

## **KOLTÈS, CAPITALISMO E DRAMATURGIA (3+1)**

## **KOLTÈS, CAPITALISME ET DRAMATURGIE (3+1)**

**Yannick Butel**, Université d'Aix-Marseille

Tradução : Ana Maria Bulhões e Marcelo Santos

**Resumo** | Capitalismo e dramaturgia (3 + 1) prolonga nosso trabalho sobre o texto de Bernard Marie Koltés *Na solidão dos campos de algodão*. Em correspondência com o tema do Colóquio, Formas em trânsito, podemos considerar que a interpretação (a leitura, a exegese) procede do "trânsito". Ler, reler... corresponderia a esse movimento. Tal como está, esta nova contribuição é um aprofundamento dos casos anteriores, onde o questionamento, sem descurar a fábula, diz respeito à dramatização da linguagem: o potencial dramático da escrita que esclarece o desenvolvimento e os desafios da fábula.

**Palavras-chave** | linguagem | teatro | Desejo

**Abstract** | Capitalism and dramaturgy (3 + 1) extends our work on the text of Bernard-Marie Koltés *In the solitude of cotton fields*. In keeping with the conference theme: "Forms in transit", we can consider that the interpretation (reading, exegesis) proceeds from the "transit". Read, reread correspond to this movement. As it stands, this new contribution is a deepening of previous cases where the questioning, without neglecting the fable, concerns the dramatization of language: the dramatic potential of writing that informs the development and challenges of the fable.

**Keywords** | language | Theatre | Desire

**Yannick Butel** é Professor de Teatro na Universidade de Aix-Marseille. Crítico e autor de inúmeros artigos para diversas revistas, dramaturgo e colaborador, entre outros, com o diretor Jean-François Peyret. Participou da realização do livro dedicado a Claude Regy, CNRS-edições (2008), direção de Maria M. Mervant Roux.

**Yannick Butel** is theater Professor at the University of Aix-Marseille. Critic and author of numerous articles for various magazines, playwright and collaborator, among others, with the director Jean-François Peyret. He collaborated and participated in the realization of the book devoted to Claude Régy, CNRS-editions (May 2008) under the direction of Mary Magdalene Mervant Roux.

**Ana Maria Bulhões e Marcelo Santos** são professores do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

**Ana Maria Bulhões** and **Marcelo Santos** are teachers at UNIRIO University.

A obra em si é um eixo que se ergue, graças ao qual um mundo é desvendado... (Heidegger, 2014, p. 58).

Cada palavra, sabemos, é como uma arena reduzida, em que se cruzam e lutam tendências sociais de orientação contraditória. A palavra que provém da boca de cada indivíduo constitui produto da interação viva de forças sociais (Bakhtine, 1977, p. 67).

Muito tem sido escrito sobre Na solidão dos Campos de Algodão, de Bernard-Marie Koltès. Dentre as vozes que se manifestaram, há os que vêem na obra algo de *Na selva das cidades*, que Bertolt Brecht escreveu depois de ler *Solitaire*, de Upton Sinclair. Outros evocam um texto sobre o câmbio. Fala-se ainda do encontro do Negociante e do Cliente como sendo um encontro entre "um *punk* e um *bluesman*", talvez um confronto entre "um cão e um gato", como explicou Koltès, até mesmo um diálogo de surdos, negócio impossível que precederia um "ato irresponsável de guerra." Serge Saada lembra que há uma vontade irresistível de falar, que evoca o palavrório e o prazer. Jean-Claude Lieber, se atreve à comparação com a honra corneliana. Nada é muito certo do ponto de vista do negócio: sua forma, seu conteúdo, seu valor... Todas as hipóteses são possíveis. Nada é certo, a ponto de Patrice Chéreau ter escrito que "o Negociante só vende a si mesmo, mas o Cliente não quer saber" (Chereau, 1995). Fórmula que parece superar um enigma em nome do "bom senso".<sup>1</sup> Na verdade,

---

<sup>1</sup> "Bom senso" e às vezes "contra senso" usa Patrice Chéreau no documentário realizado por François Koltès, *Bernard-Marie Koltès, como uma estrela cadente*.

apenas registramos, mas não levaremos em conta as pessoas que, aventurando-se fora dessa área (do bom senso), prosseguem e propõem uma suplementação de sentido e uma complementação de significação. Logicamente, é preciso também ignorar a ênfase beckettiana, dada por Jean-Marie Piemme : "Koltès está mais interessado no inominável que no nomeado". Inteligente, a declaração ecoa o estudo de Anne Francis Benhamou<sup>2</sup> que oferece uma visão da obra como "às vezes enigmática até a provocação, o negócio da solidão que a gente nunca sabe a que refere, a ponto de dizermos que, basicamente, essa não é a questão". Pensamento que « não faz girar o arranque », se baseia menos em "bom senso" que no senso crítico, e diz simplesmente que nosso interesse nessa estranha história tem tanto a ver com ela incuba quanto com a maneira como ela é escrita. *Na solidão...* ou a prática da escrita, essa poderia ser uma das seções a serem trabalhadas, pressionadas... Leiam-se então as idéias esclarecedoras de Christophe Bident, que eu cito: "A sintaxe de Koltès é uma solidão sintaxe, do compartilhamento do que não se compartilha" (Bident, 2000, p. 27). Ou: "A sentença é a principal arma dos personagens" (p. 30)." Ou "Na língua, Koltès efectivamente inventou o negócio: a língua como negócio, o negócio como a estrutura da linguagem" (p. 31). Pode se tratar de um conjunto de observações sobre a linguagem que lhe permite interpretar este "diálogo filosófico" ou, entre outros, uma "escritura da desconstrução" ou mesmo como um "suicídio programado da linguagem." E Christophe Bident retorna a isso, porque este texto é, talvez, a "abstração sensível" que nos mantém no cerne de um espaço poético que – como disse o Benjamin citado por mim no início do texto - é definido como o lugar do segredo.

De fato, impondo-se como uma evidência, Na solidão dos campos de algodão encuba um segredo. Ou seja, algo que não foi, não é e não será dito. Não um silêncio, mas um "você". Algo é "você", que nunca deixa de cultivar a palavra, que nunca deixa de estar na sombra da palavra. Ao mesmo tempo que extremamente próximo da palavra a dizer, mas ainda precisamente na borda dessa palavra. Simultaneamente na gravitação e atração do dito, mas estranha ao léxico. "Você", com a característica de ser capaz de corresponder ao que Sperber e Wilson chamam de um não-

---

<sup>2</sup> O conjunto das observações corresponde a uma leitura rápida de artigos consagrados à Bernard-Marie Koltès e que figuram na *Alternatives Théâtrales*, n. 35-36, junho 1991.

referencial ostensivo. Ou seja, algo que, numa situação de comunicação, pode estar por trás da expressão mas subjacente à comunicação talvez a remoção de qualquer expressão, mas tão longe subjaz todo ato de comunicação.

No cerne deste texto, enquanto vai se constituindo o diálogo, uma disputa se configura, um "desejo" é evocado, e uma forma de violência linguística medida une o Negociante e o Cliente, há um "você" que serve de matriz e de força motriz para a ação e se dá como um déficit, um interdito, uma ausência sentida como pré-suposta, mas não-identificável. O diálogo mantém uma situação discursiva onde a expectativa rege a dinâmica do campo enunciativo. Onde o diálogo se afasta de qualquer saída possível, promovendo a ideia de uma conjectura, no sentido matemático. Ou seja, uma afirmação que foi proposta como verdadeira, mas que ninguém ainda foi capaz de demonstrar ou de refutar.

"Se você anda do lado de fora, nesta hora e neste lugar, é que você quer algo que você não tem", é a declaração que inicia o texto e funciona bem como uma conjectura: uma suposição de que a sequência da peça, até o seu fim, não irá contradizer nem invalidar. No início de *Na solidão...*, há uma conjectura que se assemelha a um princípio de construção que vai reger a arquitetura dialógica do poema dramático. A este princípio, que aparece na primeira frase, e que nós consideramos como a fundação do movimento de escrita, vem juntar-se um avatar. Um avatar que diz respeito à questão do desejo, que continua a ser um enigma porque o desejo não é nomeado. O que eu chamaria de um desejo intransitivo. É uma torção gramatical, já que "desejo" é transitivo em língua francesa, mas também uma fratura semântica que aparece apenas na leitura. Na verdade, desde o início até o final do texto, o objeto de desejo permanece "você". Aparecendo como um chamariz no início da peça, "você deseja algo," o chamariz posto em prática é gramaticalmente correto (Sujeito. Verbo. Complemento do Objeto direto), mas semanticamente complexo, pois não especifica o objeto do desejo (predicado. Verbo). Em termos menos preocupados com a gramática, o desejo que é o sujeito (o tema) não encontra seu objeto (uma identidade), não pode ser reduzido a seu objeto.

A troca (a situação diplomática) entre o Negociante e o Cliente, o que corresponde à situação discursiva, tem base portanto num déficit, em que a suposição, provocação, ameaça, o convite se substituem a um buraco

semântico sem nunca poder preenchê-lo. Pelo contrário, esta lacuna se mantém e se atem – digamos isso à maneira de Cioran - a "um estilo (que) é uma aventura."

E dizendo isso, meu propósito será tratar indiretamente desta fábula e desse desejo enigmático, mas acima de tudo - e este será o nosso objeto - tratará de voltar a essa língua. A essa língua, que é um território e parte de um território. De um território porque ela é atravessada por uma topografia escura e forma mesmo uma rua mal esboçada identificável a uma passagem, ou mesmo a um "labirinto". Porque uma janela areada acaba se assemelhando a uma espécie de farol perdido em um terreno baldio. Porque a referência a um elevador que deveria retornar a uma gaiola hostil induz aqui a inesperadas "cócegas". Porque à noite, neste lugar, o espaço torna-se "encurvado".

Entrar em *A solidão* é, portanto, se aventurar "em lugar nenhum" como diz o texto. Talvez, como isso é dito de uma forma evasiva, seja entrar em um "bordel", num mundo além, acima do Atlântico, na Groenlândia, no West Side de Nova York<sup>3</sup> "que se assemelhe a Pigalle" ou em torno da Rua 42... e este território é também uma língua. "Eu tenho a linguagem de alguém que não sabe como reconhecer, a linguagem desse território" (Koltès 1986, p. 21)<sup>4</sup>, diz o Negociante. E o Cliente responde: "eu sou o estrangeiro que não conhece a língua" (p.33). O topos define assim uma forma de língua. Língua como um território, com as suas regras, seus ritmos, seus rituais para a pontuação (o ponto e vírgula ou a arte de oferecer uma saída para o diálogo), a sua preocupação com a frase suspensiva, e sua incrível ligação à lógica que faz desta forma dialógica uma palavra órfã de velocidade. É, assim, uma linguagem que evita a falação, que prefere a metáfora (a "condição da verdade", como definiu Derrida) ou a comparação às explicações. É uma linguagem que, paradoxalmente, contraria a relação que a palavra sustenta com a mentira, a decepção, a fraude, que é, em parte, a prática do discurso. A língua em que a recorrência à isotopia da animalidade de fato não torna o idioma

---

<sup>3</sup> Koltès evoca esta cidade "não mais perigosa que Paris, mesmo durante a noite", numa carta datada de 18 de maio de 1981.

<sup>4</sup> N.T. Os textos de Koltès citados no ensaio de Butel foram por nós retraduzidos para esta publicação. Portanto a numeração citada das páginas corresponde à edição francesa que está na Referências.

desumano, apenas uma fala inesperada. De modo econômico, proponho dizer que se trata de uma língua reflexa. Toda feita de nervo ou de extraordinária vitalidade, limpa de qualquer destinação, indiferente à sua finalidade, e que vale apenas pela própria expressividade. Linguagem cujo uso, por meio da fala, não se inscreve mais na temporalidade. Nenhum horizonte diferido, nenhum horizonte nem o mais distante... Uma palavra leva a outra palavra, um pensamento convoca outro pensamento, sem rendição aos determinismos, não importa de que modo sejam. Uma língua privada de toda relação com o consenso, no limite do confronto, mas preso a à regra de uma polidez inquieta e preocupada, de uma expectativa insuperável. Uma língua que acabou com o "consenso" e, portanto, uma linguagem distante do comércio. Assim, ler *Na solidão...* torna-se como seguir uma história em que o negócio é um tema de discussão que precede à natureza do negócio. O que se discute, acima de tudo, é precisamente o comércio feito pela linguagem. Esta é a forma que ele encontra para, precisamente, lidar com a linguagem como uma arte de veicular alguma coisa diferente de si mesma. Modo de fazer a linguagem ser suporte de outra coisa ou, de algum modo, um não-meio.

Dizendo isso, estamos indo ao encontro das interpretações que pressentem, neste estranho diálogo, a presença do que está mascarado, travestido ou dissimulado. E devo acrescentar que não posso excluir isso, e devo reconhecer nessas leituras uma pertinência que, talvez, não seja igualada pelo que venho de dizer.

Para me aproximar do que anunciei no título "dramaturgia e capitalismo," começo com uma simples observação sobre a situação discursiva. Quero dizer que entre o Negociante e o Cliente, não há mais relação de hierarquia. Um e outro, portanto, falam de igual para igual, a cada um a cada vez cabendo o controle, desafiadores. E a possibilidade de uma palavra liberada, desapegada de uma hierarquia, pode aparecer porque a prática da linguagem gerou o desaparecimento de uma ordem social e linguística, onde as noções de interlocutor e de ouvinte não estão mais subordinadas à ascendência de um sobre o outro. Certamente porque o motivo do conhecimento foi cancelado. Ninguém, Negociante ou o Cliente, está de posse do conhecimento. Quero dizer conhecimento comum, o conhecimento compartilhado sobre o qual se edificam comunidades.

Conhecimento que é o terreno sobre o qual se constróem as hierarquias, as classes, as elites e as camadas inferiores. Provavelmente também porque o diálogo aqui reflete um déficit de sedução e atração que, de alguma forma, rompe com as estratégias liberais de linguagem que repousa precisamente no afeto e emoção: *o homo sentimentalis*. Não que não haja tentativa de sedução, ou que não haja atração, mas é que o espaço de sedução e de atração é indeterminado. Na verdade, é como se os papéis fossem permutáveis (incluindo o desejo) e, portanto, não parece ter limites, demarcação de fronteiras. "A única fronteira que existe é entre o comprador e o Negociante, mas incerta, porque ambos possuem o desejo e o objeto de desejo", diz o Negociante.

*Na solidão...* apresenta-se como um campo externo, uma periferia, um espaço não ocupado pelas leis que regulam o mercado livre (oferta, demanda, sedução, hierarquia). Desenha-se, assim um novo espaço sociológico onde as luzes liberais ("as luzes elétricas") são substituídas pela escuridão de uma fossa, onde "o ar filtrado" não é mais que a evocação de um vago perfume, onde "as regras do comércio legal" são abandonadas, onde a língua que recorre a figuras poéticas desvenda um mundo paralelo. Onde a língua que normalmente é inscrita em um espaço de comunicação, onde a referência se cola a significante / significado arbitrários, completo eu, agora parece estar perturbada. Precisamente onde a referência é borrada, aberta à pluralidade e diversidade, apoiada por uma rede de comparações e metáforas que a tornam estranha ao jogo de arbitrariedade e a inscrevem na dúvida.

A língua tornou-se hieróglifo. E, enquanto o Negociante está tentando encontrar uma pista que permitiria a ele encontrar um valor de uso para o desejo (a pergunta é qual a forma, o que importa, o que), ele tenta colocar em prática uma estratégia que deve levar ao estabelecimento de um valor de troca do desejo (quanto), que abruptamente mudou as regras do negócio, pois o Cliente não lhe oferece nenhuma equivalência (contra o que), a fala, que é normalmente utilizada na negociação, se instala em uma relação abstrata com a linguagem. Eu recorro voluntariamente aqui à análise marxista. Marx explica que sua tese sobre o funcionamento e o mecanismo de troca, no capitalismo, concerne "muito propriamente à linguagem" (Marx, 1969, p.70).

Assim somos nós parte de um diálogo em que fala e as

potencialidades inerentes ao mundo da linguagem já não oferecem qualquer tipo de metamorfose. O princípio da metamorfose sendo, no mercado e na área do comércio, a regra para a conversão de uma coisa em outra. É por esta razão – essa metamorfose impossível e impraticável – que a violência, ameaças e, finalmente, a "arma" ("então, que arma?", pede o Cliente) avançam à medida que o diálogo corre, não para o vazio, não para um arredondamento, mas para um achatamento. O que eu quero dizer com isso é que, um e outro que conhecem e usam a linguagem, desistem do jogo de linguagem que faz avançar o tempo, altera as relações temporais, e transforma o tempo em ação. *Na solidão...* é uma peça onde a ação se paralisa. Um peça onde a dramaturgia do capitalismo é levada ao extremo, no sentido de que há uma recusa de jogar e usar linguagem submetida às regras do capitalismo. Por isso, e a partir disso, avança-se na hipótese de que *Na solidão...* é a tentativa de escrever um poema onde existirá uma língua diferente, uma língua nova, quem sabe um outro uso da linguagem.

Por isso, a primeira palavra do poema – "o negócio" [deal]- palavra marcada por uma tipografia diferente, colocado no início, tanto em referência a um sistema de troca quanto a um anagrama saussuriano tal como Jean Starobinski analisou. Isso é, uma palavra "tema", uma palavra "você", que se precisa recompor. Em torna da qual o poema se agencia. Pelo que eu prefigurei até agora, *Na solidão...* remete então a LEAD. Ou seja o anagrama fonético de Deal, que cabe a mim traduzir por um Canto<sup>5</sup>.

Canto dos negros nos campos de algodão (a imagem se impõe e eu não posso me livrar dela)<sup>6</sup>. Aquele que é inerente à fundação de um modelo trágico. Aquele que Jean-Luc Nancy parecia com para-ode [parodos]: o canto deslocado. Ou seja, uma determinada atividade da linguagem que rompe com um uso ortodoxo da língua sujeita às regras de comunicação.

Por esta leitura, o Negócio [Deal], um espaço de desregramento do comércio, trata das matérias que são alvo da transação, e não das regras do comércio; o Negócio [Deal] é também a configuração de um território, de um longe dali ["loin delà"] (outro anagrama), da linguagem e, por isso mesmo, um canto. Uma outra língua ou uma língua outra que que mantém o debate a fim de não cair em uma prática da língua próxima apenas às leis

---

<sup>5</sup> N.T. Lead é a palavra usada em música para a frase musical inicial.

<sup>6</sup> Em Marx, como em Koltès, o algodão aparece, mas trata-se de um acaso.



de uma língua que compartilhe com um modelo econômico a mesma estratégia, os mesmos fundamentos, a mesma retórica.

Canto que se desvia de uma dramaturgia muitas vezes associadas ao capitalismo onde a linguagem é limitada à necessidade de manter uma mimesis e uma poiesis de comunicação...

Mas continuemos...

Há alguns anos, quando eu estava lendo *Na solidão...*, simultaneamente apaixonei-me pelo estudo e pela filosofia da linguagem, eu descobri o ensaio de Mikhail Bakhtin assinado como Voloshinov. Eu estava lendo o "Marxismo e filosofia da linguagem" que um professor – Denis Slakt, colunista do *Monde*, onde alimentava mensalmente a coluna "A vida da linguagem" – me incitou a ler.

Hoje é este livro que me guia na leitura de Koltès que, me parece, faz a crítica do uso liberal da linguagem, uma vez que, como Bakhtin escreve, o "signo é a arena onde se dá a luta de classes". Por isso, porque o diálogo é contínuo e não resolve nada, e porque o combate não se decide, estamos aqui em uma configuração de luta. E eu vejo no Negociante (este pequeno empreendedor) a vítima de sua relação com a linguagem. Eu o vejo num tempo dominado, porque ele está certo, como todos os dominantes de sua espécie, de que o desejo precisa necessariamente de uma referência. É para ele um princípio inalcançável, porque está acima de classes. Ou o Cliente, opondo-lhe resistência, o faz descobrir que a referência pode estar ausente, pode desaparecer. E o que desaparece com a referência é a materialidade e corporeidade do desejo.

Como Bakhtin descreve, a palavra de um e do outro se apresenta como atividade psíquica que constitui a expressão semiótica do contato do corpo com o ambiente externo. O diálogo se renova, assim, como síntese dialética do psiquismo e da ideologia, da vida interior e da vida exterior. Este texto concerne, então, menos a uma forma de desejo que o modo de enunciação que o sustenta, e precisamente, o lugar de enunciação. Isso quer dizer que *Na solidão...* é um estudo – uma encenação – da estratégia que leva um à aniquilação do sujeito por meio do uso de uma concepção de linguagem liberal, quando o outro lhe opõe uma resistência linguística que é espectro de uma liberdade que tende a preservar o sujeito. O que está em jogo é a forma como o sujeito falante mantém sua independência diante da

língua ou, ao contrário, se sujeita a suas regras. Sim, as palavras podem matar, como escreveu Gilles Deleuze. Mata primeiro aquele que a usa como cego. E o Cliente não é precisamente este cego.

Ao não formular nada sobre o desejo, a expressão permanece interior. O pouco que se dá através do diálogo constitui uma tradução na qual o Negociante nunca está certo. É neste jogo entre a expressão e tradução, entre expressão interior e tradução exterior que se regula o texto. O diálogo torna-se então um espaço de incerteza, onde, habitualmente se perpetua a ação, a comunicação, a significação. Espaço de instabilidade, de entropia mesmo, o diálogo desorganiza o uso liberal da linguagem. O que oscila com este dispositivo linguístico é a suspensão do uso da razão do outro, pelo outro. Além disso, se ambos se compreendem por que o sintoma desse entendimento requer o estabelecimento de uma palavra contra, o que se manifesta em toda *Na solidão...* é que o diálogo permite evitar a distorção dirigida ao outro. Pelo contrário, a expressão aqui protege o pensamento interior. Ele protege da despersonalização e rompe com uma dramaturgia da linguagem quando esta se submete a leis liberais.

Em última análise, aproximando *Na solidão...* de uma matéria coral, considero que nos aproximamos do imperceptível sonoro. Como o canto das Dunas, a luta entre o Negociante e o Cliente, este diálogo entre mestres cantores deixa ouvir, de modo tênue, por meio da linguagem que acompanha o desejo, um sussurro audível. E esta luta nos lembra, por fim, que falar é produzir um som, moldá-lo, esculpi-lo, encontrar afinação, timbre, expressão... É alimento de intenções ditas ou não, mas que permanecem sensíveis, presentes; ausentes na expressão e presentes na sensação. Falar ou comunicar-se é, por isso, gerar uma onda de pressão para um outro. No início do diálogo, em seguida no diálogo, há uma pressão se exerce por meio da palavra, no corpo do outro, no pensamento e na troca com o outro. Existe uma pressão que determina a forma da palavra que é expressão de compreensão. E o Cliente tanto quanto o Negociante se entendem encontram-se reciprocamente na compreensão que subjaz à expressão que figura a palavra. Eles se obrigam a cantar por meio da linguagem.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Esta é a pergunta que me fez Christophe Bident durante o simpósio sobre Bernard-Marie

É verdade, sim, o Negociante e o Cliente têm em comum a linguagem. Mas eles não fazem dão a ela o mesmo emprego "ideológico". Unidos pelo léxico, as vias gramaticais e o uso poético, um e outro "se obrigam a cantar." "Eles se obrigam a cantar", mas essa forma coral não produz sua unidade. Pelo contrário, unidos no ato discursivo, eles permanecem separados e singulares. E essa singularidade trabalhada e dirigida a partir da ordem discursiva tem a ver com um processo de retardamento da "desapropriação", da "despersonalização" (cf. Guattari).

A prova do diálogo entre o Negociante e o Cliente corresponde a uma configuração discursiva onde o que está em jogo é devido à representação de um sujeito (o Cliente), que tende a se preservar. E eu acho que neste momento nós estamos mais perto do "homem inteiro" mencionado por Hölderlin. Isso quer dizer que – recordando a análise de Philippe Lacoue Labarthe – "homem inteiro" é essa figura definida como um sistema de receptividade cujo discurso é um dos polos sensíveis. Uma figura que, na troca agônica (tudo é discurso contra o discurso), faz emergir ao lado da alternância (diálogo / resposta) relacionada à lógica da comunicação (uma pergunta pressupõe uma resposta), um outro lugar, uma outra lógica do discurso que se dá sob a forma de simultaneidade (o Cliente responde sem responder. Ele fala).

O Negociante e o Cliente, portanto, recorrem a uma linguagem comum que mantém e gera uma separação ilimitada. Eles são unidos, mas distintos. O efeito do questionamento do Negociante sobre a palavra do Cliente tende a aumentar e a afirmar, no Cliente, a relação sensível que ele tem com a linguagem que incuba, à medida que se desenrola, a representação que o Cliente tem de si mesmo.

Quando Philippe Lacoue Labarthe interroga a concepção holderliniana do trágico, que passa através da linguagem, isso mostra que o homem inteiro perde a representação de si mesmo no jogo agônico definido como alternância. Este momento é chamado de "cesura" e corresponde à mudança de representação de si do sujeito.

Direi aqui que o "diálogo" entre o Negociante e o Cliente obedece

---

Koltes em Paris 7, que se seguiu àquele de Caen. Lembro-a aqui: "Mas, em seguida, o Negociante e o Cliente, eles usam a mesma língua ou você fala de duas línguas distintas?".

parcialmente a essa ideia ou, mas esta é uma hipótese, que a "cesura", que é baseada aqui na simultaneidade, e não mais na alternância, nos obriga a compreender que, unidos e separados, é preciso que o Negociante fale para que o Cliente se revele ou apareça para si mesmo. Em outras palavras, ocupando a área comum da língua, é preciso reconhecer que a palavra do Negociante é a base necessária e essencial para a emergência de si mesmo do Cliente. Daí pode-se dizer que o trágico é baseia-se não só na relação que o sujeito mantém consigo mesmo; mas irá nascer igualmente numa nova configuração, quando a aparência de si, através do movimento do discurso (que diz respeito ao Cliente) supõe o imobilismo ou o uso congelado da palavra do outro (o Negociante).

É aqui, neste intervalo definido como o espaço de simultaneidade, que agora aparece um trágico que de agora em diante tece uma proximidade com o congelado e com o movimento, com a necessária co-presença de um e outro pela qual emerge o trágico. Foi lá, no espaço comum da linguagem – que dá morada ao ser como Heidegger escreve em *Die Rede* – que o trágico aparece sob a forma de uma linguagem recortada como as silhuetas do Negociante e do Cliente. Negociante e Cliente a que eu nomeei "mestres cantores", mas temos agora de chamar de "Irmãos de armas" ou o tempo da representação, o tempo do canto, entende-se que a vítima pode não ser o Cliente, mas o Negociante que oferece, sem saber e ignorante de todo o conhecimento, ao Cliente, a oportunidade de ser o que ele nunca será por meio da linguagem, alienado que ele é de uma linguagem em que o homem é matéria-prima.

Então, é preciso considerar que o Negociante e o Cliente são uma forma distante destas figuras de gêmeos que assombram as mitologias. Quase gêmeos, a um só tempo Um e diferente, seriam uma metáfora para o surgimento da linguagem cesurada, a que surge do advento das possibilidades da linguagem. Linguagem que, construída sobre uma troca agonística que se desvia gradualmente da oposição didática para abrir caminho a uma dialética da sensação, desenvolve um estado de suspensão. "Então, que arma?" seria essa suspensão em que o informulado – como é o desejo – lembra que a linguag

em está acima de tudo, o mais perto do informulado, na tensão do dito, sombra do nome.

Além disso, ler *Na solidão...*, é provar a leitura hemorrágica<sup>8</sup>, permitindo-se deixar trabalhar por um texto estranho, onde um segredo<sup>9</sup> é um "você", que nunca deixa de assombrar o que é "dito". Um fantasma ronda *Na solidão...* que faz deste texto um lugar do diferido. Então o que fazer? O que juntar? Considerar um "*Na solidão...* de menos ...", como em Carmelo Bene, *Um Hamlet de menos?*<sup>10</sup>[inserir NT] Talvez [melhor] arriscar mais uma explicação, aderindo ao mais evidente.

Feito para a especulação e a interpretação, o intérprete, em última análise, se assemelha ao Negociante. Ele fornece, por sua vez, aquilo que nenhum negociador, nenhum comprador ou, aqui, nenhum leitor consegue encontrar. E no espaço que aparece no momento do encontro com a obra, nesse território comum que a leitura e a escrita formam, a ficção – feita de zonas de sombras e também cheia de fendas, de cantos e interstícios, de vincos textuais, de buracos no espaço semântico do discurso, do "passo a passo" no texto... – torna-se o território de um diálogo em que somente resistência é manifesta. É lá, e apenas neste lugar, que está a evidência – ou seja, o visível, tanto como o legível – que torna *Na solidão...* uma das fábulas que esvaziam a intransponível relação que existe entre o autor, o leitor e o texto, através da ligação que a escrita mantém com a linguagem: a resistência da linguagem à escrita, ao pensamento, à captura do pensamento.

*Na solidão...* seria então uma parábola que põe em discussão, entre outras coisas – porque não falar disso? – o processo de leitura, ou, dito de outro modo, da interpretação, processo que nos inscreve sempre – como aqueles que pensam a passagem do homem para o animal – num *miss-link*: num elo perdido. Variação semântica do que é "você" no "dito", graças ao qual se forma um espaço dialético que é construído sobre a falta, a ausência, o

<sup>8</sup> "A leitura seria a hemorragia permanente", v. Barthes, 1984, p.48.

<sup>9</sup> "Então não me recusar de me dizer o objeto", *Na solidão...*, p.31.

<sup>10</sup> N.T.Referência ao conceito de "menos", minoridade" de Deleuze para a atuação de Carmelo Bene em *Hamlet*. Lê-se em Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata, 2002 (2ª ed. 2006) *Non si tratta di 'criticare' Shakespeare, né di un teatro nel teatro, e tantomeno di una parodia o di una nuova versione dell'opera shakespeariana, etc... Bene procede diversamente, ed è più nuovo. Supponiamo che egli amputi l'opera originaria di uno dei suoi elementi: sottrae qualcosa all'opera originaria. E in effetti, il suo lavoro su Amleto, non lo chiama un Amleto di più, ma Un Amleto di meno, come Laforque. Non procede per addizione, ma per sottrazione, per amputazione.*

desaparecimento, a descontinuidade, o inacabado... mas também, e, talvez, o subentendido, o não-dito, a ambiguidade, o implícito, o inconfessável...

São tantas as figuras semânticas ou as entradas daquilo a que Bernard-Marie Koltes, quando pensa a fronteira e a comunidade entre homem e animal, refere como "uma elipse no meio de uma frase." Declaração que é rerefeita neste texto denso, quase saturado de palavras, compacto em todas as suas partes, que de forma alguma parece trazer estes "pontos de suspensão". Como se, para usar uma clivagem ingênua, a forma (a escritura) perturbasse o fundo (a fábula). Como se o espaço da escrita (o desenvolvimento) marcasse a sua diferença com o território da fábula (o retido). Um e outro dos espaços produzem um efeito paradoxal, já que a escritura se alonga e não mostra nenhuma margem de manobra, nenhum intervalo, e a fábula se ausenta, garantindo simultaneamente um jogo, a ponto de a peça acabar e poder ser resumida quase por uma sentença redobrada: "Eu não disse nada; Eu não disse nada."

Na verdade, e esta é a prova mais sensível, no diálogo entre o Negociante e o Cliente, já que as palavras giram em torno de um problema, um "desejo" inconfesso como uma mercadoria não indentificável, nada é dito, no sentido de que o "objeto de desejo", como "o objeto proposto" nunca é citado nem por um, nem por outro. A tal ponto que neste espaço sintático e lexical onde o discurso se dá, o que aparece é um vazio semântico preenchido com uma situação de troca em que a linguagem, em última análise, passa a ser o único território a se estudar. Entenda-se portanto que *Na solidão...*, através da resistência da linguagem, conduz a um questionamento que concerne à hermenêutica: o que a escritura põe em jogo é a linguagem. Por meio do diálogo, a linguagem, por ser território comum ao Negociante e ao Cliente, oferece interesse.

Por aí vê-se que através da linguagem, *Na solidão...* é uma peça onde a dramaturgia do capitalismo é visto em crise. Isso ocorre porque o dispositivo textual põe em primeiro plano, ou em cena, a recusa de jogar e usar a linguagem que se submete às regras da ordem liberal baseada na díade oferta e procura, que nada mais é que a captação de desejos. Assim, e por esta razão, as evidências que temos lembrado até agora – na falta de melhores ou mais óbvias – avançaremos na hipótese de que a peça de Bernard-Marie Koltes corresponde à tentativa de escrever, a partir da

fábula, um texto que, em última instância, retoma o abismo entre o poder da língua (o poema dramático) e a linguagem do poder (aqui reduzida ao uso liberal da linguagem). Uma peça, portanto, cujo objetivo principal é a linguagem, por meio da qual voltamos à "guerra das línguas".

"Então, que arma?" Ouvimos continuamente...

Portanto, compreende-se logo a necessidade do cenário, do obscuro, da rua reconfigurada como passagem estreita... que se assemelham, em princípio, com as zonas sem-lei (ainda que o sem-lei da noite apresente ainda algum código), mas que são, na sua maioria, locais onde o tempo da noite, o "labirinto escuro no território obscuro", permite que esses espaços se tornem "um mundo arriscado" (p.24). Ou seja, um mundo cujo funcionamento é imprevisível e incontrolável. Um mundo de modo algum uniformizado ou unidimensional, mas sim fragmentado, heterogêneo, indefinido e plural. "Nossos mundos não são os mesmos", diz o Cliente (p.46). Ou seja, como muitos espaços que revelam uma plasticidade. Espaços que recuperaram o status de laboratório social que induzem a diferentes usos da linguagem, outras formas de gramática, outras organizações discursivas e de lógica lexical... mesmo outras línguas. Ou apenas, simplesmente, outras maneiras de fazer existir a linguagem quando "a metrópole imperial"<sup>11</sup> está dormindo e a "sociabilidade" - definida por Simmel - fracassa.

Nesses locais, ao mesmo tempo próximos de seu uso diário e longe porque o cotidiano se afasta de si mesmo no intervalo da noite, novas combinações aparecem e são possíveis. Começando com aquele que desenvolve uma relação de estranheza com a linguagem. *Na solidão.....* - nós estamos falando sobre o gesto Koltès - seria lida como aquilo que sugere que "a escrita pode fazer tudo de uma língua, e em primeiro lugar, devolver-lhe a liberdade" (Barthes, 1984, p.284).

E agora que estudamos rapidamente a arquitetura interna desta fábula, voltar a *Na solidão...* constituirá - para nós - apoiar-se na ficção, afirmando que ela é o suporte ou base para uma teoria da linguagem. Especificamente, uma crítica da linguagem, pois a ficção, aqui, não apenas

---

<sup>11</sup> "Metrópole imperial" é uma maneira de definir um "conjunto hierarquizado e polarizante". Definição do capitalismo produzida por Braudel, por exemplo.

muda a situação no plano da ordem imaginária, mas rompe a borda do mundo ficcional e desafia a nossa relação com a prática da linguagem na realidade.

Esta intuição, nós a apoiaremos primeiro sobre a situação discursiva posta em cena e que permite pensar *Na solidão...* como o espaço de uma dramatização da linguagem. É a linguagem que é posta em jogo aqui. Ora, a partir de Hannah Arendt, pode-se considerar que "uma vez que o papel da linguagem está em jogo, o problema passa a ser político por definição" (Arendt, 2012, p.61). Entenda-se bem que não é para fazer de *Na solidão...* uma peça política, mas antes observar como esta peça convoca a política por meio da linguagem. Trata-se, portanto, de analisar como *Na solidão...* permite parar com uma linguagem de ficção que sirva apenas para transmitir o "fundo de uma fábula" e, assim, pôr fim à representação de um linguagem literária que seja apenas uma "mercadoria útil para a economia do ser humano" (Barthes, 1984, p. 285).<sup>12</sup> Trata-se, doravante, de estudar a forma (perspectiva datada a priori) pela qual se vai pensar que ela é "significativa", quando sabemos que "a sintaxe, a gramática, o vocabulário são atos morais e políticos"(Arendt, 2012, p.61).

Portanto, é evidente que a linguagem é o campo virtual de confronto, ou mesmo uma possível guerra sobre a língua única. *Na solidão...* sublinha isso e faz assim oposição a um campo social domesticado que reduz todas as tensões da palavra e em todo o espaço dialético. Há, portanto, neste texto, uma comparação a se fazer com aquilo que está faltando: o modelo doméstico da linguagem. Aquilo que se chamou de "a linguagem liberal" e que tem por base um material lingüístico cerrado, "esculpido" em conformidade com o papel que lhe é atribuído, de modo a ser privado de qualquer espaço que poderia gerar a "crítica". Uma linguagem que é tornada operacional, cuja utilização é funcional, e baseia-se na rejeição de "elementos não conformados". Uma "linguagem harmonizada que é fundamentalmente anti-crítica e anti-dialético"(Barthes, 1984, p.121). Isto é verdade – Herbert Marcuse o definiu – uma "linguagem fechada"(Marcuse, 1968, p.126)<sup>13</sup>, uma linguagem despojada de suas formas de mediação e que está fora da tensão: uma linguagem consensual (Marcuse, 1968, p.121).

---

<sup>12</sup> A ideia ligada ao registro de comércio é recorrente no artigo "A face barroca".

<sup>13</sup> Relembremos a definição de Marcuse: "A linguagem fechada não demonstra, não explica, ela comunica a decisão, o *diktat*, a ordem".



Assim, podemos ler *Na solidão...* pelo que o texto torna presente, controlando a ausência, e por aquilo que ele privilegia: o retorno a uma linguagem a priori selvagem a que se distingue no modo como põe em jogo a exclusão de uma "língua doméstica". Ou como situação discursiva entre o Negociante e o Cliente, que se assemelha ao que disse Michel Foucault. Cito: "O discurso não deve ser tomado como o conjunto de coisas que se diz, nem como a maneira de dizê-las. É também o que não é dito, ou que é marcado por gestos, atitudes, modos de ser, padrões de comportamento, as instalações espaciais (...) Trata-se de mostrar o discurso como um campo estratégico, onde os elementos, as táticas, as armas continuam a mover-se de um campo para outro, para trocar entre adversários e se voltar contra as próprias pessoas que os utilizam. É na medida em que é comum que o discurso pode ser tanto o lugar e o instrumento de confronto. O que faz a diferença e caracteriza a batalha dos discursos é a posição que é ocupada pelo adversário..." (Foucault, 2001, p.123-4).

*Ergo*, o diálogo se pensará como forma poética teatral que encena uma alternativa para várias formas de dominação e subjugação que a linguagem liberal ou doméstica implementa, o que tende a destruir todas as singularidades. Pode-se, então, propor que o diálogo entre o Negociante e o Cliente é um estado da língua que adormece a produtividade repressiva da razão. Ou que é uma forma de linguagem em que a razão fracassa. Uma língua que se estabeleça num espaço intermediário entre a palavra articulada e o pensamento da palavra, isto é, no espaço da respiração, o "pneuma". A isso poderíamos nomear o espaço "pneumático", na beirada da formação poética. Um espaço linguístico que, por sua natureza indefinida e incompleta, renovaria uma tensão que mantém uma linguagem de aprofundamento (*exploration*), mais que uma linguagem exploração (*exploitation*).<sup>14</sup>

O que oscila com este dispositivo lingüístico, é a não-razão da razão do outro, pelo outro. A não-resposta de um ou de outro funciona como um espelho invertido da linguagem liberal que, ela mesma, procede sempre da resposta, anulando por isso mesmo todo espaço dialético. A não-resposta mantém, assim, um espaço de incerteza, uma linguagem de incerteza que

---

<sup>14</sup> N.T : o primeiro termo parece querer indicar a ação de reconhecimento de terreno, enquanto que no segundo caso, *exploitation* foi traduzido por exploração, pelo sentido que guarda de valorização, busca de valores.

permite não "neutralizar pela explicação seu poder de inquietação" (Lyotard, 1988, p.86). A não-resposta é a base de um diálogo que não traduz nem o desejo, nem a intimidade<sup>15</sup> do desejo.

No reverso do diálogo entre o Negociante e o Cliente, *Na solidão.....* joga de forma análoga a uma falha na "linguagem fechada". É, a bem dizer, uma abertura por meio da qual a troca – que constitui a essência do texto – é atrofiada. E esta mutilação, o que alguns vêem como uma origem para a neutralização, para a suspensão da ação, consideramos comentá-la pela sua forma, como um retorno do espírito da língua.

Independente do que distingue o Cliente e o Negociante, um e outro formam um duo irreduzível: uma figura comum. Aquilo que chamamos de "o comunismo dos espíritos", em referência a Hölderlin. Talvez porque, uma vez que Jean-François Lyotard analisa a ambição do liberalismo como aquela que tende a "destruir o que resta das culturas não-capitalistas" (Lyotard, 1994, p.13), essa figura comum – que enfrenta uma força ausente que o diálogo torna presente – faz existir um espaço negligenciado ao mesmo tempo que um diálogo inacabado. Ou a aparência e configuração de um espaço dialético in-finito<sup>16</sup> que se desenvolve como ameaça e que só pode se desenvolver nesta forma se quiser escapar do fantasma da ordem.

Entre o Negociante e o Cliente, dentro da cidade, ambos estão em uma relação de dependência para fazer existir uma margem, um lugar onde "alguma coisa que é outra acontece" (Lyotard, 1994, p.91). O diálogo é essa "outra coisa". E com ele aparece o "comunismo dos espíritos." Não um comunismo de partido, mas um comunismo de pensamento, e, portanto, uma língua... inesgotável e irreduzível.

Momento em que *Na solidão...* aparece como um poema dramático que nos lembra que ele é em si uma forma de distúrbio que permanece na

---

<sup>15</sup> O recurso ao conceito de tradução estende-se à passagem do pensamento na palavra ou na escrita. Ao evocar a tradução, Benjamin explica que "a finalidade da tradução consiste em exprimir a relação mais íntima entre as línguas" (V. "O papel do tradutor"/ "La tâche du traducteur", 2000, p.48. Meschonnic, por outro lado, falará de "translinguística". *Na solidão... dos campos de algodão* se lê como a separação irreduzível entre o Negociante e o Cliente e a impossibilidade de traduzir o desejo, a prova do desaparecimento da intimidade. Isto é, da cumplicidade e da não-razão do outro pela linguagem. É a prova de que o diálogo se funda sobre outras propriedades da linguagem.

<sup>16</sup> "Então que arma?" É uma pergunta que suspende o texto sobre uma resposta ausente. É o que chamamos de não-resposta... um silêncio. Invocando Hölderlin, é o silêncio que nos inscreve numa outra relação com a linguagem, e permite lembrar um dos versos mais importantes de *Fête de Paix*: "na volta do silêncio nasce uma língua" (Hölderlin, 1967, p.861).

História da língua. Menos que reino, uma pequena ilha, menos que um território, uma língua de terra frágil... sempre ameaçada de exclusão.

Argumentamos então que *Na solidão...* é antes de tudo uma forma. Recurso que nos permite estabelecer uma comparação com a falta de movimento, característica da linguagem fechada; e acrescentar que este poema frustra ou repele o assassinato da História, perpetuado pela eleição de uma ordem linguística exclusiva e excludente; e que este poema se desenrola à sombra das "luzes elétricas",<sup>17</sup> como na persistência da língua das Luzes ou o "comunismo de espíritos".

A experiência de diálogo, que abrange um conteúdo encontrável durante o desenvolvimento de uma estranheza face à língua, leva a compreender um texto e uma fábula que promovem a ideia de uma condição dentro da linguagem. Prova em que o leitor percebe, como Marcuse escreve, que "a forma estética não se opõe ao conteúdo, mesmo dialeticamente. Na obra de arte, a forma torna-se o conteúdo" (Marcuse, 1979, p.73).

Em suspensão, hesito sobre a conclusão, que só pode ser diferenciada. Talvez tente fazer a síntese de *Na solidão.....*, que nós lemos como aquilo que diz respeito ao uso da linguagem no campo social e que, na escrita Koltès, é encontrada através da dramatização da linguagem, através da problematização do desejo, que induz àquela da sua representação no diálogo entre Negociante e Cliente.

Concluo sabendo que Koltès pode não ter falado isso, mas que o seu texto nos sugere isso. Prefiro não concluir então... Volto para o texto novamente, que se assemelha a um dispositivo, notadamente na maneira de lidar com espaços (espaço concreto: o lugar, o espaço linguístico: o processamento da linguagem, espaço intermediário ou em devir: o desejo). Lembro, se necessário, que esse dispositivo constitui um território onde se organiza um "estilo de vida social" como Ducrot escreveu (Ducrot, 1991,p.4).

E observar que na ordem arquitetural do espaço concreto, a única rua de *Na solidão.....* vale também por uma duração: vale uma noite. Uma cor, ou uma intensidade de luz (escuro, preto), muito diferente da "luz

---

<sup>17</sup> A ocorrência se dá no texto e se enriquece com uma variação posterior, "a luz elétrica" ou mesmo o "fechamento elétrico" (Koltès, *NS*, p. 24-5)

legalizada"(NS, p.18). Uma cor que reduz e dilui os cantos, as bordas, os limites... ao ponto de convidar-nos a pensar sobre a mutação do espaço, seu movimento entre o liso e o estriado, como dizem Deleuze e Guattari em *Mil Platôs (Mille Plateaux)*<sup>18</sup>. Com a noite, o preto muda a configuração das relações do território doméstico. Um território híbrido surge, entre o liso e o estriado, incerto e instável, onde novas forças que configuram e ativam novos devires (devires animais por meio dos quais desenvolvem-se zonas de intensidade, segundo Deleuze e Guattari)<sup>19</sup>. Espaço intermediário ou em devir (ainda) que é aquele do desejo e que nos interpela sobre a compreensão que temos dele. Convencer-se assim de que o desejo, se está ligado à falta é, da mesma maneira, um modo de produção. Confessar que a interpretação do desejo não à toa na leitura de *Na solidão...* E estar convencido de que o desejo, se ele está relacionado com a falta<sup>20</sup>, é também um modo de produção. Fazer um deslizamento do "desejo" ao "desejar", que é um pouco a aposta, sempre refeita. Ou, referino-se ainda a Deleuze e Guattari, e talvez ver no encontro casual entre o Negociante e o Cliente, nos obstáculos dos espaços que formam este dispositivo, na alteração do nomeável... o parecimentode "máquinas desejanter". E é nessa qualidade, através dessas máquinas, que o desejo é revolucionário e capaz de "explodir alguma coisa, mover o tecido social"(p.324), porque produz novas intensidades.

Entre essas (e para terminar a nossa apresentação), ao espaço concreto e ao espaço em devir, somando-se o espaço linguístico (a língua), ele seria o chão sensível que "explode" e que é "movido". Território explosivo de descarrilamentos ligados à mutilação de gramática, *Na solidão...* seria um texto produtor de micro mecanismos que constituem um conjunto de interrupções, quebras, dispersões semânticas que alteram a continuidade e ascendência das leis que regulam o campo social... a começar pelas "regras gramaticais", como é o caso, por exemplo, dos dois enunciados seguintes:

---

<sup>18</sup> Deleuze e Guattari: sobretudo a passagem "O liso e o estrido". Um espaço estriado é um espaço gerado e codificado: territorializado, organizado pela política. Um espaço liso é o oposto. É um território de limites incertos, com função e papel indeterminados. É um espaço aberto, desterritorializado, que escapa às práticas do contrôlo.

<sup>19</sup> Do devir, reportar-se à passagem "devir-intenso, devir-animal, devir imperceptível" (Deleuze-Guattari, p. 285-380).

<sup>20</sup> O desejo não depende de uma falta, desejar não é sentir falata de alguma coisa, o desejo não remete a nenhuma lei, o desejo produz (Deleuze-Guattari, p. 324).

O Negociante: uma virgenzinha educada para ser puta (NS, p.11).

Mais adiante, em resposta,

O Cliente : Talvez eu seja puta (NS, p.18).

Uma pequena grosseria que marca a diferença com o fraseado koltésiano bastante consciente da gramática <sup>21</sup>. Uma diferença devida ao uso da palavra "puta" - um "substantivo" - aqui utilizado como "adjetivo". Ora, a passagem de uma para outra classe gramatical, do substantivo para o adjetivo, está no limite da correção. O que torna possível esta mutação sintática? O que isso produz?

As duas declarações produzem um estranhamento ou uma desorientação. E porque, na leitura, elas são construídos sobre uma "enfermidade gramatical." Esta enfermidade gramatical é o desaparecimento do determinante "UMA". Era de se esperar ler "Uma virgenzinha criada para ser uma puta" e "Talvez eu seja uma puta". Assim, o artigo desaparecendo, é gênero (feminino) que desaparece.

O que o desaparecimento de "UMA" quer dizer? E porque a perda é sempre complexa, então o que aparece com o desaparecimento?

O desaparecimento do determinante e, portanto, o enfraquecimento da linha semântica induz ao desaparecimento do insulto? O fim do gênero que perturba a ordem da língua e introduz o neutro, inexistente na língua francesa? Como interpretar essa "luta de classes gramaticais", que eco àquela oferecida pela linguagem?

Como nada sabemos, nada nos impede de formular uma hipótese.

A priori, removendo o determinante, o significante não desaparece, mas perde o seu significado. Sabe-se o que é "uma puta"... Mas sobreficamos incertos se é apenas "puta". Pensando dessa forma, pensamos em termos de "representação". Procuramos um conteúdo, um significado. Ora, esta "enfermidade gramatical" deve ser lida pelo que ela produz imediatamente sobre a linguagem. Ou seja, uma reviravolta que incide sobre o significado linguístico, uma vez que o significante é devolvido a uma disponibilidade inesperada. Desse modo, na melhor das hipóteses o

---

<sup>21</sup> Koltès marca esta atenção à sintaxe na carta de 28 de Fevereiro de 1986 a Michel Guy, quando aponta o atraso na apresentação do manuscrito de *Na solidão...* devido a questões da sintaxe. "Esta é a minha última peça. (O atraso é devido a um problema de sintaxe, pelo qual falei com uma centena de pessoas que me deram uma centena de respostas diferentes, antes de encontrar o caminho certo) ", ele escreve.

significante se torna um traço, funcionando cada vez mais como a fraca sombra do que já foi, parecendo como um envelope vazio que não sustenta mais o saber nem o conhecimento para os quais é habitualmente destinado.

Na expansão da sentença que tenta promover uma linha semântica, ele nada mais é que um espaço sonoro ou um novo agenciamento que se mostra como uma lacuna, um buraco... colocando em risco toda a frase, e mesmo que faz funcionar uma linguagem em vias de se perder.

Pois, se cada uma das palavras (significantes) é em si um som redobrado pelo significado a que evoca, a esta altura do poema, "puta" é som isolado e mutilado, um som amputado submetido a um fenômeno de devoração.<sup>22</sup> (« Uma » foi devorado).

"Putá", privada de determinante, privada de gênero... é definitivamente um significante latente que nos lembra que "na transfiguração estética, a representação se 'retira' da 'dinastia' do significado" (Foucault, 1986, p. 12).

É, na verdade, o que eu chamo de "a dramatização da linguagem" e que também se pode fazer coincidir com o que esperava para o teatro por Antonin Artaud, quando formulou "a questão da linguagem que só pertenceria ao teatro» (Artaud, 1994, p.56). Uma linguagem no começo da qual haveria a produção de um som, esboço em formação de uma língua em devir... por vir.

---

<sup>22</sup> Não posso deixar de pensar em André Gardel e ao que escreve a Michel Foucault quando ele comenta sobre o trabalho do linguista Brisset que trabalha no projeto sobre a cenografia fonética. Passo a citar: "O mínimo desses pequenos traços que mudam apenas o som fazem surgir cada vez todo um conjunto heterogêneo cena nova: uma batalha, um pântano, prisioneiros assassinados, um mercado de antropófago.. " (Foucault, 1986, p. 37-38).

## Referências

- ARENDR, Hannah. *L'Humaine Condition*. Paris: Gallimard, 2012.
- ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*, t. XXVI. Paris: Gallimard, 1994.
- BAKHTINE, Mikhail. *Le marxisme et la philosophie du langage*. Paris: Minuit, 1977.
- BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.
- BENJAMIN, Walter. La tâche du traducteur In: *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 2000.
- BIDENT, Christophe. *Bernard-Marie Koltès. Généalogies*. Paris: Farrago, 2000.
- CHEREAU, Patrice. *Libération*, 16 novembre 1995.
- DUCROT, Oswald. *Dire ne pas dire*. Paris: Hermann, 1991.
- FOUCAULT, Michel. Le discours ne doit pas être pris comme... *Dits et écrits*, 1976, Gallimard, 2001, p. 123-124.
- FOUCAULT, Michel. *La Pensée du dehors*. Montpellier: Fata morgana, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *Sept propos sur le septième ange*. Montpellier: 1986.
- HEIDEGGER, Martin. *De l'origine de l'œuvre d'art*. Paris: Payot & Rivages, 2004.
- KOLTES, Bernard-Marie. *La solitude dans des champs de coton*. Paris: Minuit, 1986.
- LYOTARD, Jean-François. *L'Inhumain, causerie sur le temps*. Paris: Galilée, 1988.
- MARCUSE, Herbert. MARX, Karl, *Le Capital*. Paris, Garnier Flammarion, 1969.
- MARCUSE, Herbert. *La Dimension esthétique, pour une critique de l'esthétique marxiste*. Paris: Seuil, 1979.