit., p. 241.

23. H. WEINRICH, op. cit., p. 33.

24. H. WEINRICH, «Les temps et les personnes», *Poétique* 39, Paris, Seuil, 1979, p. 340.

25. H. WEINRICH, *Le Temps*, op. cit., p. 33.

Voltada para os problemas da narratividade, a análise de Weinrich apresenta o interesse de um método “a contrario”, isto é, de uma tentativa de delimitar a categoria do narrativo a partir da definição do não-narrativo, pois, “si l’opposition du narratif et du non-narratif doit avoir un sens, celui-ci impose de soustraire le non-narratif au domaine de la pure négation et de tâcher de le décrire en termes de compétence et non pas en termes d’incompétence.”²⁶

Entre os elementos sintáticos que constituem as marcas das competências narrativa e não-narrativa, ressalta-se a importância das pessoas gramaticais, critério que determina a distinção dos modos de imitação poética desde Platão (mimético *versus* não-mimético) e Aristóteles (mimético direto *versus* mimético indireto), bem como a origem dos três “gêneros” literários que constituem a vulgata atual.

O registro do não-narrativo se caracteriza pela utilização da categoria da “pessoa”: “eu” e “tu”, representando respectivamente os papéis de emissor e receptor, situam-se como atores de um discurso que, excluindo a não-pessoa e por conseguinte a referência a qualquer objeto exterior à alocação, remete ao próprio fato de sua enunciação e se representa sob a forma do modelo da comunicação. O comentário coloca assim em ação a concepção dialógica da linguagem subjacente à teoria sintática proposta por Weinrich:

“(…) le modèle fondamental de la communication doit être celui de l’échange entre un locuteur (ou auteur) et un auditeur (ou lecteur). Dans cette communication dialogique, à représenter si possible sous la forme d’une “communication face à face”, *le signe linguistique est un segment textuel par lequel l’émetteur induit le récepteur à se comporter d’une certaine façon*”. D’après cette conception, le signe linguistique est un acte d’instruction dans une situation communicative, et la linguistique qui correspond à cette théorie peut être appelée pragmatique ou exactement instructionnelle.”²⁷

26. H. WEINRICH, «Les temps et les personnes», art. cit., p. 338.

27. H. WEINRICH, art. cit., p. 339. O grifo é nosso.

Com o objetivo de definir alguns pontos de referência para uma sintaxe do não-narrativo, Weinrich tenta evidenciar certas afinidades entre a categoria da “pessoa” e outros paradigmas sintáticos que caracterizam o domínio do comentário: assim, por exemplo, a correlação já clássica entre os papéis comunicativos (1ª e 2ª pessoas) e os tempos verbais do mundo comentado (presente, futuro, passado composto), que situam o receptor no contexto da enunciação e o definem como agente; assim, igualmente, a proposta de integração dos paradigmas defectivos do imperativo e do performativo, na medida em que ambos se definem — embora de modo diferente — em relação à ação e se apresentam em distribuição complementar, o performativo admitindo apenas a 1ª pessoa do singular, vaga que o paradigma do imperativo não consegue suprir.

Apesar do interesse desses primeiros passos em direção a uma gramática do não-narrativo, limitar-nos-emos a assinalá-los, retendo apenas, sem abandonar o ponto de vista que orienta essa tentativa de definir a forma dramática no percurso enunciativo de Genet, o fato que, no capítulo das pessoas gramaticais, os morfemas que caracterizam o dramático, enquanto província do não-narrativo, correspondem aos “rôles fondamentales de la communication”,²⁸ à encenação de uma situação de comunicação onde um “eu” e um “tu”, um locutor e um ouvinte, dividem os papéis.

Uma contradição se apresenta entretanto entre as marcas sintáticas que caracterizam o dramático pela situação de diálogo e a situação real de uma enunciação da qual o sujeito está formalmente ausente: exterior a esse espaço de comunicação, ele aí se representa como aquele que manipula a máscara, que se apropria dos papéis de locutor e de ouvinte e os encena como um elemento de ficção.

A partir desse estatuto de exterioridade que o sujeito assume na enunciação dramática, Bakhtine nega ao teatro o caráter dialógico. Na realidade submisso ao quadro monológico que repre-

28. Ibid.

senta a visão do autor, o diálogo dramático apresenta "des rapports dialogiques qui lient les énoncés représentés et de ce fait sont objectivés eux-mêmes".²⁹

Parece-nos entretanto metodologicamente interessante examinar a questão sob outra perspectiva e tentar colocar a relação entre os dois planos da enunciação não em termos de relações hierárquicas, onde um determina o outro, mas enquanto relações contraditórias e concomitantes que se estabelecem ao nível da recepção, através do jogo dramático.

Torna-se aqui necessária uma referência ao conceito de "double bind", termo utilizado na teoria da comunicação para designar as situações onde o sujeito se confronta com instruções contraditórias, onde duas ligações incompatíveis e simultâneas se estabelecem, uma explicitamente, a outra de maneira implícita. Esse tipo de situação é próprio do discurso ficcional e coloca o problema de sua relação com o real. Com efeito, o texto de ficção ilustra um emprego despragmatizado da linguagem que, fora das estruturas de comunicação, do contexto concreto que lhe confere força e valor, só pode se referir à sua própria enunciação, mas ao mesmo tempo simula um referente e representa os papéis e as aparências de um ato de comunicação normal.

Constituindo-se, por sua exemplaridade, em modelo dessa dupla situação do discurso ficcional, o teatro indica simultaneamente o espaço circunscrito da ficção que ele encena e um outro espaço, mergulhado na sombra, correspondendo aos bastidores e à sala onde os sujeitos da produção e da recepção se liberam de sua existência individual e assumem os papéis que a representação lhes propõe.

Esse lugar intermediário, ponto de intersecção do real e da ficção, é assim um espaço de dupla entrada e situa os sujeitos da produção e da recepção em relação a seus dois componentes, isto é, dentro e fora do jogo. Desse modo, se este espaço permite que eles se constituam na liberdade de um jogo onde assumem papéis independentes de sua identidade real, por outro lado ele os situa em relação a um sistema de lugares que os ultrapassa e a partir

29. M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoievski*. Paris, Seuil, 1970, p. 50.

do qual cada um se representa e se reconhece como sujeito. No interior desse sistema determina-se o lugar de onde se tem o direito — ou acredita-se ter o direito — de falar e de ser ouvido. Ora, o valor ilocucionário do discurso, seu sucesso ou insucesso, depende da habilitação de quem o enuncia. Analisando a relação entre os conceitos de “lugar” e de “ato ilocutório”, F. Flahault observa:

“(…) toute parole, si importante que soit sa valeur référentielle et informative, se formule aussi à partir d’ un “qui je suis pour toi, qui tu es pour moi” et est opérante dans ce champ; l’ action qu’ elle engage au titre de ces enjeux se manifestant à travers ce qu’ on peut appeler des “actes illocutoires” ou “effets de place.”³⁰

Na presente abordagem da forma dramática, tentou-se definir o gênero em relação ao conceito de ação ao nível da elaboração de um aparelho formal onde esse conceito recebe não só uma representação sintática, através de morfemas gramaticais específicos, mas também uma interpretação pragmática, pela situação do ato de discurso em relação aos pontos de referência de sua enunciação e ao lugar de onde ele se enuncia.

O ato ilocutório efetuado pelo teatro de Genet só se elucidará a partir da consideração desse último aspecto, isto é, na medida em que ele expõe o lugar da exclusão de onde é produzido. Ora, um discurso emitido a partir de uma posição marginal, de um lugar caracterizado como o reverso do poder, um discurso que não possui nenhuma autoridade, que não recebe nenhuma caução, não pode pretender ser um ato fundador, destinado a mudar um estado de cousas. Ele será um ato criminoso, operando contra e a partir de uma ordem que o precede e o determina. Um ato de ficção, excluído da ordem do Saber e da Verdade que instaura o discurso científico e filosófico, negativamente definido em relação à noção privilegiada de Real.

30. F. FLAHAULT, *La Parole Intermédiaire*, Paris, Seuil, 1978, p. 50.

Proveniente do espaço de sombra que é “le monde délicat de la reprobation”, esse teatro encena suas condições de enunciação, o lugar de onde é produzido. Ele se designa assim como o roubo do “discours des maîtres”, desse discurso de onde o sujeito da enunciação é excluído e do qual ele não pode escapar, enquanto aqueles que o determinam “demeureront à ses yeux maîtres du système des places, c’est-à-dire, détenteurs, plus encore que du pouvoir économique, des seuls insignes à partir desquels l’asservi pourrait désirer faire reconnaître son identité.”³¹

Por outro lado, assumindo a forma dramática, esse discurso, definido a partir do lugar de sua enunciação, reflete essas determinações no interior de sua estrutura. De fato, o modo dramático produz um discurso sem sujeito através do roubo dos papéis da comunicação, onde um “eu” e um “tu”, postulados pelas convenções de uma escrita isolada das situações reais de comunicação, simulam um ato de comunicação face a face.

Na medida em que reduplica e atualiza em suas diferentes instâncias a determinação que lhe confere seu lugar de origem, o teatro de Genet indica sua força ilocutória e os efeitos que visa a provocar. Jogando ao mesmo tempo com o registro de um discurso de ficção e o de um lugar real, o ato de discurso que ele realiza é uma ameaça. Seus efeitos, que são os de um ato ilocutório e de um jogo teatral, visam a obter que o público burguês, cultivado e elitista ao qual ele se destina, realize a depuração catártica do “terror” que provoca uma ameaça e reconheça — reconheça-se em — o lugar do pária, desnaturando assim suas próprias insígnias de reconhecimento. Por esse meio, a ameaça torna-se real.

Ionesco deixando o Théâtre de Lutèce em plena representação de *Les Nègres* é a imagem exemplar da lucidez do espectador branco, consciente do risco a que se expõe.

31. F. FLAHAULT, op. cit., p. 143.