UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

DIEGO MARSICANO

O papel das didascálias na instauração de paixões em *The December Man*

São Paulo
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

O papel das didascálias na instauração de paixões em *The December Man*

Diego Marsicano

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês

Orientador: Profa. Dra.
Elizabeth Harkot-de-La-Taille

São Paulo
2011

Nome: MARSICANO, Diego

Título: O papel das didascálias na instauração de paixões em *The December Man*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: _____/_____/2012

Banca Examinadora

Profa. Dra. Elizabeth Harkot-de-La-Taille

Instituição : Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Antonio Vicente Seraphim Pietroforte

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Glória Regina Loreto Sampaio

Instituição: Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP)

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À minha amada esposa, Ana Paula V. de A. Marsicano, com quem dividi todas as angústias e alegrias deste trabalho e dividirei o resto de minha vida, e à minha querida e valiosa orientadora, Profa. Dra. Elizabeth Harkot-de-La-Taille, com respeito, admiração e eterna gratidão, pois nenhuma palavra aqui seria escrita sem a luz que me guiava sempre e que vinha dela.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me mostrou que o tempo Dele sempre prevalece e que não há explicação para tanto, e que sorte nada mais é do que a união do preparo com a oportunidade, por isso sempre me preparei e nunca deixarei de me preparar para quando as oportunidades chegarem.

À minha esposa, Ana Paula V. de A. Marsicano, que sempre me apoiou nos desafios acadêmicos e me faz querer ser melhor como pessoa e ser humano. A vida sem você não faz sentido.

À minha orientadora, Profa. Dra. Elizabeth Harkot-de-La-Taille, que me guiou num caminho cheio de curvas e reviravoltas, mas soube ser paciente e compreensiva com todas as minhas limitações e me ensinou o mais importante: que a sabedoria está na humildade de querer aprender sempre, de todas as formas e com todas as pessoas.

À minha mãe, Maria Helena F. Marsicano, e ao meu pai, Natal Marsicano, que me deram a base para construir o meu caminho e me mostraram com ações o que as palavras, muitas vezes, calaram, que o amor está no dom de trazer a vida ao mundo e mostrar que devemos sempre fazer a diferença e lutar por nossos sonhos.

Aos mestres Profa. Dra. Maria Sílvia Betti e Prof. Dr. Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, por me guiarem com tanta atenção e zelo no momento da qualificação a fim de que meu trabalho tivesse um rumo adequado.

Aos colegas Laís Sartori, Renato Razzino Emica, Valquiria Moisés, Adriano Rodrigues dos Santos e Carolina Barros Feitosa, por me auxiliarem

com uma leitura imparcial da obra e me fornecerem relatos tão úteis sobre a impressão que tiveram da peça.

À Mara J. S. Maia, que como um anjo apareceu e me apresentou à minha nobre orientadora. Sem você, não teria conseguido chegar até aqui.

Ao Christian Botelho Borges, pelo carinho e atenção dedicados ao meu trabalho no decorrer de uma revisão que foi, certamente, além das palavras.

Ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, por abrir as portas e me acolher na realização de uma Pós-Graduação num programa de tamanha importância e excelência.

Ao Conselho de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por acreditar no meu trabalho e ter me concedido a bolsa de estudo para a sua realização.

À escritora canadense Colleen Murphy, por ter escrito um texto tão instigante e rico, capaz de suscitar a análise que se segue.

Aos todos que de certa forma me apoiaram, em palavras ou ações, incentivando-me e mostrando a importância do estudo e de continua lutando por um ideal.

Um sonho que se sonha só é só um sonho que se sonha só, mas sonho que se sonha junto é realidade.

Raul Seixas

RESUMO

MARSICANO, D. *O papel das didascálias na instauração de paixões em* The December Man. 2011. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

As didascálias, também conhecidas como rubricas ou indicações cênicas, ocuparam quase sempre um lugar marginal nos manuscritos e nas edições impressas de peças teatrais, figurando frequentemente como notas no canto da página ou abaixo das falas, que por sua vez recebiam todo o destaque. Entretanto, as didascálias constituem um elemento essencial na construção do sentido da peça, independentemente do fato de determinada montagem ter seguido integralmente as rubricas originais do autor ou ter criado outras para substituí-las. Esta dissertação se debruça sobre a instauração de paixões através das gradações tensivas observadas a partir das didascálias e de seus possíveis desdobramentos, na peça canadense *The December Man* (*L'Homme de Décembre*), de Colleen Murphy. Para tanto, analisamos o discurso teatral segundo a semiótica greimasiana, a partir dos três níveis de abstração, a fim de estabelecermos a construção do sentido na peça. Como nosso objetivo inicial era investigar uma possível coerência entre o texto ficcional (falas) e o natural (rubricas), fizemos também um levantamento de algumas acepções e práticas atinentes às indicações cênicas, ficando claro que são majoritariamente entendidas como termo acessório ao texto e não como elementos intrínsecos. Outro de nossos objetivos era fornecer aos encenadores subsídios capazes de motivar as ações das personagens sobre o palco. Assim, procuramos determinar e analisar a paixão que prevalece na peça, a fim de demonstrar como as relações eram revestidas afetivamente e encontrar uma paixão que fosse forte o suficiente para agir como motor do trágico. Constatamos que a revolta foi o sentimento que impulsionou e motivou todas as ações das personagens. Após observarmos as relações afetivas, isolamos as didascálias para estabelecermos uma possível constituição tensiva destas últimas (Claude Zilberberg, 2006 e 2007). O elo que conferiu consistência e coerência a todas as análises e observações anteriores, que estavam um tanto desconexas, foi o fazer missivo. Desse modo, pudemos compreender melhor o papel das rubricas na construção dos efeitos de sentido em *The December Man*. Assim, verificamos que não só há coerência entre o texto falado e as indicações cênicas, mas também que um não se dissocia do outro. As didascálias reforçam e modulam o discurso de forma tensiva, demarcando e reiterando as tensões das falas através das imagens construídas a partir da iluminação, do cenário e da indumentária. Constituem uma figurativização, carregam valores culturais e, com isso, contribuem para o efeito de carga axiológica, valorativa e afetiva das cenas.

Palavras-chave: Teatro, Didascália, Semiótica, Tensividade, Fazer Missivo

ABSTRACT

MARSICANO, D. *The role of didascalie in the establishment of passions in The December Man*. 2011. 134 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Didascalie or Didascaliae, also known as stage directions or notes, have almost always occupied a marginal place in the manuscripts and printed editions of plays, often appearing as notes on the corner of the page or below the lines, which receive all the attention. However, didascalie constitute an essential element in the construction of the meaning of a play, regardless of whether a particular play entirely follows the author's directions or creates others to replace them. This dissertation focuses on the establishment of passions and tensive grading observed in didascalie, as well as on their possible outcomes in the Canadian play *The December Man* (*L'Homme de Décembre*), written by Colleen Murphy. For this purpose, we have analyzed the theatrical discourse according to the French semiotics framework, based on the three levels of abstraction (fundamental, narrative and discursive), in order to establish the mechanisms of meaning construction in the play. As our initial goal was to investigate the connection between the fictional text (lines) and the natural one (didascalie), we also surveyed some concepts and practices related to stage directions, which are mostly understood as supplementary material rather than as intrinsic to the fictional text. Another goal of ours was to provide subsidies to directors and actors to motivate the latter's actions on stage. Thus, we sought to determine and analyze the play's prevailing *passion*, in order to show how relationships were emotionally coated and how a *passion* could act as the motor of the tragic actions. We found that defiance was the feeling that motivated the characters' actions. After that, we isolated the didascalie to examine their tensive characteristics (Claude Zilberberg, 2006 and 2007). The *missive doing* (*faire missif*) proved to be the organizing principle that gave consistency and coherence to the partial analyses. Thus, we can better understand the role of stage directions in the mechanisms of meaning construction in *The December Man*: not only do we find that there is coherence between the spoken text and stage directions, but also that they are interwoven. The didascalie enhance and modulate discourse in a tensive way, showing and reiterating the tensions of both the verbal text and action, through the images constructed from the lighting, scenery and costumes. They constitute a figurativization strategy and, thus, convey cultural values and thereby contribute to the effect of the axiological and emotional constructions of the scenes on the play's audience.

Keywords: Theatre, Didascalie, Semiotics, Tensive Model

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Quadro de inventário de figuras de *The December Man* 59

Figura 2 - Quadro de isotopias em *The December Man* 60

Figura 3 - Quadro de foria da morte em *The December Man* 61

Figura 4 - Quadro de figuras da morte em *The December Man* 62

Figura 5 - Esquema passional canônico 68

Figura 6 - Quadro do percurso passional de *The December Man* 77

Figura 7 - Quadro dos pares de valências 81

Figura 8 - Caracterização da maquete a cada cena 83

Figura 9 - Caracterização da personagem a cada cena 85

Figura 10 - Gráfico das subdimensões da intensidade de *The December Man* 88

Figura 11 - Caracterização da atmosfera a cada cena 90

Figura 12 - Caracterização do ambiente a cada cena 94

Figura 13 - Gráfico das subdimensões da extensidade de *The December Man* 96

Figura 14 - Gráfico da tensividade de *The December Man* 97

Figura 15 - Gráfico de abertura e fechamento em *The December Man* 114

Figura 16 - Orientação tensiva em *The December Man* 116

Figura 17 - Gráfico do percurso das isotopias da morte 118

Figura 18 - Gráfico do percurso missivo em *The December Man* 119

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12
1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA 18
1.1. A semiótica francesa e suas categorias de análise 18
1.2. A semiótica tensiva e suas categorias de análise 23
2. DIDASCÁLIAS 28
3. O *CORPUS* E UMA PRIMEIRA ANÁLISE SEMIÓTICA 40
3.1. Sobre a autora 40
3.2. Sobre a peça 43
3.3. Análise Semiótica do texto da peça 45
3.3.1. Nível fundamental 45
3.3.2. Nível narrativo 51
3.3.3. Nível Discursivo 55
4. A QUEBRA DA ESPERA FIDUCIÁRIA 65
5. A TENSIVIDADE NAS DIDASCÁLIAS 79
6. A ESTRUTURAÇÃO DO TEMPO 99
6.1. Uma noção de tempo 99
6.2. Chronos e Kairos em *The December Man* 106
7. DA MISSIVIDADE 112
CONCLUSÃO 120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 127

INTRODUÇÃO

Tudo Vai Bem Quando Termina Bem é título de uma comédia shakespeariana, mas também frase pronta para encerrar uma discussão sem concordância. Conversas informais sobre diferentes montagens de peças teatrais podem muito bem, ao menos metaforicamente, acabar nesse cenário. No entanto, o que contribui para que uma montagem “termine bem”?

A arte tem por necessidade a prática da mimese, seja para imitar o que o ser humano vê ou para expressar o que sente. Na era mais remota da Tragédia Clássica, como nas formas mais contemporâneas de representação dramática, o conceito de representação mimética é visto e revisto.

De uma forma mais convencional e menos artística, as pessoas imitam-se umas às outras, como forma de se colocar socialmente dentro de um grupo que identificam como seu. Assim, a partir de sua identidade social, os sujeitos são capazes de se expressar representativamente, a fim de gerar sentidos de proximidade ou distância, objetividade ou subjetividade, igualdade ou diferença uns com os “outros”.

A forma de representação de um período permite entender a base filosófica de uma época, ou seja, através de uma obra dramática, podemos observar as tendências filosóficas daquele momento, ou ainda traçar o perfil identitário de um dado grupo social num dado momento histórico.

> o artista copia as formas secundárias criadas pela natureza ou pelos artesãos, empurrando sua obra ainda mais para longe da verdade. Os artistas autênticos, diz Platão, estariam interessados em realidades, não em imitações, de sorte que repudiariam por inteiro a criação mimética. (CARLSON, 1997, p.14).

O teatro tem tido, desde seus primeiros registros, uma importante função social. No início, seu papel era de educar, levar os espectadores, através da catarse aristotélica, a mudar atitudes consideradas pela sociedade da época como inadequadas.

Regras rígidas de representação, que bloqueavam o processo, foram sendo substituídas por modos de representação que se aproximassem mais da naturalidade humana (verossímil) do que do simbólico. Os manuais de interpretação dos séculos XVII e XVIII tornaram-se obsoletos, diante da exigência do público de ver novidades e de “acreditar” no que se apresenta no palco. Logo, em resposta à demanda, fizeram-se necessárias técnicas mais apropriadas que promovessem a aproximação do público em relação ao conflito tratado.

Não obstante as propostas de Aristóteles de mimese, no final do século XIX o russo Constantin Stanislavski desenvolve um sistema de interpretação que exige do ator a análise profunda da peça que está sendo montada, a fim de levá-lo a um nível de compreensão que o aproxime da essência da personagem e do *senso de verdade*. O ator busca alcançar um alto grau de intimidade com a personagem para atingir o “realismo espiritual” proposto por Stanislavski. Há um despojamento de falsas convenções, e a criação, sobre o palco, de uma vida mais verossímil e mais emocionante, próxima da vida vivida pelo ator/pessoa.

> O principal fator em qualquer forma de criatividade é a vida de um espírito humano, a do ator e seu papel, seus sentimentos comuns e sua criação subconsciente. [...] O que temos em mais alta conta são as impressões formadas sobre nossas emoções, que deixam uma marca permanente no espectador e transformam os atores em seres vivos reais. (STANISLAVSKI. 2001, p. 207).

Para Stanislavski, o “sentimento” é o elo entre o real e sua representação. É ele que propulsiona e motiva as ações das pessoas (personagens); ações sem emoções serão ações vazias e sem propósito.

Numa peça encontramos, além do texto a ser falado pelos atores, indicações, marcações cênicas que são dadas pelo dramaturgo, a fim de complementar e até mesmo facilitar sua montagem. Tais indicações são chamadas de rubricas ou didascálias, do grego *instruções*.

Há uma grande variação na presença das didascálias na história do teatro, começando pela ausência total, no teatro grego, em que os autores participavam ativamente da montagem das peças, portanto, suas indicações eram dadas na hora *in loco*. No Naturalismo, entretanto, é marcante a presença dessas indicações, já que as personagens passam a ser individualizadas e, para tanto, necessitam de instruções específicas.

Nos dias atuais, observamos o uso corriqueiro desse recurso, levado ao extremo nas peças *Act Without Words I* e *Act Without Words II* de Samuel Beckett, nas quais as personagens não falam uma palavra, apenas agem conforme as indicações das didascálias.

Quando assistimos a uma peça de teatro no palco, não temos possibilidade de decifrar se a encenação dos atores, o cenário, a luz, o figurino, enfim, se tudo que vemos e ouvimos estava preestabelecido no texto do dramaturgo. Não sabemos se o que vemos é uma encenação de acordo com as didascálias ou uma adaptação. Só sabemos se ”termina bem”, no sentido de ser uma montagem bem sucedida, ou não.

Luiz Fernando Carvalho, que dirigiu obras como *Hoje é Dia de Maria* e *Pedra do Reino* para a televisão, quando questionado sobre o motivo de ter dado o nome de *Capitu* à adaptação da obra de Machado de Assis *Dom Casmurro*, esclareceu que sua versão não era uma representação fiel do que estava no livro[1]. Assim, o diretor fez a opção de não seguir o texto à risca, mas também escolheu não usar o mesmo título para textos distintos.

Numa recente montagem da peça *Mão na Luva* de Oduvaldo Vianna Filho, encenada a partir de uma das oficinas do grupo de teatro TAPA, as indicações cênicas originais foram adaptadas. Observe:

> Abre o pano. Os dois estão sentados, separados, cansados. Talvez ela tenha chorado. Um apartamento bem montado. Janela no fundo. Silêncio longo. (VIANA FILHO,1984, p. 123).

Essa é a primeira didascália da peça. Entretanto, o encenador adotou um espaço que não era um palco italiano, mas uma arena onde não havia cortinas. No lugar do “apartamento bem montado” há um palco vazio, todo preto, e duas caixas pretas, que fazem as vezes dos objetos necessários para as cenas (mesa, cadeira).

Como podemos ver até aqui, há diferentes formas de encarar as adaptações dos discursos teatrais. Alguns, como o diretor Luiz Fernando Carvalho em *Capitu,* defendem que adaptações não são a representação fiel da obra, enquanto outros, como os encenadores da montagem de *Mão na Luva*, optam pela liberdade poética.

---

[1] Citado de memória do DVD *Capitu*, seção “depoimentos”.

Partindo dessa discussão das montagens de *Dom Casmurro* e *Mão na Luva*, observaremos a obra canadense *The December Man* para então, a partir da análise que encetamos, verificarmos se suas indicações cênicas geram efeitos de sentido coerentes no texto como um todo. Assim, pretendemos observar se as didascálias contribuem para a construção do sentido da peça.

Não deixa de ser intrigante, porém, que o dramaturgo se dê ao trabalho de produzir tais instruções, por vezes muito precisas e exaustivas, e estas sejam recebidas e entendidas como opcionais. Didascálias são figuras que auxiliam na construção do sentido da peça, e tais imagens ou formas remetem a um referencial de lugar, coisa, pessoa, tempo, emoção, entre outros – um referencial de mundo, enfim. Isso é construído a partir do discurso e por meio dele.

Partindo da hipótese de que há uma interdependência entre os elementos do discurso na construção do sentido, analisaremos tanto a peça como um todo, como as didascálias isoladamente, de forma a observar se isso se estabelece e como se apresenta.

Para tal análise, como já dito, faremos uso da peça da autora canadense Coleen Murphy, *The December Man* (*L'Homme de Décembre*), de 2007. A obra narra a história do casal Benoît Fournier e Kathleen Fournier e seu filho, um dos sobreviventes do atentado à Escola Politécnica de Montreal, que ocorreu em 1989. A peça reflete sobre o trauma e as relações afetivas da sua família nesse pós-massacre. Jean Émile sofre calado o trauma de ter sobrevivido e o fato de ser perseguido pelos fantasmas das vítimas do atentado, enquanto sua mãe Kate tenta apagar da memória do filho a tragédia, fingindo ao máximo que

nada aconteceu e que seu filho está bem. O pai, Benoît, faz o papel de intermediador da situação crítica entre a esposa e o filho, tenta facilitar a convivência de uma família que está em pedaços e busca agradar a todos. Ficção e realidade, mais uma vez, se unem para a formação de uma nova representação teatral.

Chegamos, aqui, ao foco de interesse deste projeto, retratado em seu título, que é analisar a instauração de paixões através das gradações tensivas observadas a partir das didascálias e seus possíveis desdobramentos.

Para tanto, o presente trabalho apresenta, no Capítulo 1, a fundamentação teórica da semiótica discursiva e de seus desenvolvimentos tensivos necessários à análise, seguida, no Capítulo 2, por um panorama das acepções referentes às indicações cênicas, tanto de forma teórica como das práticas em uso. Essa visão geral inicial nos dará base para, no Capítulo 3, desenvolver a análise narrativa e discursiva da peça e, no Capítulo 4, a análise das paixões nela encontradas, que, no Capítulo 5, serão abordadas de forma tensiva, a partir das figuras suscitadas pelas indicações cênicas. No Capítulo 6, ampliaremos a discussão sobre o tempo, que tem reflexo direto na história da peça, e, no Capítulo 7, analisaremos o fazer missivo, a fim de propor uma possível integração das análises parciais realizadas nos passos anteriores. Tal percurso investigativo visa à compreensão das relações semióticas estabelecidas entre didascálias e ações da peça, bem como dos efeitos de sentido proporcionados pela montagem.

1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1. A semiótica francesa e suas categorias de análise[2]

A semiótica francesa trabalha a partir da hipótese de um percurso gerativo de sentido, articulado em três níveis: fundamental, narrativo e discursivo. O percurso de análise vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto, enfim, das relações de oposição, características do nível fundamental, até, no nível discursivo, a manifestação de figurativizações, tematizações, relações espaçotemporais, embreagens e debreagens etc. A análise do processo de geração de sentido necessariamente leva em conta os três níveis apontados acima, níveis esses postulados como diferentes graus de abstração: enquanto o nível fundamental aparenta-se às relações lógico-formais, o narrativo lhe acrescenta operações de conjunção e disjunção, sujeitos de estado e sujeitos do fazer e modalizações, e o nível discursivo reveste o anterior de concretudes figurativas e temáticas.

Os três níveis do percurso gerativo de sentido são pensados como contendo um componente sintáxico e um componente semântico:

a) nível profundo

- sintaxe fundamental
- semântica fundamental

[2] Para este breve panorama da semiótica discursiva, apoiamo-nos fortemente em Barros (2001, 2005), Fiorin (2004), Harkot-de-La-Taille (1999) e Harkot-de-La-Taille e La-Taille (2004).

b) nível de superfície:

- sintaxe narrativa
- semântica narrativa

(estruturas semionarrativas)

c) nível discursivo:

- sintaxe discursiva, discursivização (ator, tempo, espaço)
- semântica discursiva, tematização e figurativização

(estruturas discursivas)

A representação do nível *fundamental* do percurso gerativo procura explicar o que há de mais abstrato na produção, no funcionamento e na interpretação do discurso. A sintaxe deste nível abrange as operações de presença e ausência, e a semântica, as oposições entre dois termos contrários, contraditórios.

O termo *narrativo*, de “nível narrativo”, refere-se a uma transformação de conteúdo entre dois estados sucessivos e diferentes. Dois são os tipos de enunciados elementares: os de *estado* e os de *fazer*. Os textos consistem em articulações de vários enunciados de estado e de fazer organizados hierarquicamente em uma sequência chamada *canônica*, composta de quatro estágios (ou fases) de encadeamento lógico, não necessariamente cronológico: *manipulação, competência, performance* e *sanção*.

A *semântica narrativa* é o nível da atribuição dos valores aos objetos, segundo sua posição na sequência narrativa. Ele poderá ser *objeto modal* ou *objeto-valor*. Já a *sintaxe narrativa* é pensada como a articulação das modalidades do *querer, dever, poder* e *saber-fazer* ou *ser*.

O nível *discursivo* é o mais superficial e suas estruturas são mais específicas e complexas. As estruturas narrativas convertem-se em estruturas discursivas quando assumidas pelo sujeito da enunciação, que, definindo pessoa, tempo, espaço, temas e figuras, “reveste” a estrutura narrativa de concretude.

A *sintaxe do discurso* deve explicitar as relações entre enunciação e enunciado, examinadas sob a forma das *projeções* que constituem o discurso, isto é, suas coordenadas espaçotemporais e de pessoa. Cada escolha produz um efeito de sentido de proximidade ou distanciamento, realidade ou representação. Cabe à sintaxe discursiva também desvendar as relações entre enunciador e enunciatário, que se dão, basicamente, através de procedimentos argumentativos.

Os conteúdos mínimos do nível fundamental são assumidos como valores pelos sujeitos no nível narrativo e, no discursivo, como percursos temáticos, com investimentos figurativos, próprios da *semântica discursiva*. A tematização é a organização dos valores abstratos em percursos caracterizados pela recorrência de traços semânticos. A figurativização recobre os percursos temáticos com figuras de conteúdo. São esses percursos temáticos ou temático-figurativos que dão coerência semântica a um texto e que são chamados de *isotopias*[3].

É, no entanto, somente na união dos planos do conteúdo e da expressão, na *manifestação*, que o discurso se produz. O percurso gerativo não engendra uma descrição do modo como o discurso se constrói, mas

[3] “Do ponto de vista do enunciatário, a isotopia constitui um crivo de leitura que torna homogênea a superfície do texto, uma vez que ela permite elidir ambiguidades...” (GREIMAS; COURTES, 1979, p. 247).

funciona como um “simulacro metodológico” capaz de explicitar aquilo que permite ao enunciatário agir, em relação a um texto, dando-lhe margem a várias isotopias de leitura. Essas isotopias se estabelecem a partir de coerções do próprio texto, pela competência textual do leitor, “inscrita e condicionada pela *episteme* que recobre um estado sêmio-cultural dado” (GREIMAS; COURTES, 1979, p. 252, grifo do autor).

Por muito tempo, a semiótica discursiva limitou-se às transformações de estado fundamentadas em um fazer, isto é, ocupou-se da produção do discurso em torno das modalidades factivas. Os anos 1980 testemunharam muitas discussões teóricas e propostas de ampliação do modelo. Foi então que a semiótica discursiva passou a dar espaço ao estudo das transformações de estado modalizadas pelo ser, as chamadas *paixões*. Assim, definiu-se que, para a semiótica discursiva, paixão é a denominação atribuída a uma sequência de estados estereotipada, reconhecida e nomeada por um dado universo socioletal. Não diz respeito ao estado afetivo de um sujeito, mas trata de “histórias modais” reconhecidas socialmente como um estereótipo e, consequentemente, nomeadas.

É ponto pacífico que a operação de lexicalização nada tem de neutra, ao contrário, carrega forte carga de *moralização*. Tanto isso é certo, que variações lexicais regionais são muitas vezes o pivô de situações constrangedoras ou engraçadas, como ilustra a conversa entre duas senhoras idosas, uma paulista e outra gaúcha, em uma padaria, no Rio Grande do Sul.

> Logo na entrada do estabelecimento, a paulista aponta para o balcão e exclama:
> “Ah! Que delícia, suspiros! Vamos levar um pouco?”
> A gaúcha, ruborescida, responde:

> "Chut! Não fale isso[4]. Você quer dizer merengues?"
> A primeira, sem entender, assente.
> E a amiga, em alto e bom som:
> "Ô, guri! Me dá três cacetinhos bem moreninhos!"[5]

Outro exemplo é a carga semântica cambiante do adjetivo "bárbaro", que em alguns contextos filia-se a "beleza" ou "excelência", e em outros, a "barbaridade". Ou "ambição", qualidade desejada, no mundo empresarial, e vício de caráter, em certos círculos religiosos. No entanto, apesar das flutuações, a operação de lexicalização é bastante uniforme e confiável, num microuniverso.

Um problema enfrentado pela semiótica das paixões evidencia-se na própria definição de paixão: "uma sequência de estados estereotipada e reconhecida...". O simulacro metodológico descreve mudanças de *estados patêmicos* de modo *descontínuo*, o que não condiz com a experiência. Para uma teoria de bases fenomenológicas, trata-se de um problema sério.

Desde os anos 1980 tem-se desenvolvido a abordagem *tensiva* dos fenômenos relacionados ao afeto. Tal abordagem tem sido difundida como "*semiótica tensiva*" e tem a qualidade de permitir introduzir o *contínuo*, no estudo da modificação dos estados patêmicos.

O modelo descritivo proposto pela semiótica narrativa incita a criação de novos pressupostos que sejam tão funcionais quanto os anteriores, mas que sejam capazes também de dar conta do universo afetivo do texto.

---

[4] Referindo-se à palavra "suspiro".

[5] Em São Paulo, "suspiro" é um doce de claras em neve, também conhecido por merengue. No Rio Grande do Sul, é eufemismo, hoje antigo, para orgasmo. "Cacete" ou "cacetinho", no RS, é a designação de "filão de pão" ou "bengala", hoje em dia "baguete". Em SP, é palavra chula para referir o sexo masculino.

Antes, numa narrativa, o sujeito era considerado como ativo sobre o objeto que busca, e este, por sua vez, seria passivo. Numa visão tensiva, o sujeito da busca passa a ser modalizado, é a possibilidade de obtenção ou não do objeto que o modifica e essa mudança é feita de forma mais ou menos tensa ou intensa, criando, assim, um momento de estesia. Essa modalização do sujeito é notada pela semiótica greimasiana, mas é somente na *semiótica tensiva* que passa a receber maior atenção. A afetividade torna-se o elemento central da relação entre sujeitos (destinador e destinatário) e entre o sujeito da busca e seu objeto de valor.

Na relação entre os sujeitos da narrativa, o destinatário precisa estar disposto a ser manipulado pelo destinador, ou seja, constitui-se um contrato fiduciário entre esses sujeitos, no qual o enunciador leva o enunciatário a crer nos valores disseminados pelo enunciado, e, além disso, a tomar para si esses valores como sendo verdadeiros[6]. Na gestão do campo perceptivo, o sensorial, o sensível e o inteligível atuam em sinergia para garantir o fazer persuasivo inerente ao ato de enunciar.

1.2. A semiótica tensiva e suas categorias de análise[7]

A semiótica anterior à teoria da tensividade tinha como base de análise a observação da “apropriação e circulação dos objetos de valor” (ZILBERBERG, 2006), no discurso. Zilberberg observou que há uma primazia do sensível sobre

[6] A questão do *contrato fiduciário* será retomada mais adiante quando tratarmos das paixões suscitadas pelo discurso. Por enquanto, basta que reconheçamos seu papel na construção de um quantum afetivo do sujeito em relação à sua busca.

[7] Partindo de Zilberberg, *Éléments de Grammaire Tensive* (2006), de Fontanille, *Semiótica do Discurso* (2007), e de Fonanille e Zilberberg, *Tensão e Significação* (2001), tomamos diversos conceitos – atinentes aos desenvolvimentos tensivos – com o intuito de verificar como eles se relacionam metodologicamente, a fim de fazermos uso de tais considerações como ferramentas que apoiarão a nossa análise. Desse modo, todas as afirmações que seguem têm como base e fundamento os conceitos apresentados por Zilberberg (2006), Fontanille (2007) e Fontanille e Zilberberg (2001).

o inteligível. Isso, portanto, faz aflorar a discussão quanto ao papel desse sensível na construção do sentido.

Hjelmslev (2003) propõe que o sensível está alocado na substância do conteúdo; já Greimas, no nível mais profundo de abstração – a princípio – e, posteriormente, nas relações modais, conforme vimos acima.

Devido a essa preferência proposta por Zilberberg, interessa-nos, neste trabalho, levar em conta as relações de apreensão dos acontecimentos de forma afetiva, ou seja, investigar como tal ou qual situação discursiva é construída afetivamente.

> O acontecimento é o correlato hiperbólico do fato, do mesmo modo que o fato se inscreve como diminutivo do acontecimento. Este último é raro, tão raro quanto importante, pois aquele que afirma sua importância eminente do ponto de vista interno afirma, de forma tácita ou explícita, sua unicidade do ponto de vista extensivo, ao passo que o fato é numeroso (ZILBERBERG, 2002, p. 129).

Assim, o percurso do objeto de valor passa a ser construído e modulado de forma tensiva, e o *acontecimento* passa a ser o gatilho desse percurso.

Uma das questões semióticas, na tensividade, recai sobre a problemática da categorização tensiva: dividir os momentos tensivos do discurso em unidades capazes de ser, ao mesmo tempo, quantificadas e qualificadas; unidades que constituam um percurso modalizado tensivamente – qualificadas –, e capazes de serem analisadas individualmente – quantificadas –, mas sempre tendo como base sua relação com as unidades anteriores e posteriores, bem como as características criadas a partir dessa relação.

Assim, observamos a direção tensiva do discurso construída a partir dessas unidades que são fragmentadas em partes autônomas e, ao mesmo tempo, relacionadas, a fim de constituírem o efeito tensivo. Para isso, a

semiótica tensiva toma como base a medida intensiva (contínua, sensível) e o número extensivo (descontínuo, inteligível), já que observamos as grandezas das unidades – medi-las de forma intensa e enumerá-las de forma extensa.

No esquema do quadrado semiótico proposto pela semiótica francesa, observamos uma relação de pares de oposição que constituirão um esquema coerente de inteligibilidade, mas que não possui ligação com a apreensão sensível. Faltam-lhe meios esquemáticos que demonstrem o quantum afetivo.

Para a construção de tal modelo, ou esquema afetivo, teremos as seguintes determinações:

> (1) as ligações entre o sensível e o inteligível [...] devem ser definidas;
> (2) o modelo proposto deve [...] resultar na formação de um sistema de valores;
> (3) esse modelo deve também levar em conta a variedade dos “estilos de categorização”;
> (4) tal projeto deve respeitar as coisas “como elas se apresentam” no discurso... (FONTANILLE, 2007, p. 75).

A partir de figuras sinestésicas apresentadas no texto, o observador constituirá elementos que partem de pares de oposição: “o quente e o frio, o liso e o áspero, o visível e o invisível, o móvel e o imóvel, o sólido e o fluido" (FONTANILLE, 2007, p. 47).

Tais elementos são tidos como grandezas da *presença sensível*, ou seja, figuram como o elemento de apreensão de uma dada figura discursiva, a “primeira articulação da percepção” (FONTANILLE, 2007, p. 48). A presença se desdobra em duas dimensões do sensível, a da *visada*, que está relacionada com os níveis de energia dedicados à matéria; e a da *apreensão,* pertinentes ao espaço percorrido e ao tempo gasto.

As estratégias do enunciador dizem respeito a como um *valor* acessará o campo de presença (*arena perceptiva*) do enunciatário. “O sistema de valores resulta, desse modo, da intersecção de uma visada e de uma apreensão” (FONTANILE, 2007, p. 48), é o elemento de mediação do sujeito e seu mundo no campo da percepção.

Assim, tais gradientes constituem um gráfico com dois eixos: o eixo da visada, tido como eixo da *intensidade*, que representa o estado “da alma”; e o eixo da apreensão, ou da *extensidade*, que é tido como o estado “das coisas” e suas delimitações.

A *intensidade* não está desvinculada da noção de força, mas também está vinculada à subitaneidade, à precipitação e à energia atribuídas ao acontecimento. A *extensidade* está ligada ao espaço que é controlado pela intensidade, mas que, antes de tudo, é temporal.

De um ponto de vista subjetal, teríamos o eixo intensivo representando o foco, onde o sujeito está tomado ou não pelo quantum afetivo; e o extensivo, o nível racional e físico de apreensão. Do ponto de vista objetal, tais eixos representam, respectivamente, o valor de absoluto num eixo, e o valor de universal no outro, ou seja, aquilo que se destaca por tender a ser único e, portanto, tenso, concentrado e exclusivo, e aquilo que é comum, de fácil acesso, aberto, difuso e misturado.

A orientação das gradações dos eixos é dada a partir de um centro dêitico, um observador, na arena perceptiva, que define a posição dos gradientes, no gráfico. Tal posição no eixo, tanto no da visada como no da apreensão, constitui a *valência* do eixo. O cruzamento das valências de eixos

distintos constitui o *valor* tensivo daquele momento da presença e o espaço dessa ocorrência é conhecido como a *zona de correlação* da narrativa.

A narrativa traça, na zona de correlação, a direção do percurso tensivo, que pode ser tanto uma *correlação conversa* (ou *direta*) – quanto maior ou menor a visada, maior ou menor será a apreensão –, como uma *correlação inversa* – quanto maior ou menor for a visada, menor ou maior será a apreensão[8].

Zilberberg (2006) propõe que a grandeza discursiva sofre, primeiro, uma qualificação intensa, relacionada ao sensível, e extensa, relacionada ao inteligível. Tais qualificações regem cada uma duas subdimensões. A categorização extensiva é, necessariamente, regida pela intensiva.

A dimensão da *intensidade* é subdividida em *andamento* – já que tem o tempo como plataforma de base para o momento intenso – e *tonicidade*, que expressa o teor tensivo do momento. A *extensidade* tem como subdimensão a *temporalidade* – que, assim como o andamento na intensidade, guia o processo – e a *espacialidade*, que representa o espaço tomado pelo processo. Para qualificar as figuras do discurso nas subdimensões, é necessário que se atente para a *direção* do percurso das figuras – a tendência tensiva que se estabelece no discurso –, para o seu *intervalo* – a diferença de uma gradação entre as unidades, ou seja, a sua relação com as unidades anteriores e posteriores – e para o seu *elã* – a característica do percurso tensivo.

---

[8] Esta correlação está ligada ao efeito do tempo e do espaço sobre a intensidade do momento, ou ainda, à intensidade do momento que gera o efeito sobre o tempo e o espaço. Numa situação em que alguém aguarda por socorro médico após um acidente, entendemos que a relação do tempo age de forma conversa com a intensidade, ou seja, quanto maior o tempo da espera, maior será a tensão do momento. Já o susto do acidente tem relação inversa, na qual o tempo do acidente é pequeno, porém o impacto do momento, a tensão, é grande. Assim, quanto maior o tempo, menor será a tensão do susto.

2. DIDASCÁLIAS

Indicações cênicas são marcações, anotações, notas feitas pelo dramaturgo que estabelecem toda a dinâmica de uma peça. Elas apresentam a entrada e saída das personagens, especificam para quem uma determinada personagem diz algo, proveem informações sobre o cenário, a indumentária e qualquer outra necessária à peça. Tais indicações são também conhecidas como rubricas ou didascálias, palavra comumente utilizada no meio religioso para referir sua doutrina ou seus ensinamentos. Longe disso, aqui pretendemos discutir a variabilidade de sua aceitação, bem como as práticas costumeiras em relação a ela. Aristóteles previa que as artes, em geral, partem de uma representação mimética. Que lugar seria mais propício para o exercício da mimese do que o palco, o teatro? Nós representamos e somos representados a partir da mimese. Portanto, o “além do texto”, de que trataremos adiante, isto é, o conjunto de informações que acompanham as cenas e movimentações, é motivado pelas ações que serão representadas, em última instância, pelas indicações cênicas da peça, como forma de cópia mimética de atitudes, trejeitos, vestimentas, enfim, de aspectos relacionados à cultura. As ações representam a dramaticidade de uma vida.

A didascália de hoje é uma manifestação dramatúrgica muito atual. A princípio, na Idade Média, tais marcações cênicas eram vistas nas peças religiosas e detalhavam partes materiais e simbólicas dos rituais. Mais tarde, a atuação do período elisabetano era repleta de convenções e estilos que dispensavam as indicações cênicas, por exemplo, as informações a respeito das circunstâncias da peça eram faladas para a plateia, não encenadas.

Foi na Renascença que a didascália passou a ter função prática para a montagem da peça, fornecendo-lhe informações diretas e funcionais sobre o desenvolvimento da montagem, como entrada e saída de personagens, modo de produzir as falas, o material e as indumentárias cênicas.

No séc. XIX, a didascália ganhou um espaço definitivo no teatro, passou a ser parte integrante de qualquer texto dramático, mas foi somente no séc. XX que começaram a surgir teorias a seu respeito.

Em princípio se faz uma distinção entre o texto falado, considerado como matéria primária da encenação, como agente demonstrador, e o texto rubricado, chamado de secundário. Roman Ingarden (1973) divide o texto teatral em *texto principal* (Haupttext) e *além do texto* (Nebentext), privilegiando o *texto principal*. Segundo Pascale Aebischer (2003), Ingarden ignora o fato de que, na tradição medieval das peças religiosas, as indicações cênicas eram tão fundamentais quanto o texto a ser falado.

Até a metade do séc. XX, as didascálias ocupam um lugar marginal nos manuscritos e nas edições impressas, já que as falas aparecem em destaque e as primeiras, muitas vezes, como notas no canto da página ou abaixo das falas. Tal legado de Ingarden sofreu modificações a partir das práticas de Samuel Beckett, na década de 1950, pois o autor toma as indicações cênicas como parte constituinte e até mesmo fundamental da peça. Porém, mesmo após Beckett, as indicações cênicas nos textos impressos continuam sendo pouco privilegiadas[9].

[9] Fato que pode se dar por fatores diversos tais como o custo da montagem, proposta de releitura da peça ou estilo de uma época.

Tais concepções teóricas foram se modificando, aglutinando-se ou tomando caminhos distintos, dentro das teorias que hoje temos à disposição, mas, ainda hoje, discute-se a posição das rubricas no teatro: elas são parte integrante da literatura dramática, mas essa literatura, ao ser vivificada, encenada, concretiza-se em montagens distintas, num espectro que varia desde o respeito integral às rubricas originais até seu total abandono.

A questão se coloca desde muito antes do séc. XX, porém. Segundo Pierre Corneille (1971, originalmente publicado em 1660), que costumava viajar com sua companhia de teatro, as indicações cênicas garantem que atores não façam o que desejarem e, assim, transformem seu texto. Portanto, elas funcionariam como um manual de boas práticas para a encenação da peça. Assim como Corneille, Molière, que por sua vez não viajava com sua companhia de teatro, dizia que tais instruções figuravam em seu texto para garantir que os atores fizessem tudo de acordo com o que ele havia previsto para a cena.

Representante de uma das posições extremas, Thomas William Robertson (MEIER, 1967, p. 17) é taxativo: “I don’t want actors, I want people that will do just what I tell them”. Ele se posicionava claramente a fim de evitar que a genialidade dos encenadores entrasse em conflito com a genialidade do autor.

Numa outra perspectiva, quase oposta, Patrici Pavis (1988) defende que tais indicações servem como marcações provisórias de *mise-en-scène* e que, como tal, não seriam delimitações obrigatórias para o “entendimento da peça” como um todo.

Samuel Beckett, como já apontado, considerava suas rubricas parte do diálogo, uma parte integral no código fixo de seus textos. Dizia que elas tinham maior autoridade do que o texto a ser falado. Se essa posição radical é aceita, então as indicações perdem seu caráter apendicular e são reconhecidas em interdependência necessária, entrelaçando texto falado e encenado. A dramaturgia de Beckett exemplifica uma simbiose incomum entre o texto natural, apresentado pelas didascálias, e ficcional, a trama desenvolvida a partir dos diálogos da peça.

Suchy (1991) e Aebischer (2003) mencionam o episódio de quando Joanne Akalitis encenou a obra *Endgame,* de Samuel Beckett, em 1984, em um túnel do metrô: como consequência, os agentes de Beckett ameaçaram revogar os direitos adquiridos sobre a peça, já que suas indicações haviam sido ignoradas por completo.

As didascálias não representam, diretamente, uma “história” a ser contada, mas dão suporte ao texto a ser falado, complementam a ideia tridimensional do texto dramático, ou seja, enquanto o texto falado seria bidimensional, plano, conjugando “o que se lê” e um “como se lê” a partir de uma interpretação livre do leitor, a rubrica adicionaria a ideia de “onde se lê” e modalizaria ainda o “como se lê”, já que as didascálias, muitas vezes, apresentam a forma como o leitor, segundo o dramaturgo, deve ler tal ou tais falas. Bem, se as rubricas são uma antecipação cênica da montagem, os efeitos de sentido de uma leitura que as leva em conta serão distintos dos de uma leitura que as desconsidera. Com ou sem informações além das fornecidas no texto falado, será gerado um diálogo entre o leitor e sua própria imaginação sobre a cena. Na falta de ancoragem, caberá ao leitor preencher as

lacunas. Em sua presença, os efeitos de sentido passíveis de se construírem se direcionam, mediante as informações modalizadoras, ou seja, informações que definem a forma e o espaço onde o destinatário situa aquele texto, antes bidimensional.

A teoria teatral reconhece na rubrica uma potencialidade literária, porém para o encenador, na grande maioria das vezes, a didascália é considerada parte independente da literatura do teatro, útil como índice de análise do material teatral.

> Enquanto antecipação imaginária de uma futura cena concreta, [as rubricas] têm uma relativa independência da ficção, ou da "história" que haja para contar. É incorreto, portanto, reduzir as rubricas, necessariamente, a meros suportes da ficção literária e deixar de reconhecer esta outra dimensão, de uma narrativa relativa ao cênico, que não tem a princípio nenhuma subordinação à história que a ficção literária quer contar e se constitui como uma esfera independente (RAMOS, 2001, p. 11).

Ramos acrescenta que as didascálias possibilitam a apreciação da concepção do autor para a cena, como se ele pusesse no papel uma montagem que consideraria a ideal, a montagem que ele imaginou para aquele texto.

Dito desse modo, as indicações cênicas parecem ser mais íntimas ao autor do que as próprias falas de sua peça, porém, na prática, as primeiras são frequentemente tratadas como opcionais.

Há vários conceitos de texto nas teorias da linguagem. Na semiótica, é frequente sua definição como um "todo de significação" e um "objeto de comunicação" (BARROS, 2005). O "todo de significação" se constitui no recorte efetuado. Em se tratando de uma peça teatral, as didascálias comparecem como parte integrante do texto, já no próprio suporte material, o livro ou o roteiro. Elas vêm destacadas, situando e modalizando as falas e as ações,

englobando-as e fornecendo-lhes características determinadas. O enunciador[10] as emprega não como forma ideal de representação, mas como parte do texto "peça" a ser representado no palco. Julgar que o enunciador faz uso das rubricas como indicações para uma montagem ideal seria atribuir-lhe certa dependência, mecanicidade e até ingenuidade, assim como ao encenador, mas, por outro lado, supor que o enunciador usa as rubricas de forma aleatória ou descompromissada, sem saber que, com isso, direciona potencialidades de efeitos de sentido (o que vai muito além de projetar uma "cena desejada pelo autor" (RAMOS, 2001) ou de uma articulação ficcional literária), mostraria, talvez, uma falta de intencionalidade do gênero. A análise da breve cena que segue elucida a centralidade das indicações, na potencialização dos efeitos de sentido:

> KATE: (*grabs the phone*) Get me the phone book.
> *He grabs the phone book, but he's so flustered he can't turn the pages.*
> BENOÎT: Dial Operator.
> KATE: (*into the phone*) Put me through to École Polytechnique – University of Montreal.
> T.V.: (*male reporter's voice*) "At this moment police still have no idea how many have been killed or injured. Although it's not confirmed, it appears that the shooter, or shooters, may have turned the gun on themselves."
> KATE: Busy. (*slams down the phone*) Gimme the keys.
> BENOÎT: Eh?
> KATE: I'm driving up there – gimme the keys.
> BENOÎT: I'll drive –
> KATE: GIMME THE KEYS?!
> (MURPHY, 2007, p. 58)

[10] Na semiótica, o enunciador é a voz manifesta de um autor implícito. Dito de outro modo, pode-se tomar o exemplo das várias vozes que os pseudônimos de Fernando Pessoa assumem: cada um é um enunciador e nenhum deles, mesmo sendo criação do homem Fernando Pessoa, confunde-se com ele. Assim, por outro ponto de vista, uma propaganda de cigarro e uma campanha antitabagismo bem-feitas terão cada uma um enunciador distinto, independentemente de terem sido criadas por uma mesma pessoa empírica.

No trecho acima, percebe-se um crescendo afetivo, um aumento vertiginoso da tensão, no momento em que a mãe teme que seu filho possa ter sido assassinado. Examinemos as indicações, que são de quatro ordens:

a) Em maiúsculas (1), a fonte das falas (TV, KATE, BENOÎT);
b) Em itálico, entre parênteses, a ação ou sua descrição: (*grabs the phone), (into the phone), (male reporter's voice), (slams down the phone)*;
c) Em itálico, sem parênteses, a ação e descrição de personagem que não está com a palavra: *He grabs the phone book, but he's so flustered he can't turn the pages*;
d) Em maiúsculas (2), a figurativização do clímax de tensão, na ordem gritada: GIMME THE KEYS?!.

Tais indicações podem, certamente, ser ignoradas na produção, mas elas integram o momento de sua leitura e esse momento será lembrado na produção, pelo menos como participante da impressão primeira causada pelo texto. Se tal trecho é lido na ignorância das indicações, a cena potencializará outros efeitos de sentido, possivelmente de menor tensão.

Como vimos, para Beckett, as didascálias não são simples indicações, mas constituem parte de um mecanismo tão bem articulado que a opção de não levá-las em consideração lhe é inaceitável. Elementos cênicos como luz e cenário passam a ter papel fundamental e o sincretismo teatral se vê representado em suas indicações. Entretanto, devemos considerar que as peças de Beckett são escritas na fase da pós-montagem, ou seja, todas as indicações foram, por ele, testadas sobre o palco. Assim, ele entende que as

rubricas, junto com o texto falado, têm uma relevância estrutural para sua dramaturgia.

A exacerbação dessa proposta pode levar a assumir, ao menos hipoteticamente, que uma peça de teatro é produzida a partir das indicações cênicas e que tudo, além dessas indicações, são lacunas preenchidas com falas.

É quase esse o posicionamento de Issacharoff (1988), autor que define o texto teatral como um conjunto de indicações, mas as distingue entre didascálias e diálogos. O que ele não parece levar em conta é o caráter literário de uma peça teatral, ou seja, que a construção do sentido se faz a partir do texto como um todo e não somente a partir das falas, que a criação de uma peça no palco é, antes de mais nada, a interpretação de um texto literário. Há, inevitavelmente, um traço literário na encenação, na produção. O fato de um encenador não utilizar as didascálias originais não o exime de adotar outras no lugar, pois qualquer montagem será ancorada. A rigor, mesmo que a escolha do encenador recaia sobre um espaço suspenso, sem definição de tempo e lugar – será ainda um espaço, com essas características, que participarão dos efeitos de sentido[11].

Barbara Herrnstein Smith[12] (1978), *apud* Patrycia A. Suchy (1991), faz a distinção entre dois tipos de enunciados, ou seja, o texto natural e o ficcional. O primeiro estaria a serviço do segundo, dando-lhe suporte. Assim, o texto falado

---

[11] A título de exercício, proponho imaginar-se a adaptação teatral do conto “The Judgement Seat”, de Somerset Maugham, situando-o: a) num cenário imitando nuvens, com Deus de longos cabelos e barba brancos, sentado num trono; b) num cenário de tribunal humano, em que Deus ocupa o lugar de uma juíza; c) num cenário de um ônibus paulistano, em que Deus ocupa o lugar do motorista etc. É evidente que cada uma das escolhas potencializará efeitos de sentido específicos, não suscitados pelas outras.

[12] SMITH, B. H. *On the Margin of Discourse*: the Relation of Literature to Language. Chicago: University of Chicago Press, 1978.

pelos atores é considerado *ficcional* (fictive utterance) e as demais indicações, técnicas ou não, são chamadas texto *natural* (natural utterance).

É preciso apontar que a fronteira entre ambos nem sempre é tão clara, pois há textos naturais que vão além de simples indicações técnicas, como mostra o exemplo a seguir:

> In this very modest living room, a matching couch and chair face out to the audience and a television faces in. Behind the couch are open drapes and behind those, heavy sheers. Bright, blinding sunlight pours in through the sheers. Side tables flanks the couch on either side and a low coffee table rests in front. [...] A Lazee-Boy is positioned to get the best view of the television. A large framed picture – an aerial photograph of Île St. Helene and Île Notre-Dame with "expo 67" written across the bottom – graces one wall while a framed high school graduation picture of a young man graces another, and a crucifix, another. [...]
> A structure of what may have originally been a model of a highrise sits on a piece of Plexiglass that is perched on a small table that stands in one corner. (MURPHY, 2007, p. 3).

Porém, a despeito dos diferentes posicionamentos encontrados na área sobre a relação entre os dois tipos de texto, o natural e o ficcional, importa-nos, ao assumir tal distinção, a evidência de que ambos participam da construção dos efeitos de sentido potencializados pela peça, sobre o destinatário-plateia, como duas vozes de uma canção participam de seu efeito sinestésico, sem que uma se faça valer em detrimento da outra, mas, se bem concebidas e executadas, ao contrário, valorizam-se mutuamente.

Uma questão complexa, amplamente discutível e discutida no teatro, diz respeito à autoria. As convenções sobre as indicações cênicas são repletas de discordâncias interpretativas e contribuem ainda mais para a polêmica sobre o tema.

Essa questão remete a um embate ou um conflito de "genialidades", como, não sem ironia, já observava Robertson (MEIER, 1967).

Um exemplo da estratificação social na prática teatral é trazido pelo trabalho de Linda McJannet em *The Voice of Elizabethan Stage Directions: the Evolution of a Theorical Code*, que destaca a distinção elisabetana entre o diálogo e as indicações cênicas como meramente linguística, sendo o primeiro em latim e as segundas em vernáculo, diferenciação que resulta de as falas serem escritas pelos autores e as indicações, ou rubricas, por um assistente, durante os ensaios. Desse modo, a peça elisabetana era composta simultaneamente por ao menos duas pessoas distintas. No processo habitual de sua produção, o autor escrevia as falas, e as rubricas eram inseridas durante os ensaios. Quando as peças passaram a ser publicadas, no século XVI, elas seguiam para as oficinas gráficas já com todas as indicações e rubricas, assim o leitor teria acesso a um material semelhante, na escrita, ao que se via no palco. A obra estava pronta para ser “copiada”, e suas páginas traziam, registrada, a marca da estratificação social: o texto, área da cultura, em latim; as rubricas, área da técnica, em vernáculo.

Outro aspecto relativo às didascálias tem a ver com a questão socioeconômica imediata à produção de uma peça teatral. A mudança no perfil das rubricas seguiu as tendências dos modos de se produzir teatro. Na Grécia antiga, fazia-se teatro para o povo, gratuitamente, com a função de ensinar algo ou simplesmente divertir, e os custos – quando havia– eram pagos pelos senhores mais afortunados ou pelos reis. Em eventos que duravam o dia todo, famílias seguiam para as praças com teatro a céu aberto e lá passavam o dia vendo encenações que duravam horas. Posteriormente, na Idade Média, observou-se um potencial econômico no teatro, assim, as montagens

passaram a ser financiadas e custeadas por famílias abastadas nobres e por empresas, como são hoje.

Tal prática exigiu que o texto das peças incorporasse cada vez mais elementos explicativos, a fim de convencer os financiadores de que valia a pena bancá-las. Assim como o cinema, as peças passaram a ser mais roteirizadas, trazendo mais informações nas didascálicas a respeito de cenário, iluminação, efeitos sonoros, ações dos atores e modo como devem dizer determinada fala.

Hoje, com a tendência ao trabalho participativo, como observamos em grupos teatrais paulistanos como Teatro da Vertigem e Grupo TAPA, a concepção da montagem pode ser dividida entre o diretor, o cenógrafo, o figurinista, o iluminador, os atores, ou seja, entre todas as pessoas que estão envolvidas na encenação, uma vez que cada indivíduo contribui com sua leitura. O teatro parece, portanto, estar caminhando rumo a um crescimento e ganhando cada vez mais com diferentes práticas.

Um texto no papel difere de uma peça no palco e pede análises distintas e compatíveis com seu formato. Independentemente de se achar as didascálias imprescindíveis para o texto teatral, como Beckett, ou supérfluas e desconsideráveis, como outros, interessa-nos entender a função das rubricas, quando em consonância com o texto falado, no processo de geração de sentido, no ato de sua apresentação a uma plateia.

Uma das principais mudanças nas didascálias a partir de Beckett é que, além de descreverem o *espaço cênico*, elas passam a descrever, também, as *ações cênicas*, não simples entrada e saída das personagens, como antes já

eram registradas, mas ações dramáticas que modalizam o texto falado. O escritor dramaturgo passa a exercer um papel de arquiteto–artista; ele não somente cria o texto a ser falado, mas modela a sua representação à medida que pincela informações cenográficas e dramáticas, a fim de definir com maior clareza a forma do conteúdo que deseja imprimir à cena.

> "Neste contexto, a rubrica sofisticou-se como instrumento de controle e operação, já que ele [autor] passou a escrever pensando na encenação, sem intermediários. Através dela lê-se não só o comentário distanciado do autor sobre a trama, como se revela um reconhecimento que define esta trama." (RAMOS, 2001, p. 15).

Tendo em mente esse breve panorama das práticas didascálicas, passemos a observar o seu uso feito pela autora Canadense Coleen Murphy na peça *The December Man*, balizados pelos conceitos da semiótica tensiva anteriormente apresentados.

3. O *CORPUS* E UMA PRIMEIRA ANÁLISE SEMIÓTICA

3.1. Sobre a autora

Autora de diversas obras ficcionais de teatro, rádio e cinema, Colleen Murphy nasceu em Rouyn-Noranda, Quebec, em 1954, foi criada numa pequena cidade ao norte de Lake Superior e se formou como atriz na Universidade de Ryerson e no Instituto Strasberg, em Nova Iorque, segundo os *sites Playwrights Canada Press* e *Coleen Murphy*, autorizado pela própria escritora[13].

Sua primeira obra foi uma série escrita para o rádio chamada *Fire Engine Red,* que ficou em terceiro lugar na Competição Literária da CBC, em 1985. No mesmo ano, foi convidada para se filiar ao Sindicato dos Escritores de Teatro no Teatro Tarragon. Em 1987, ela produziu sua primeira peça, *All Other Destinations Are Cancelled*. Após escrevê-la, Murphy se afastou do teatro para se concentrar na educação de seu filho e para tentar a sorte no cinema.

Em 1990, retornou ao teatro com a peça *Pumpkin Eaters,* que ficou em segundo lugar na Competição Literária da CBC; no mesmo ano, seu roteiro de *Termini Station* foi indicado ao Genie como melhor roteiro.

Ainda no cinema, Murphy dirigiu seu primeiro curta-metragem, *Putty Worm,* que foi lançado em 1993 no Festival Internacional de Cinema de Toronto. Por ter sido inspirada por uma viagem a Auschwitz, a violência do filme causou espécie em muitos espectadores.

---

[13] Para escrevermos sobre a autora nos apoiamos fortemente nos seguintes sítios da internet: http://www.playwrightscanada.com/playwrights/colleen_murphy.html e http://colleenmurphy.ca/.

Em 1994, como diretora integrante do Centro de Cinema Canadense, ela fez seu segundo curta, *The Feeler*, que participou de festivais pelo mundo e ganhou o prêmio Golden Sheaf de melhor performance, para o ator Randy Hughson, no Festival de Yourkton, em 1996, e recebeu nova indicação ao Genie como o melhor curta-metragem de 1996 – mais uma vez, não chegou a conquistar o primeiro prêmio.

Em 1995, dirigiu seu primeiro longa-metragem, chamado *Shoemaker*, para o projeto The Feature Film. Ele foi exibido nos festivais de Shangai ao Novo México e Índia. Lançado em 1996 no Festival Internacional de Cinema de Toronto, recebeu o prêmio de escolha do público em 1997, no Festival Internacional de Cinema de Mannheim-Heidelberg. O filme foi também indicado a três categorias do prêmio Genie em 1998.

Em 1996, Richar Rose, diretor artístico do teatro Necessary Angel, convidou Murphy para se tornar um dos três escritores residentes. Dois anos depois, Richard dirigiu a terceira peça da autora, *Beating Heart Cadaver*, indicada para duas premiações: o Chalmers Award em 1999, e o Governor General. Não recebeu os prêmios, mas foi publicada pela editora Playwrights Canada Press.

Em 1999, Murphy filmou seu segundo longa-metragem, *Desire*, uma coprodução da Subjective Eye, de Toronto, Buffalo Gal Pictures, de Winnipeg, e Bioskop Film, de Munique, o mesmo que produziu *The Tin Drum*. Embora Murphy achasse que o filme precisava de mais tempo para o processo de edição, uma versão foi lançada no Festival Internacional de Cinema Mannheim-Heidelberg, na Alemanha.

Em 2002, *Desire* foi indicado em duas categorias do prêmio Genie, como melhor atriz e ator. Seu curta-metragem *War Holes* foi lançado em 2001 no Festival de Mannheim-Heidelberg, no Festival de Cinema Commonwealth, em Manchester, no Festival Tres Courts, na França, e, em 2002, no Festival de Cinema Monde, em Montreal.

Nesse mesmo ano, sua quarta peça, *The Piper*, foi produzida pelo Teatro Necessary Angel e dirigida por Richard Rose. Foi publicada em 2003 também pela editora Playwrights Canada Press.

Após *The Piper*, Murphy se afastou novamente do teatro por dois anos. Durante este tempo, ela produziu seu quarto curta-metragem, *Girl with Dog*, que foi lançado em 2006 no Festival de Cinema Monde, em Montreal, e teve seu lançamento na Europa no Festival Internacional Mannheim-Heidelberg.

Em Janeiro de 2007, *Girl with Dog* foi exibido no Festival Internacional de Cinema de Roterdã e no FIPA – Festival Internacional de Programas Audiovisuais em Biarritz, França.

Neste mesmo ano, Murphy voltou ao teatro com a peça *The December Man (L'Homme de Décembre).* A peça estreou no Projeto Alberta Theater, no Festival de Teatro de Enbridge para Novas Peças Canadenses, em Fevereiro de 2007. Ela foi dirigida por Bob White.

Mais de 20 anos após sua primeira obra teatral e algumas indicações frustradas em premiações, em 2006, Murphy recebeu o prêmio Enbridge PlayRites, foi indicada para a Premiação Betty Mitchell, como melhor peça inédita, e ganhou o Governor General, como melhor peça de língua inglesa. E, em 2008, foi premiada pela Associação dos Autores Canadenses Carol Bolt.

3.2. Sobre a peça

A obra narra o drama psicológico de três personagens face às suas angústias existenciais e a problemática das relações interpessoais. Embora faça referência direta a um dado da realidade, a autora defende, no próprio livro, que se trata de uma obra ficcional, cujos fatos reais só servem como pano de fundo para a história construída por ela:

> This is a work of imagination. My intention is not to exploit the events that took place on 6 December 1989 in the École Polytechnique, where fourteen women were murdered, or feed off the pain of families and friends who have been devastated, but to use the public event as a point of departure. (MURPHY, 2007, p. 2).

O atentado na École Polytechnique de Montreal, citado acima, ficou conhecido como o Massacre de Montreal. Um jovem, Marc Lépine, adentrou armado em uma das salas de aula do curso da faculdade de Engenharia, ordenou que os homens fossem para um lado da sala e as mulheres para outro. Depois, disse para os homens saírem da sala, chamou as mulheres de feministas, atirou contra elas, saiu da sala, atirou em outras que estavam no caminho e se matou.

A obra de Murphy, que faz referências tanto ao atentado como ao terrorista[14] e sua família, narra a história da família Fournier. Jean Émile Fournier, de 22 anos, sobrevivente do atentado e um dos homens que estavam

[14] Optamos pelo termo terrorista devido ao fato de seu ato ter fundamento político, mesmo tendo sido justificado pela mídia como um ato de machismo. O terrorista justifica o atentado como sendo uma luta pelos direitos dos homens; não pretendemos aqui julgar o ato em si nem mesmo fazer qualquer juízo de valores.

na sala de aula onde Marc matou as mulheres. Kathleen Fournier, 62 anos, uma senhora que trabalha como faxineira em casa de ricos, costura para fora nas horas vagas, luta para manter a aparência da família perante a sociedade e coloca todas as suas esperanças no filho, que estuda para se tornar engenheiro. Ela julga que o rapaz terá um futuro brilhante e deposita nele o sonho de mudar a condição social da família, que passará a ter um engenheiro como membro. E, por fim, Benoît Fournier, com 59 anos, pai de Jean. Trabalha numa fábrica de peças para carros e tentar fazer a mediação do conflito entre o filho e a mãe.

Jean é um jovem perturbado pelas lembranças do atentado. Tem pesadelos constantes e diz ser perseguido pelas vítimas do terrorista, que cobram dele o fato de não tê-las defendido.

Muito sucintamente, a peça narra a trajetória trágica dessa família devastada, atormentada por suas lembranças e frustrações – o filho, pelas memórias do atentado e das vítimas cuja morte não impediu; a mãe, por sua condição social e, posteriormente, pela morte do filho; e o pai, por seu fracasso como provedor da família e, também, pela morte do filho.

Esta história é contada de forma cronológica inversa, cada capítulo é seguido por outro cuja ação lhe é anterior, no tempo. Assim, os acontecimentos da primeira cena são posteriores aos da segunda cena, que, por sua vez, são posteriores aos da terceira. A peça começa dois anos após o atentado e termina no dia trágico, fazendo o caminho inverso da catástrofe familiar.

3.3. Análise Semiótica do texto da peça

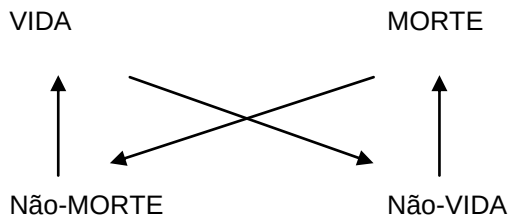
O texto é uma representação capaz de gerar no espectador um sentido a partir das imagens suscitadas nele. Para tanto, usa formas, texturas, instiga sensações. Ao mesmo tempo em que o texto comunica, ele inscreve possibilidades de significação que são selecionadas pela plateia. Esse sentido construído pela audiência, o *destinatário*, segundo a semiótica, é gerado a partir dela, desde um nível fundamental de abstração que, no limite, constitui-se a partir de dois termos opostos, em relações sintáticas e semânticas. Este nível fundamental se projeta de forma relacional em outro, menos abstrato, o *nível narrativo*, que, por sua vez, se reveste de elementos temáticos e figurativos, no nível discursivo. O destinatário tem acesso ao nível discursivo, cujas possibilidades de efeitos de sentidos ele avaliará e selecionará, dentro de seu repertório.

A análise, portanto, inicia-se no nível a que o destinatário tem acesso, o discursivo, mergulha no nível narrativo, até chegar ao nível fundamental, em que o analista propõe os termos da oposição de base. Sua explicitação, porém, por motivo de comunicabilidade, se faz melhor no caminho inverso, o da reconstrução.

3.3.1. Nível fundamental

Assim, no percurso da explicitação da análise, a primeira discussão necessária é acerca dos pares de oposição identificados no nível fundamental. Por se tratar de uma história trágica, muitos podem supor que o par de

oposições mais relevante seria o de ***vida*** e ***morte,*** e que a configuração do quadrado semiótico deste corpus, explicado anteriormente, se apresentaria da seguinte forma:



Porém, numa observação mais apurada, percebemos que esse quadrado simplesmente retrata o percurso actancial dos sujeitos, já que eles passam de um estado conjuntivo com o objeto de valor *vida* para um estado disjuntivo em relação ao mesmo objeto de valor. Seria um percurso de privação simples, em que os sujeitos de ação e os sujeitos de estado seriam sincréticos, estabelecendo um percurso de renúncia do objeto de valor vida, já que eles se privam dela de forma espontânea.

Pensar que o texto em questão conta a história de personagens que se matam seria ater-se a uma leitura superficial, sem explorar suas potencialidades de crítica social, nem de reflexão de cunho filosófico sobre a vida, entre outras. A história é apresentada de forma cronológica inversa, ou seja, de trás para frente, portanto, o sujeito abre mão do objeto de valor vida, mas, na cena seguinte, está vivo. Notamos que essa condição existencial (vida/morte) não passa de representação figurativa que estabelece um ritual de passagem, gerando uma transformação do estado da alma do sujeito que inicia sua jornada rumo ao objeto de valor descritivo.

> BENOÎT: No. People will think we're not home.
> KATE: Well, we're not gonna be home.
> BENOÎT: We'll be home – we just won't know it.
> KATE: We'll be in Heaven.
> BENOÎT: No comment.
> KATE: Don't argue with me. We'll be in Heaven… with Jean.
> (MURPHY, 2007, p. 6)
> [...]
> KATE: You don't believe in God you're not gonna go to Haven and see Jean.
> BENOÎT: I believe what I believe. (MURPHY, 2007, p. 9)
> [...]
> KATE: [...]…he's gonna be all dressed up because he knows we're coming.
> (MURPHY, 2007, p. 9)

Muito além de ser o objetivo principal, a morte do filho e dos pais figura no texto como um objeto de valor modal, aquele tipo de objeto que vale enquanto conduz o sujeito à realização de seu objetivo principal. No caso, a morte serve de suporte na busca do objeto de valor descritivo, o reencontro com o filho.

Assim, observamos que tal par de oposições não passaria de uma leitura de superfície, limitada, feita por um espectador distraído, ou não familiar com o assunto[15]. Uma leitura incapaz de dar conta de outras potencialidades, detectadas apenas por um olhar atento, capaz de ver em profundidade. Além de *vida* e *morte*, o texto aqui abordado sugere alguns outros pares de oposição, tal como *inclusão* e *exclusão.* Kate, a mãe, busca ser aceita pela sociedade em que vive. Ela pertence a uma classe média pobre canadense, faz arrumação na casa de pessoas ricas, tem um filho que está se formando em engenharia e frequenta a igreja, portanto, cumpre todos os papéis necessários para que a sociedade a reconheça como respeitável. Porém, suas

[15] A semiótica trata de sujeitos "de papel", não de sujeitos "vivos" em sua complexidade. Por isso, tomamos aqui o "espectador" enquanto papel actancial do sujeito "vivo" que assiste à peça.

expectativas de inclusão não se realizam, ela não fica em conjunção com seu objeto de valor *inclusão*.

> KATE: Well that guy he can say what he likes about being happy – for me being happy is knowing that every house I clean for bitches like Mrs. Jamison – pardon the language – but they pick away at me until I'm just bone, they gripe about this, howl about that, the smallest piece of dust, smudge on a crystal vase from Czechoslovakia – I gotta put my head inside their toilet bowl and lick it before they're satisfied it's clean. They look at me like I'm stupid, like I don't have a son who's at university studying to be an engineer, like I'm a ghost who floats though their expensive big houses licking their toilet bowls, dusting their expensive trinkets so they can pay me a hundred and fifty a week cash under the table. [...] no, Jean, for me being happy is knowing that in June I'm going to dress up in my new green dress and Benoît he's gonna be in his suit and we're gonna watch you walk up to the stage wearing a gown and cap – you're gonna be the first ever in my family since we come across – the first ever to go to university, first ever to graduate… (MURPHY, 2007, p. 25).
> [...]
> KATE: That karate nonsense is affecting his schoolwork.
> BENOÎT: It's helping him get his confidence back.
> KATE: What's more important – getting confidence or getting a degree?
> (MURPHY, 2007, p. 32)

O desejo pelo objeto de valor inclusão, ou pertencimento, é uma constante no texto, porém tal busca parece exclusiva da personagem Kate. O par de oposição que nos parece mais fundamental e geral é *liberdade* e *sujeição,* que englobaria, de certa forma, os pares propostos anteriormente. Para fundamentar tal concepção, partimos das definições dadas em dois dicionários, um em português e o outro em inglês, já que o texto é originalmente em inglês e, assim, julgamos coerente buscar numa fonte de língua inglesa o fundamento conceitual dos termos. Em ambos os casos, limitamo-nos a definições que são consonantes ao texto em questão:

O *Webster's New World College Dictionary* afirma que **freedom** (liberdade) é:

> a) exemption or liberation from the control of some other person or some arbitrary power; liberty; independence [...] c) exemption or immunity from a specified obligation, discomfort, etc. [...] e) a being able to act, move, use, etc. without hindrance or restraint f) a being able of itself to choose or determine

> action freely [freedom of the will] [...] h) a being free from the usual rules, patterns, etc. i) frankness or easiness of manner; sometimes, an excessive frankness or familiarity.

O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* define *liberdade* como:

> **1** grau de independência legítimo que um cidadão, um povo ou uma nação elege como valor supremo, como ideal [...] **3** condição daquele que não se acha submetido a qualquer força constrangedora física ou moral [...] **8** possibilidade que tem o indivíduo de exprimir-se de acordo com sua vontade, sua consciência, sua natureza **9** licença, permissão **10** atitude que revela confiança, familiaridade, pouco apego às conveniências.

Os dicionários apresentam o termo liberdade como um estado ideal que permite a alguém se livrar das obrigatoriedades, do controle e das regraspara, dessa forma, poder fazer o que desejar, ser mais próximo à sua natureza e livre das regras sociais e dos regimentos culturais.

Assim, Kate, na verdade, busca o pertencimento, a inclusão, ela traça essa busca como forma de libertação das coerções a que é sujeita como sendo inferior dentro da classe da qual deseja participar. Obtendo a inclusão, ela estaria livre das pressões e dos desaforos que julga receber por se considerar inferior.

Benoît é uma personagem que serve de elo entre sua esposa Kate e o filho Jean. Ele age sempre que a relação entre os dois está abalada e sofre a pressão de ambos os lados. Como provedor, o mantenedor da casa, sua vontade maior é a felicidade dos membros da sua família, além, é claro, de objetos menores:

> KATE: How could you forget?
> BENOÎT: I didn't forget – I just don't think about it every second of my life – I go to work so I can bring home a friggin' paycheque. Maybe you should go back to work instead of hanging around the house all day knitting for free – (p. 13).

> [...]KATE: You concentrate on finishing your design project. It's gonna fall over if you don't fix it. How you gonna get an "A" when it's already a week overdue?
> JEAN: I don't feel like it right now.
> BENOÎT: Maybe you'll feel like getting up at six every morning and going to Nelson's so you can have the thrill of spending eight hours making radar drives and worm screw jacks and friggin' gear couplings, eh? You wanna trade places? (MURPHY, 2007, p. 36).
> [...][...]
> BENOÎT: If Nelson's would install friggin's air conditioning least I'd be cool during the day. Living in their air-conditioned mansions with maids and martinis and friggin' limousines but oh no they can't find the cash to put in AC – management says the fans give cool ventilation year around – cool, for sure, when it's 20 below – *calisse*. (MURPHY, 2007, p. 39).

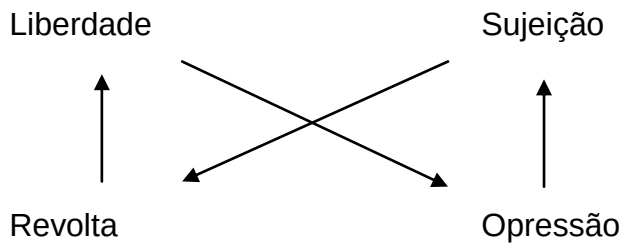
Jean, por sua vez, busca a libertação das lembranças que o atormentam, ou seja, das memórias do atentado. Além de estar em constante tensão pela impossibilidade de mudar o passado, por não ter agido de forma diferente.

> KATE: Whisper to whom?
> JEAN: The women.
> KATE: Jean, what are you talking about?
> JEAN: I take them on my walks – all of them, and point out interesting structures… show them shapes and buildings… (MURPHY, 2007, p. 27).
> [...]
> KATE: I can see you sitting in a big fancy office, drawing diagrams.
> JEAN: Ma, I'm sorry, I tried my best, but I couldn't keep going back into that building – the smell of blood, the sounds, and now when I build structures there's always people inside them… and I can't get them out. (MURPHY, 2007, p. 28).
> [...]
> KATE: It'll never happen again.
> JEAN: I want it to happen again – and when Marc fuckin' Lépine comes bursting into class I'll have muscles and reflexes… and guts I left those women once but next time I'll stand and fight… (MURPHY, 2007, p. 43).

O dicionário Webster define o termo oposto, **subjection,** como "**1** a person under the authority or control of another; esp., a person owing allegiance to a ruler [...] **3** to make liable or vulnerable". *Houaiss* define o termo traduzido *sujeição* como o "ato ou efeito de sujeitar(-se) **1** estado do que está sujeito; dependência, submissão, vassalagem **2** característica do que não se

rebela, do que aceita passivamente a dominação; obediência, submissão, resignação.”

Podemos observar que o texto apresenta referências que dão base a assumirmos esses termos, *liberdade* e *sujeição,* como fundamentais. Assim, o quadrado semiótico fundamental que propomos se apresenta da seguinte forma:



Cada personagem está submetido a uma condição de que quer se ver livre e crê que essa libertação só se dará com a morte. Kate, a mãe, está sujeita às regras e paradigmas sociais para ser reconhecida, a fim de pertencer, de se incluir. Benoît está preso ao trabalho, às cobranças constantes da mulher e à preocupação com o filho. Jean, o filho do casal, se vê cativo das lembranças do atentado e da incapacidade de defender as mulheres que nele morreram.

3.3.2. Nível narrativo

Agora que o par *liberdade-sujeição* foi definido como oposição de base, passemos às relações que se estabelecem no nível posterior, a partir desse fundamento. O nível narrativo é o das transformações, da busca pela transformação do estado do sujeito que almeja o objeto *liberdade*.

O enunciado mais elementar é aquele que coloca o sujeito em relação ao seu objeto, ou seja, define se o primeiro tem ou não a posse do segundo. No caso da peça em análise, o sujeito inicia em disjunção com o objeto de valor buscado, a liberdade.

Para que este sujeito queira buscar o objeto de valor, ele deve, primeiramente, ser modalizado pelo destinador, tem que acreditar que aquele objeto almejado é bom e digno de ser buscado.

A semiótica pressupõe quatro modalizações de base: o *querer*, o *dever*, o *poder* e o *saber*, que, como o próprio nome sugere, modalizam o *ser* e o *fazer* do sujeito da busca. Toda modalização é regida por um *crer* prévio. Para que o sujeito *queira*, *deva*, *possa* ou *saiba fazer* ou *ser* algo ou alguém, ele deve, primeiramente, acreditar que aqueles valores são verdadeiros e, portanto, dignos de uma ação para modificar o seu estado inicial em disjunção com o seu objeto de valor para um estado de conjunção.

O destinador manipula o destinatário a fim de que este aceite como seus os valores do outro. No caso da peça, o destinatário é manipulado a aceitar valores por meio de tentação e de intimidação.

> "KATE: Soon it'll be okay, Benoît. We're gonna go to Heaven and see him. He'll be waiting there… he's gonna be all dressed up because he knows we're coming" (MURPHY, 2007, p. 9).
> [...]
> KATE: [...] They look at me like I'm stupid, like I don't have a son who's at university studying to be an engineer, like I'm a ghost who floats though their big houses licking their toilet bowls, dusting their expensive trinkets [...]. So yes, you are going to get your degree [...] (MURPHY, 2007, p. 25).
> [...]
> BENOIT: Maybe you feel like getting up at six every morning and going to Nelson's so you can have the thrill of spending eight hours making radar drives and worm screw jacks and friggin' gear couplings, eh? You wanna trade places?" (MURPHY, 2007, p. 36).

Kate, na primeira citação, manipula o marido por tentação a querer morrer, já que, assim, eles creem reencontrar o filho Ela mostra um objeto eufórico para convencê-lo a agir.

Já na outras duas situações, tanto Kate quando Benoît manipulam o filho a querer o objeto modal estudo a fim de não entrar em conjunção com um objeto disfórico: o trabalho da mãe e do pai. Assim, o sujeito que se deixa manipular por seu destinador passa a cumprir um ou mais programas para buscar o seu objeto.

PN1: Kate e Benoît se veem frustrados por não conseguirem entrar em conjunção com seu objeto de valor liberdade, representado pela inserção, ou pelo pertencimento. Então, ela e o marido se matam por crerem que assim ficarão junto de seu filho. Eles cometem o ato de dar fim ao sofrimento proveniente da falta que sentiam do filho e da culpa por acharem que haviam fracassado com ele, uma vez que o rapaz sofria com pesadelos e com as lembranças do passado.

PN2: O filho também se mata, pois não aguenta conviver com as memórias.

PN3: Acontece um atentado terrorista na faculdade onde Jean fazia o curso de Engenharia. Ele estava na sala quando o terrorista comete o atentado.

PN4: Jean chega em casa logo após o atentado e todos se abraçam e se sentem livres e protegidos do perigo, que está fora daquela casa.

A natureza da função da transformação do primeiro e segundo programas é privativa, há a privação reflexiva do objeto de valor, portanto uma renúncia do objeto de valor “vida”. Kate, Benoît e Jean abrem mão da vida como forma de passagem.

A competência atualizante é representada pela transformação, por meio da qual o sujeito, munido de um saber-fazer e de um poder-fazer, modifica o seu estado inicial e parte em busca da conjunção com o objeto modal *morte,* como um caminho para a obtenção do objeto de valor *liberdade*, que só lhe será atribuído ao final do percurso, quando na união de todos.

No terceiro programa, há a relação privativa transitiva, que é denominada de espoliação. O terrorista mata as vítimas, tirando-lhes o objeto de valor vida.

No quarto e último programa há, finalmente, uma aquisição reflexiva, na qual o sujeito se apropria do seu objeto por si só. É a possibilidade da privação, da morte do filho, que faz com que o sujeito se dê conta de que a liberdade, na realidade, está na união, no fato de estarem todos juntos e em segurança, como o próprio texto apresenta nas últimas linhas: “...you’re safe, Jean, you’re safe.

BENOÎT, not used to displaying physical affection, hugs KATHLEEN and JEAN.” (MURPHY, 2007, p. 61).

Lembramos ainda que os programas um, dois e quatro são de uso, nos quais o objeto de valor é modal, e os sujeitos do fazer e de estado são realizados pelos mesmos atores. Já o terceiro programa é de base, o objeto de

valor em jogo é descritivo e o sujeito do fazer é representado por atores diferentes.

Ao suscitarmos a imagem dos atores já estamos passando ao próximo nível: o discursivo. Até este momento, discutimos a constituição das oposições fundamentais, bem como a estruturação das relações entre os sujeitos e entre sujeito e objeto. Agora, cabe-nos notar como esses elementos e relações se projetam no texto de forma figurativa e temática.

3.3.3. Nível Discursivo

Para a análise figurativa do texto separamos, cena a cena, todas as figuras presentes. Desse processo obtivemos um amplo inventário.

Cena 1
Graduation Tie Winter Whiskey Heaven Deed for the House Money for Father Bonnière Instruction for the Cemitery Mortal Sin Dressed up Snow man Laughting Neon lights
Cena 2
Pine tree Church Paycheque Christmas Rosary Mortal Sin Whiskey Sea Monkey

Cena 3
Whiskey Air Conditioning Jean's old pijamas 8th birthday Little girl next door Frilly dress Quarters in the cake Grave Beautiful Quiet Pretty trees and scenery Karate
Cena 4
Saturday Morning Movie - "Teenage Mutant Ninja 2" Full moon Camera Fancy cake Champagne Sckyscraper Moutains Bare trees are beautiful Snow melting Streams of water Sun Sparkles The women Shapes and buildings Architecture so I can design a park Fountain Gardens Fancy office Anagrams Quit karate, scholl, mass Fishing Get bait
Cena 5
Mid-term marks Reinforced Concrete II Structural Analyses Missed classes Karate affecting his schoolwork

Confidence back Degree Dope Head stuck in the sand like one of those birds It's freezing out there Mail Beer Memorial: sad, people crying, reporters Downstairs Practice my moves Helps concentrate Radar drives Warm screw jacks Gear couplings La Belle Tour Penchée de Jean Fournier Leaning tower
Cena 6
Run down the escalator TV Nightmare Hotter than hell Iced water with lemon Windows are open Tomorrow's gonna be even hotter Air Conditioning Polio – couldn't do sports Dream Fires on the ceilling Scary joke Girls from guys Nine women 45 guys Two professors I'm shouting He fires Leg Side of my head Extra arms Scoop up the wounded women in my arms Blood Frightened insect 911 Out of the classroom

Out of the building Hospital Churches Father quit smoking Karate lessons – to be prepared for when it happens again Fight Girls x mice Girls x chicken
Cena 7
Breakfast Notebook full of calculations and diagrams Sausages Stew for supper Everything has to equal zero Finals Design Project Biodome – Antarctica, a jungle or two Ice fishing Trout Perch Karate – self protecton – preparing for battle The Sun Life Building Skinny but strong Built to withstand high winds – even earthquakes. Dead load Live load Withstand Fall apart Resisting deformation Stiffness That shear helps the structure to resist rocking forces Balance between resistance and give Building City Mass
Cena 8
Ma Belle Lunch Pail Red Parka Hood Santa Christmas Wrapping paper

Box
Too young
Removable hood
Manly
Too cold
Pine tree
Too big
Too tal
Angel scraped the ceiling
Cigarette
Quit smoking
Model
Friends
Boxing Day
Glass of cheer
Hot turkey sandwiches for supper
Girl next door
Apron string
A girl in his class
Pandemonium
Ambulances
Injured
Police
Twelve people dead
Wounded
Rampage
Your man
Classroom
Shooting
Second floor
People on the floor
Blood
Calm
You're safe, Jean
Hugs

Figura 1 - Quadro de inventário de figuras de *The December Man*

A partir desse conjunto de figuras, que eram muitas, pudemos observar seu volume crescente, ao evoluir a peça, e apreender quatro núcleos isotópicos regulares que se reiteram, no texto como um todo, e dão suporte ao discurso.

I	II	III	IV
Graduation	Skyscraper	Heaven	Tie
Mid-term marks	Building	Mortal Sin	Whiskey
Classes	Anagrams	Church	Dressed up
Degree	Calculations	Rosary	Neon lights
Classroom	Structural Analyses	Grave	Christmas
Finals	Diagrams	Beautiful	Birthday
	Everything must be equal zero	Quiet	Cake
	Design Project	Trees	Camera
	Dead load	Mountains	Champagne
	Live load	Bare trees	Beer
	Withstand	Snow melting	Smoking
	Fall apart	Streams of water	Sausages
	Resisting	Sun	Stew
	Deformation	Memorial	Wrapping paper
	Stiffness	Fire on the ceiling	Box
	Balance	Blood	Friends
	City	911	Cheer
	Model	Hospital	Sandwich
		Church	
		Mass	
		Angel	
		Ambulance	
		Injured	
		Dead people	
		Wounded	
		Shooting	
		Blood	

Figura 2 - Quadro de isotopias em *The December Man*

No primeiro conjunto, podemos notar uma isotopia da rotina escolar, com figuras que se referem a esse ambiente. No segundo conjunto, destaca-se a isotopia da engenharia, de figuras que remetem às regras, aos limites, aos cálculos e pressuposições lógicas. Já no terceiro conjunto, temos uma isotopia vinculada à morte de duas formas distintas, uma eufórica e outra disfórica.

Disfórico	Eufórico
Mortal sin	Beautiful
Fire on the ceiling	Quiet
Blood	Streams of water
Ambulance	Angel
Dead people	Mountains
Injured	Trees
Wounded	Sun
Shooting	Dressed up
Blood	Heaven

Figura 3 - Quadro de foria da morte em *The December Man*

Com tal distinção, é possível retomar os três primeiros programas narrativos que têm a vida como objeto de valor. Em outras palavras, eles entram em disjunção com ela, porém essa disjunção é dada de forma distinta, como já vimos. No primeiro e segundo programas a vida é disfórica, já que Kate e Benoît se matam a fim de se encontrar novamente com o filho – portanto, é uma morte utópica rumo a um lugar eufórico próximo do filho, são eles que abrem mão da vida. Já no terceiro programa, a ação é feita à revelia das vítimas, que não veem a morte como algo eufórico. É interessante notar que tais figuras foram reiteradas, em sua maioria, justamente em momentos específicos quando, no caso da morte eufórica, como nas cenas um e quatro, e, no caso da morte disfórica, ela era citada para lembrar o massacre na École, como na cena seis e oito.

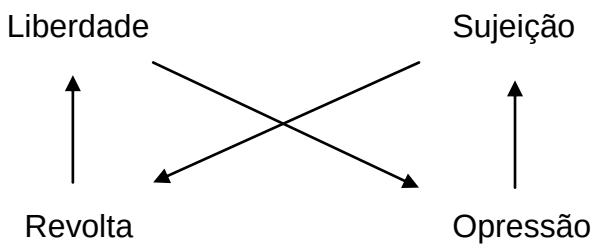
Cena 1
Heaven
Cena 4
Mountains Bare trees are beautiful Snow melting Sun

Fountain
Cena 6
Fires on the ceilling I'm shouting He fires Blood Frightened insect 911 Fight
Cena 8
Ambulances Injured Police Twelve people dead Wounded Shooting People on the floor Blood

Figura 4 - Quadro de figuras da morte em *The December Man*

No quarto conjunto de figuras, podemos notar a isotopia da celebração, da festa, da comemoração do nascimento, ou seja, figuras eufóricas que remetem à ideia de libertação e de felicidade.

Partindo do pressuposto de que tais figuras concretizam os níveis fundamental e narrativo, propomos um quadrado semiótico duplo do texto em questão.



O primeiro conjunto de figuras do quadro das isostopias, no qual aparecem “graduation”, “mid-term marks”, “classes”, “degree”, entre outras, estaria representando figuras de sujeição, por constituírem uma rotina a ser cumprida para que um sujeito alcance a sua meta – ele está sujeito àquilo para obtenção de seu objeto de valor. O segundo conjunto, representado pelas figuras de “anagrams”, “calculations”, “structural analyses”, “diagrams” “design project”, “resisting”, “deformation”, “balance”, entre outras, estaria fazendo referência aos valores de revolta, por remeterem à ideia de planejamento, reforma, mudança, ação pensada e calculada. O terceiro conjunto, a partir das figuras “heaven”, “quiet”, “trees”, “mountains”, “streams of water”, entre outras, estaria associado à liberdade, que é representada pela morte e pela natureza, ou melhor, pela realização dessa liberdade idealizada e fórica através da morte e de uma valorização da natureza. O quarto, “tie”, “whiskey”, “dressed up”, “cake”, “champagne”, entre outros, representaria a celebração dessa liberdade.

Portanto, vemos que as figuras que revestem os elementos mais abstratos potencializam algumas imagens, e, por intermédio delas, proporcionam a construção de determinados sentidos, na leitura do texto ou no assistir à peça. Assim, podemos propor alguns temas possíveis tais como “a celebração de uma vida simples”, “a valorização da natureza”, “a valorização familiar”, ou ainda, “a emancipação dos valores sociais através da morte”. Outra questão que nos chama atenção no texto é o fato de ele ser uma peça teatral, portanto, do tempo do aqui e do agora, mas narrar as ações de forma cronológica inversa, trazendo para o “aqui” e “agora” um “lá” e um “então” sempre anterior e fundamental ao que acaba de se mostrar. Tal característica é tão interessante que julgamos pertinente dedicar uma parte exclusiva ao

tempo, já que ele se apresenta de forma tão incomum e, ao nosso ver, significativa.

4. A QUEBRA DA ESPERA FIDUCIÁRIA

O discurso representa possibilidades de configurações culturais que, por sua vez, manifestam, no sujeito, pulsões passionais que o motivam para uma ação capaz de modificar seu estado. Essa motivação passional é o “motor do trágico”, de acordo com Denis Bertrand (2003, p. 358).

A semiótica trata separadamente o estado das coisas e o estado de alma. Vimos, na análise tensiva, que as figuras podem também representar estados de alma, mesmo sendo coisas. A semiótica das paixões focaliza a afetividade na relação entre sujeitos e entre sujeito e objeto[16]. A semiótica hoje chamada *standard*, anterior à das paixões, leva em conta um sujeito modalizado pelo seu destinador, ou seja, um sujeito a quem este atribui um querer-fazer, ou um querer-ser, ou um dever-fazer, ou um dever-ser. A análise se concentra nos enunciados de estado e de transformação; os primeiros caracterizam a situação do sujeito em relação ao seu objeto, sua relação de junção (conjunção ou disjunção), e o segundo, como o próprio nome diz, a transformação do estado desse sujeito por meio de um fazer, de uma ação. Esta análise dos enunciados não leva em conta as modulações afetivas do sujeito, antes, ao longo ou depois das transformações.

Há, portanto, uma potencialização, uma virtualização e uma atualização afetiva da parte do sujeito, em relação aos outros sujeitos e ao seu objeto, caracterizando um estado de alma que poderá ou não passar à realização (GREIMAS; FONTANILLE, 1993), isto é, à sua forma de paixão, e que se

[16] Para a discussão sobre a espera fiduciária utilizaremos sugestões dos textos *De la Colère*, de Greimas (1981), *Caminhos da Semiótica Literária*, de Bertrand (2003), *Paixões e Apaixonados*, de Barros (1990), *Ensaio Semiótico sobre a Vergonha*, de Harkot-de-La-Taille (1999) e *Semiótica das Paixões*: *o Ressentimento*, de Fiorin (2007).

desdobra, como vimos na semiótica tensiva, em graus de intensidade, já que o percurso passional leva em conta não toda e qualquer forma de afetividade, mas o “excedente passional”, aquilo que caracteriza o estado do sujeito como conduzido ou dominado por uma paixão, dentro de seu microuniverso sociodiscursivo.

Assim, aceitamos o fato de que o percurso do sujeito é modalizado passionalmente e que esta passionalidade, como defende Bertrand (2003), motiva as ações, principalmente as grandiosas ou trágicas. Essa motivação é a mola que impulsiona tais atos, ou tais acontecimentos, na perspectiva tensiva.

No teatro, essa motivação é fundamental ao encenador, a fim de representar sobre o palco não só as ações das personagens, mas, também, suas volições afetivas.

> O que temos em mais alta conta são as impressões formadas sobre nossas emoções, que deixam uma marca permanente no espectador e transformam os atores em seres vivos e reais. [...][...] Além de abrir caminhos para a inspiração, viver um papel ajuda o artista a executar um de seus principais objetivos. Seu trabalho não se limita a apresentar a vida exterior de seu personagem. Ele deve ajustar suas qualidades humanas à vida dessa outra pessoa, para cuja criação deve usar toda sua alma (STANISLAVSKI, 2001, p. 207).

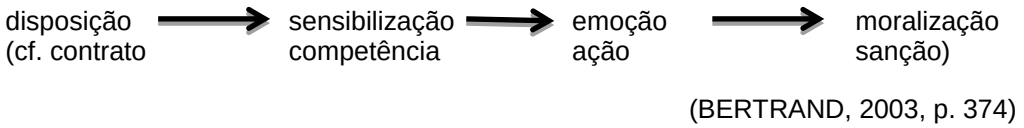
O teórico teatral russo Constantin Stanislavski propõe que haja um *senso de verdade* (2001; 2002; 2008), ou o que ele também identifica por *realismo espiritual* (2001; 2002; 2004), que deve estar presente no trabalho do ator. Ainda segundo o teórico (2001, p. 168), “o que importa não é o material de que é feito o punhal de Otelo – aço ou papelão –, mas o sentimento interior do ator que é capaz de justificar o seu suicídio”.

A ação, para Stanislavski (2001, p. 2), não é algo somente físico; ela deve, antes de tudo, ser interior, “deve ter uma justificativa interior, deve ser lógica, coerente e verdadeira”. No mesmo livro, *Manual do Ator,* define *emoção e lógica* da seguinte forma:

> Meu método é o seguinte: faço uma relação das ações através das quais várias emoções se manifestam espontaneamente [...]. Considere, por exemplo, o amor. Que incidentes entram na composição desta paixão humana? Que ações a despertam?
> Primeiro um encontro entre “ela” e “ele”. Em seguida, aos poucos, [...] a atenção de um dos futuros amantes, ou de ambos, é acentuada. Eles vivem recordações de cada momento do seu encontro. [...] O primeiro segredo – um elo cujo poder de aproximá-los é ainda mais poderoso. [...] Novos encontros, explicações para dissipar as desavenças. Reconciliações. [...] Obstáculos aos seus encontros. [...] Encontro secreto. [...] Ciúmes. Um rompimento. [...] Perdoam-se. E assim por diante.
> Todos esses momentos e ações têm sua justificação interior. Considerados em conjunto, refletem os sentimentos, a paixão ou o estado que descrevemos através do emprego da palavra amor. [...]
> Toda paixão é um complexo de coisas experimentadas emocionalmente, o somatório de uma grandeza de variedade de sentimentos, experiências e estados interiores. [...] Para dar conta de tudo isso, um ator deve conhecer a natureza dos sentimentos, sua lógica e continuidade. (STANISLAVSKI, 2001, p. 71).

Do ponto de vista da semiótica, o sujeito busca um objeto de valor, e essa busca, por sua vez, é sobredeterminada por uma paixão. É essa paixão que costura toda a narrativa, que delineia os ápices de emoção e impulsiona as ações transformadoras.

Enquanto Greimas e Fontanille (1993) atêm-se ao processo cognitivo social, do ponto de vista da relação causa-efeito – isto é, como um observador externo pode explicar as causas das mudanças de estados dos sujeitos –, Bertrand (2003) propõe um esquema passional canônico do ponto de vista da *competencialização afetiva* do sujeito, levando em conta os desenvolvimentos da semiótica tensiva, no intervalo de mais de dez anos que separa as obras:



(BERTRAND, 2003, p. 374)

Figura 5 - Esquema passional canônico

A *disposição* é a virtualização, é o princípio afetivo para que o sujeito passe a ser modalizado passionalmente. Este é o momento no qual ele estabelece um contrato (que pode ser apenas imaginário) para a obtenção de seu objeto. Após constituir esse contrato, o sujeito passa a buscá-lo, e essa busca muitas vezes se baseia em uma espera, a chamada *espera fiduciária*. Ela recebe esse nome por fundamentar-se em um contrato de confiança, real ou imaginário, entre as partes: o sujeito de estado e o sujeito do fazer. É nesta espera que o sujeito se competencializa e assume os valores necessários à motivação da busca de seu objeto. Há, portanto, uma *sensibilização*.

O dicionário Houaiss define espera da seguinte forma: “ato ou efeito de esperar; demora, tardança; esperança, expectativa; [...]; prazo, intervalo de tempo”. Nessa acepção, nota-se a relação entre tempo, espaço e sentimento; trata-se de alguém que está em algum lugar, na expectativa de algo ou de outra pessoa, e sua espera é modalizada afetivamente ou pelo tempo ou pela própria situação; alguém que espera pode começar a se irritar pela demora ou esta pessoa já pode iniciar a espera irritada, por descobrir, por exemplo, uma traição. Interessante notar a presença de acepções que instalam a possibilidade de perigo: o término da espera pode consistir naquilo que é esperado ou numa surpresa. Porém, quando a espera é fiduciária, pressupõe-se uma confiança.

Apesar de parecer estável e estática, a espera tem conteúdo sensível gradativo. Sua relação com o tempo, como citamos, pode tensioná-la ou relaxá-la. A espera fiduciária engloba o tempo entre o momento do estabelecimento do contrato fiduciário e sua realização ou não realização. É neste momento que a relação entre um sujeito de estado e um sujeito do fazer sofre uma tensão. O primeiro acredita que o segundo possa modificar sua relação de junção com o objeto e, assim, cria-se esse contrato imaginário de confiança. Quando o sujeito de estado percebe que o sujeito do fazer não quer, não pode ou não sabe modificar o seu estado, há, então, a quebra desse contrato, ou seja, a não realização do que era esperado pelo sujeito de estado promove o rompimento do contrato. Essa quebra da confiança entre os sujeitos não modifica, entretanto, o sistema de valores (axiologia), mas pode modificar o estatuto do sujeito, que era de espera e pode passar a ser um sujeito da *ação,* do fazer.

A espera fiduciária em *The December Man* baseia-se na crença de que a sociedade e, no limite, Deus reconhecerão o mérito dessa família que cumpre com todos os seus deveres dentro daquele grupo e a sancionarão positivamente.

> In this very modest living room, a matching couch and chair face out to the audience and a television faces in. Behind the couch are open drapes and behind those, heavy sheers. [...] Side table flank the couch on either side and a low coffee table rests in front. [...] A Lazee-Boy is positioned to get the best view of the television. A large framed picture – a aerial photograph of Île St. Helene and Île Notre-Dame with “Expo 67” written across the bottom – graces one wall while a framed high school graduation picture of a young man graces another, and a crucifix, another. [...] Everything in this room is neat and polished. There are throw rugs over the carpets, covers on the couch and chair, doilies under the lamp and on the back of the couch and Lazee-Boy. (MURPHY, 2007, p. 3).

Percebemos que esta é uma família que ideologicamente se estabelece ou busca se estabelecer de acordo com os padrões de um grupo social

figurativizado como classe média. Há, nas paredes do cenário, uma foto aérea das ilhas, associadas à ideia da exposição (Expo 67)[17], uma foto de formatura, um crucifixo, além de objetos que caracterizam a posição sociocultural desta família.

Na foto aérea da exposição, tem-se a Ilha de Notre Dame, em que a sociedade é focalizada de cima, de forma que se tenha uma visão panorâmica, geral e distante, sem que se possam ver os detalhes, as minúcias desta imagem. Ela convida a uma observação superficial dos valores sociais que são suscitados por aquela exposição, que retrata diferentes países do mundo. É a crença no poder do homem que constrói ilhas artificialmente, caso da Ilha de Notre Dame, erigida com as rochas retiradas das escavações do metrô de Montreal. Pensemos numa exposição que mostra, primeiro, a capacidade de um povo, no caso o canadense, de construir coisas importantes, e, segundo, o que há de característico e particular e tido como padrão dos diferentes povos do mundo, ou seja, o conjunto de valores considerados ideais, e lembremos, agora, que Jean foi concebido semioticamente[18] durante a exposição. Podemos pensar, portanto, que Jean foi constituído a partir de valores tidos como ideais e que, portanto, foram-lhe atribuídos os valores maiores daquela sociedade naquele momento.

---

[17] A *Expo 67* foi uma exposição mundial realizada em 1967 na Ilha de Santa Helena e na Ilha de Notre Dame, em Quebec, Montreal, no Canadá. Ela contou com 90 pavilhões, diferentes eventos culturais e atrações. Hoje o local está bastante deteriorado e restam algumas poucas construções da época.

[18] Dizemos “semioticamente” pois, na peça, Kate diz que foi durante a exposição que ela descobriu estar grávida de Jean; assim, foi naquele momento que ele passou a existir na vida do casal.

A foto da formatura é a confirmação desse conjunto axiológico, ela demonstra o exercício dessa família perante os valores dessa sociedade. Ela explicita que “tudo vai bem, obrigado” e que eles seguem cumprindo o papel.

As ilhas têm nomes religiosos, logo, assumimos que este grupo social tem forte herança religiosa. A insígnia religiosa evidencia que a família está inserida na tradição religiosa, sugerida anteriormente, e, portanto, completa-se o quadro das esferas nas quais os deveres de bons cidadãos e das boas pessoas devem ser cumpridos e o são. Mais uma vez, os valores são reiterados. Completam-se, assim, as bases ideológicas da pequena burguesia: a religião e a sociedade, desdobrada em valores de boa conduta e como grupo que reconhecerá o seu esforço e o seu sucesso, ou seja, a sociedade representaria, ao mesmo tempo, o conjunto valores a serem seguidos e a plateia que aplaude ou pune a sua apresentação.

Essas imagens são trazidas logo na primeira cena da peça, e estabelecem uma relação direta com os valores que serão reiterados no decorrer de toda a história. Há, portanto, três valores que sustentam a peça: a religião, a sociedade enquanto quadro axiológico e a sociedade como grupo.

Os valores sociais são representados em diversas instâncias da peça, desde os objetos da sala como, por exemplo, a *Lazee-Boy*, uma poltrona de descanso que, ao usar o nome comercial, já impõe um posicionamento social e de capacidade de consumo. É como se, em vez de dizermos “comprei uma bolsa”, dissermos “comprei uma Louis Vuitton”; essa fala implica um poder-comprar, ter condições sociais para tanto. O sujeito não apenas comprou uma

bolsa, mas comprou uma bolsa tida como elitizada, dentro de determinadas esferas.

Entretanto, nota-se que os objetos tidos como ideais de uma classe economicamente mais poderosa são acessados de forma parcial. Há uma proteção, tudo está coberto por tapetes e mantas. É como se as personagens tivessem algo que precisam conservar, porque não teriam condições de repor ou de custear a manutenção. Podemos sugerir que o que se mostra não é o que se é ou o que se pode ser.

> BENOÎT, dressed in his only suit, wanders into the living room and stands in front of the television. [...] He seems uncomfortable in his freshly polished shoes and pressed white shirt, the collar of which is undone. [...]
> She [Kathleen] is dressed in a green dress, matching top and heels. Her hair is neatly done. (MURPHY, 2007, p. 3).

Notemos que a expressão “uncomfortable is his shoes” transmite a ideia de estar fora de lugar, estar onde não se tem condições de se manter, ou onde não se sente confortável. É o sacrifício do conforto por uma aparência, a fim de constituir uma imagem social.

O estudo e o trabalho, representados inicialmente pela foto de formatura e pela foto aérea, são abordados também de forma recorrente.

> “KATE: [...] for me being happy is knowing that every house I clean for bitches like Mrs. Jamison – [...] They look at me like I’m stupid, like I don’t have a son who’s at university studying to be an engineer, like I’m a ghost who floats though their big house licking their toilet bowls, dusting their expensive trinkets [...] – no, Jean, for me being happy is knowing that in June I’m going to dress up in my new green dress and Benoît he’s gonna be in his suit and we’re gonna watch you walk up to the stage wearing a gown and cap – you’re gonna be the first ever in my family since we come across – the first ever to go to university, first ever to graduate [...] we’re coming back here and have a fancy cake and champagne and it’s gonna be the happiest day in my life. So yes, [...] you’re going to get your degree. (MURPHY, 2007, p. 25).
> [...]
> JEAN: I don’t feel like it right now.

> BENOÎT: Maybe you fell like getting up at six every morning and going to Nelson's so you can have the thrill of spending eight hours making radar drives and worm screw jacks and friggin' gear couplings, eh? You wanna trade places? (MURPHY, 2007, p. 36).

Outro valor apresentado é o da religião, que, como vimos, é representado tanto pelo nome das ilhas como pelo crucifixo. Ele percorre toda a peça.

> KATE: You don't believe in God you're not gonna go to Heaven and see Jean. (MURPHY, 2007, p. 9).
> [...]
> *A decorated Christmas tree sits in one corner with an angel perched on top*. (MURPHY, 2007, p. 31).
> [...]
> KATE: [...] Dear Jesus don't let Jean be taken don't don't – he's all I got – he's my baby, don't take my baby away or I'll – he's young and sweet and goes to Mass every Sunday. Spare him – I'll make sure he builds you a church, big, huge… (MURPHY, 2007, p. 60).

Um rapaz que estuda e se dedica tem o direito de viver bem e ser feliz. Uma mãe religiosa que cuida da casa e da família e um pai que provê a família também têm esse direito. Enfim, uma família cumpridora de seus papéis diante da sociedade, diante de Deus, de uma escola formadora de opiniões, que consagra os padrões de uma dada cultura e da religião só pode esperar sanções implicativas positivas, coroações de seus esforços, mas esse reconhecimento não ocorre.

O rapaz sofre com a memória do atentado, e mentalmente se vê incapaz de ajudar as vítimas; a mãe se percebe incapaz de salvar o filho, e o pai incapaz de salvar a família. Assim, o sujeito de estado é forçado a se tornar um sujeito do fazer para mudar sua situação insuportável, já que essa espera, com o passar do tempo, passa a ser tensa, não relaxada.

A relação destinador e destinatário é vertical, hierárquica. O destinador doa os valores ao destinatário, que, ao aceitá-los, passa a segui-los a fim de

conquistar seu objeto de valor, a ser obtido por uma ação própria ou mesmo pela sanção do destinador. As figuras possíveis na peça para esse destinador seriam, como vimos, as da sociedade e da religião.

> Como mostra Greimas (1983, p. 230), o sujeito em quem se confia que fará alguma coisa para nós será um simulacro, uma imagem do outro que preside às relações intersubjetivas. Sempre nos relacionamos com imagens do outro, porque não podemos nunca ter acesso a suas intenções mais recônditas (FIORIN, 2007, p.15).

A espera fiduciária é concebida, como já dissemos, por um acordo real ou imaginado entre um sujeito de estado e um de fazer em relação a um objeto de valor; portanto, essa relação está no interior do percurso e não na relação destinador e destinatário. O destinador, representado pela sociedade e pela religião, constitui uma axiologia que valoriza o status social, a religião, o estudo e o trabalho. Este conjunto delineia um percurso que deverá ser cumprido pelo sujeito de estado para que assim ele possa obter o seu objeto de valor das mãos do sujeito do fazer, ou seja, eles fazem tudo como se deve, porque acreditam que haverá uma recompensa, como prometido no provérbio 14, versículo 14: “... o homem bom se saciará com as próprias obras”.

Cada vez crendo menos na sanção positiva, a família passa a duvidar do destinador: nem a sociedade, nem Deus vão trazer-lhes Jean de volta. Nesse ponto, o então destinador é tratado de forma horizontal, como um sujeito do fazer que não cumpre sua parte, portanto, como traidor. Assim, o sujeito de estado assume o papel de autodestinador e é impulsionado a agir em seu interesse: suicidar-se para acabar com a dor e reencontrar filho, no caso dos pais, e se suicidar para se livrar das lembranças do atentado, no caso do filho.

O sujeito da espera dispõe de duas identidades modais: o fracasso e a frustração, de um lado, e a confiança da espera do outro. Esse sujeito pode não reconhecer a possibilidade de seu fracasso ou de sua frustração, portanto, ao se deparar com essa situação ele se frustra, e pode, então, agir ou amargurar-se. O fato de o sujeito esperar por algo não pressupõe, necessariamente, que ele reconheça a possibilidade de uma derrota; a espera existe, justamente, por haver a esperança da obtenção final. Houaiss define o termo “esperança” como “sentimento de quem vê como possível a realização daquilo que deseja; confiança em coisa boa; fé; [...] expectativa, espera; aquilo ou aquele de que se espera algo, em que se deposita a expectativa; promessa [...]”.

Quando esse sujeito percebe que seu crer não é verdadeiro, que sua esperança é em vão, instaura-se a frustração, que pode se estabelecer de duas formas: por insatisfação ou por decepção. Quando este sujeito quer-ser-conjunto (ou disjunto) com seu objeto e a conjunção (ou disjunção) tarda para se realizar, ele percebe, sabe ser não conjunto (disjunto). Assim, a espera se torna tensa e vai-se instalando a insatisfação, típica da relação de um sujeito com um objeto. Por outro lado, quando o sujeito passa a saber que aquele ou aquela que, a seu ver, deveria modificar seu estado disjunto ou conjunto com o objeto não o fará, ele passa a viver uma crise de confiança, pode vir a desistir de sua espera e romper o contrato (real ou imaginário), caracterizando a decepção, sentimento decorrente de uma relação entre sujeitos. Decepcionado, ele pode permanecer um sujeito de estado, ou passar a ser um sujeito do fazer.

Este descontentamento pela insatisfação ou pela decepção, portanto, faz com que o sujeito modifique seu estado de espera. Descontente, ele vive um conflito modal regulado por uma espera fiduciária, doravante fracassada, em que não mais há crença na obtenção de seu objeto.

O dicionário Houaiss define decepção como o “sentimento de tristeza, descontentamento ou frustração pela ocorrência de um fato inesperado, que representa um mal; desilusão, desapontamento”. Essa decepção, portanto, pode desembocar em um de dois estados: estagnação e inércia, em que o sujeito vive o passado e permanece em sua situação, ou ação, com a qual o sujeito busca modificar seu estado disfórico.

O primeiro estado seria uma forma de depressão, para o qual Fiorin (2007) sugere o termo *ressentimento*, que, ainda segundo o autor, “é a consciência aguda e reiterada dessa falta” (2007, p.15).

Fiorin (2007, p.14-16) diz que o ressentimento é um sentimento suscitado a partir da decepção e não da insatisfação, e que, ainda, é um sentimento que pode ter consequências pragmáticas. Ele ressalta que ao ressentido cabe um querer reparar o acontecimento do passado, mas “falta-lhe o poder-fazer”.

> O sujeito é impotente para reagir contra o que deu origem a seu descontentamento e, portanto, revive-o com intensidade. Isso produz uma malquerença, que conduz à lamúria ou a colocar-se no papel do bom, do justo (FIORIN, 2007, p. 19).

Na peça, as personagens reclamam do emprego, da condição social e dos acontecimentos do passado, mas nada podem fazer para modificá-los,

portanto há também um ressentimento, mas eles não ficam estagnados nesse sentimento e suas ações são motivadas pela *revolta*.

Houaiss define revolta como

> ...grande perturbação; agitação; manifestação de insubmissão contra qualquer autoridade; motim, rebelião, levante; [...] perturbação, sentimento de raiva, de náusea que se expressa geralmente em atitudes, opiniões mais ou menos agressivas; indignação, repulsa

Eles se colocam, como já dissemos, no papel de cumpridores dos deveres e merecedores das recompensas pragmáticas. Mas, ao se decepcionarem, acabam se agitando, se perturbando, o que causa um sentimento de raiva e promove a ação. Como já dissemos, ao decepcionado cabe a depressão ou a ação, ou seja, o ressentir ou o revoltar-se. Assim, o percurso passional das personagens em questão seria o seguinte:

Disposição Cf. contrato		**Sensibilização** competência		**Emoção** ação	**Moralização** sanção
→		→	→		
Contrato	Espera Fiduciária	Frustração		Revolta	
		Insatisfação	Decepção		

Figura 6 - Quadro do percurso passional de *The December Man*

É essa quebra da espera fiduciária que instaura uma decepção e causa uma revolta no sujeito que, por sua vez, se priva da vida a fim de, talvez, sanar sua dor.

O punhal de Otelo sugerido por Stanislavski (2001), portanto, passa a ser revestido não mais de papelão ou de aço, mas de sentimentos que guiarão a mão que o impunha. O sujeito ressentido tem força somente para culpar o outro e “re-sentir”, mas o revoltado é capaz de agir e modificar seu estado

decepcionado. É insuportável ao revoltado viver com o sofrimento, ao contrário do ressentido, já que isso implica continuar preso ao ocorrido.

Revoltar-se pode ainda ser lido de duas formar distintas, uma como no sentido usual, proposto por Houaiss, em seu dicionário, e outra como “re-voltar”, voltar atrás, voltar no tempo, reviver. Não é este o momento de analisar o tempo da peça, o que se fará posteriormente, mas cabe observar que, para o ator de teatro que prepara seu papel, a *paixão* da revolta estaria ligada à cronologia da peça, já para o espectador, essa revolta aproxima-se de uma nova volta, de “re-volta”, já que a história é apresentada de forma cronológica inversa e revisita os momentos cruciais da trama, como num recontar ou reviver. Para o encenador e para a construção do sentido, a revolta aqui é uma força que joga para frente, impulsiona e motiva.

Enfim, *The December Man* constrói-se sobre uma passionalidade motriz que justifica e possibilita ao encenador a análise e a observação que podem ser úteis para, em cena, criar o efeito de veridicidade, a verdade pregada por Stanislavski, que aproxima a encenação do seu realismo espiritual.

É a revolta das personagens, em *The December Man*, a motivação que pega o punhal e o leva ao próprio peito, a fim de pôr fim ao sofrimento, na incapacidade de modificar o passado.

5. A TENSIVIDADE NAS DIDASCÁLIAS

Quando fazemos uma leitura da peça atentando para as indicações cênicas, notamos que elas têm participação direta na construção do sentido, além de constituírem uma delimitação tensiva. Observe o mesmo trecho, já citado, sem as didascálias:

> KATE: Get me the phone book.
> BENOÎT: Dial operator.
> [...]
> KATE: Busy. Gimme the keys.
> BENOÎT: Eh?
> KATE: I'm driving up there – gimme the keys.
> BENOÎT: I'll drive –
> KATE: Gimme the keys?!

É fácil compreender que uma leitura na qual as indicações são ignoradas poderá modificar o resultado final. Certamente as falas acima produziriam outros efeitos de sentido, se não viessem acompanhadas das indicações cênicas.

> KATE: (*grabs the phone*) Get me the phone book.
> *He grabs the phone book, but he's so flustered he can't turn the pages.*
> BENOÎT: Dial operator.
> [...]
> KATE: Busy. *(slams down the phone*) Gimme the keys.
> BENOÎT: Eh?
> KATE: I'm driving up there – gimme the keys.
> BENOÎT: I'll drive –
> KATE: GIMME THE KEYS?!
> (MURPHY, 2007, p. 58)

A fim de explicitar que as figuras cênicas podem ancorar a estruturação das potencialidades de sentidos da peça, inventariamos suas ocorrências e as dividimos em quatro grupos que permitem delinear o percurso tensivo proposto pela obra.

Tais indicações cênicas foram divididas em quatro categorias: ***atmosfera***, que reúne os dados referentes à temperatura, ao clima representado na cena; ***ambiente***, que diz respeito às indicações tanto do cenário, da indumentária, quanto da posição situacional desses objetos; ***personagem***, que se refere aos dados apresentados pelo dramaturgo sobre as personagens da peça; e ***estrutura***, a categoria que representa exclusivamente uma maquete, presente em toda a peça, mas cujas transformações marcam a o tempo e sua passagem. Tanto a *atmosfera* quando o *ambiente* dizem respeito ao estado das coisas, ao passo que *personagem* e *estrutura* remetem ao estado da alma dos sujeitos e ao tom afetivo da cena em si.

Buscamos, assim, verificar a constituição de um percurso tensivo das figuras, que poderá ser representado graficamente pelas subdimensões do eixo da intensidade e da extensidade, a partir das características que possibilitam tais relações, e traçar um percurso tensivo a partir das valências propostas por Zilberberg (2007):

DIMENSÕES	INTENSIDADE (regente)		EXTENSIDADE (regida)	
SUBDIMENSÕES / *FOREMAS*	ANDAMENTO	TONICIDADE	TEMPORALI-DADE	ESPACIALI-DADE
direção	aceleração *vs* desaceleração	tonificação *vs* atonização	foco *vs* apreensão	abertura *vs* fechamento

posição	adiantamento *vs* retardamento	superioridade *vs* inferioridade	anterioridade *vs* posterioridade	exterioridade *vs* interioridade
elã	rapidez *vs* lentidão	tonicidade *vs* atonia	brevidade *vs* longevidade	deslocamento *vs* repouso

Figura 7 – Quadro dos pares de valências

Os valores se estabelecem a partir do cruzamento das valências dos eixos vertical e horizontal e da tendência que o momento tem, ou seja, se ele constituirá um gráfico ascendente ou descendente.

A observação de tais marcações situacionais e suas tendências será feita a partir do inventário das figuras, aplicadas aos gráficos das subdimensões da intensidade e extensidade.

Como subdimensão da intensidade, representando a tonicidade e o andamento, a partir dos traços específicos de cada indicação, propomos respectivamente as didascálias das ***personagens*** e da ***estrutura***, já que as primeiras conferem força (tonicidade) a este compasso, cadência, andamento, como explicaremos adiante, e as últimas imprimem ritmo, marcando o andamento da passagem do tempo. Para a subdimensão da extensidade, representando a temporalidade e a espacialidade, também seguindo o princípio dos traços, temos a ***atmosfera*** e o ***ambiente***. A primeira traça um percurso temporal, através de fenômenos meteorológicos cíclicos, como as estações do ano, e o segundo representa a abertura e o fechamento da espacialidade.

Iniciemos pela subdimensão da intensidade. Para o eixo denominado *andamento,* adotamos, como dito, a *estrutura*, na figura de uma maquete, no palco, que se recompõe de forma sistêmica e constante, marcando, portanto, o andamento da peça e a ordem cronológica invertida, para a plateia.

> Cena 1 (MURPHY, 2007[19], p. 3)
>
> A structure of what may have originally been a model of a high-rise.
> The structure is bottom-heavy, dusty, and held together with masking tape.
>
> Cena 2 (p. 11)
>
> The structure is situated more prominently… and though still taped together, it is not dusty.
>
> Cena 3 (p. 17-18)
>
> The structure, sleeker than in the previous scene, leans to one side as if the load it bears it too heavy, but it has not yet been broken so there is no tape on it.
>
> Cena 3 (p. 23)
>
> She blindly picks up the structure and smashes it and smashes it and smashes it some more. Then she stops…
>
> Cena 4 (p. 23)
>
> The structure stands abandoned in a corner and leans very much to one side.
>
> Cena 5 (p. 31)
>
> The structure stands in one corner still leaning noticeably to one side as if the load it bears is either imbalanced or too heavy.
>
> Cena 6 (p. 37)
>
> Hovering like a ghost in the background, the structure leans only very slightly to one side.
>
> Cena 7 (p.44)
>
> The structure is straight. The base of it is only partially covered with an outer layer and therefore the sparse skeletal beauty of the structure can be glimpsed for the first time.
>
> Cena 8 (p. 52)
>
> In the corner stands the first incarnation of Jean's design project, a meticulous model, an austere miniature skeletal frame for a tall, ultra-modern building.

[19] Todos os trechos abaixo citados foram extraídos de Murphy (2007). Para evitar repetições desnecessárias, a partir de agora especificaremos apenas a cena e o número da página.

Vejamos como essa estrutura se apresenta, a cada cena:

ESTRUTURA			
CENA 1	CENA 2	CENA 3	CENA 4
Poeira *Disforme* *Colada com Fita*	*Limpa* *Colada com Fita*	*Torta* *Não está quebrada*	*Abandonada* *Torta*
CENA 5	CENA 6	CENA 7	CENA 8
Torta *Sem equilíbrio*	*Fantasma* *Pendendo levemente*	*Reta* *Parcialmente coberta* *Camada exterior* *Beleza da Estrutura*	*Primeira encarnação do projeto*

Figura 8 - Caracterização da maquete a cada cena

Na primeira cena a maquete está empoeirada, disforme e remendada com fita adesiva; na segunda cena, está limpa, mas continua disforme e remendada; na terceira, ela está torta, mas não remendada; na quarta, está abandonada no fundo da sala; na cena 5, levemente torta, como se estivesse sem equilíbrio; na cena 6, ela é comparada a um fantasma na sala, pendendo para um lado; na cena 7, ereta, ela mostra, pela primeira vez, “a beleza de sua estrutura interior”; na cena 8, é somente a base. Observe que a estrutura ‘maquete’ marca eficientemente a cronologia invertida da peça, traçando ao espectador a desconstrução de uma história, seu andamento descontínuo e seus saltos temporais.

Tendo em mente esses elementos figurativos que demarcam o ritmo, observemos as figuras representativas do outro eixo da subdimensão da intensividade, o da *tonicidade,* a partir das ***personagens.***

Kate é a personagem representada com maior frequência no texto; há indicações sobre outras, mas lembremos que o componente tensivo é ligado à repetição dos elementos, à sua reiteração, àquilo que nos obriga a prestar

atenção e manter presente a hipótese de sua participação em alguma ou algumas isotopias de leitura.

> Cena 1 (MURPHY, 2007[20], p. 3)
>
> BENOÎT, dressed in his only suit…
> …freshly polished shoes and pressed white shirt, the collar of which is undone.
> He clutches a tie in one hand. [...] She ties his tie.
>
> KATHLEEN: She is dressed in green dress *(– I bought it 'specially for his graduation*), matching top and heels. Her hair is neatly done.
> She reaches over and pulls the coffee table closer to the couch. *(– If you fall over, your head will rest on the table… or if I fall over*)
> She illustrates by pitching forward and resting her head on the coffee table.
>
> She comes back in carrying a man's red winter parka (– *I just wanna hold onto something that belonged to him.*)
>
> Cena 2 (p. 11)
>
> KATHLEEN: wearing a housedress and slippers. Her hair is uncombed. She knits like a robot.
> BENOÎT: dragging a small pine tree. He wears an old parka over his clothes – forest green shirt and pants washed so many times they shine.
>
> Cena 3 (p. 17-18)
>
> Wearing a sleeveless blouse and an old skirt, her hair messy, KATHLEEN absently but furiously dusts the coffee table and television, but when she gets to the structure, she dusts it with great care.
>
> Cena 4 (p. 23)
>
> JEAN enters from SR wearing a worn spring jacket over his clothes.
> KATHLEEN: She wears a housecoat over her nightgown and knitted slippers on her feet.
>
> Cena 5 (p. 31)
>
> KATHLEEN enters wearing a worn out winter coat and a pair of knitted slippers on her feet. She turns on the lights, closes the drapes… then exits.
>
> Cena 6 (p. 37)
>
> JEAN lays on the couch in his pajamas.
>
> KATHLEEN enters in her nightgown.
>
> BENOÎT saunters into the room wearing only pajama bottoms.
>
> Cena 7 (p. 44)
>
> JEAN wears pressed black pants, a white shirt and a tie, and knitted slippers on his feet.
>
> KATHLEEN enters wearing a full apron over her good Sunday clothes.

[20] Idem nota anterior.

BENOÎT enters wearing good pants, a clean pressed shirt and a tie.

Cena 8 (p. 52)

KATHLEEN wears her old winter coat, a pair of knitted slippers on her feet.

PERSONAGEM – Kate		
CENA 1	CENA 2	CENA 3
Roupa de festa *Cabelos arrumados*	*Vestido de casa* *Cabelos sem pentear*	*Roupa velha* *Cabelos desgrenhados*
CENA 4	CENA 5	CENA 6
Roupa gasta *Casaco de casa* *Camisola*	*Casaco velho*	*Camisola* *Pijamas*
CENA 7	CENA 8	
Roupa de domingo *Camisola*	*Casaco velho*	

PERSONAGEM – Outros		
CENA 1	CENA 2	CENA 3
BENOÎT *Único terno* *Camisa passada* *Sapatos engraxados*	*BENOÎT* *Casaco velho* *Camisa e calças velhas*	*Sem indicações*
CENA 4	CENA 5	CENA 6
JEAN *Jaqueta leve*	*Sem indicações*	*JEAN e BENOÎT* *Pijamas*
CENA 7	CENA 8	
JEAN *Calça preta* *Camisa branca* *Chinelos* *BENOÎT* *Calças boas* *Camisa passada* *Gravata*	*Sem indicações*	

Figura 9 - Caracterização da personagem a cada cena

Como dissemos, no inventário constam as didascálias de todas as personagens, mas observe que são as de Kate que geram maior tensão, criam o efeito de rigidez, de determinação, de força de decisão no agir.

Na Cena 1, Kate está com um “vestido de festa”, muito bem arrumada, com os cabelos também arrumados; na Cena 2 ela está com o vestido de ficar em casa e os cabelos sem arrumar; na Cena 3 ela enverga uma roupa velha e seus cabelos estão desgrenhados; na cena Cena 4, as personagens vestem roupas gastas, casaco de ficar em casa e camisola ou pijamas; na Cena 5, um casaco de inverno velho; na Cena 6, uma camisola; na Cena 7, roupa de domingo, de ir à igreja; na Cena 8, um casaco velho.

A personagem Kate, na sequência em que ocorrem as cenas, sofre uma transformação que vai do público ao individual, da aparência contida e regrada por e para um “outro social” à atenção em si mesma e em sua família, ou seja, do conforto dos roteiros sociais preestabelecidos à tensão de ter que agir a fim de solucionar o seu problema, que sugere um “ensimesmamento”. Porém, esse movimento não se dá de forma relaxada, é um percurso que se faz a partir de uma desconstrução de valores e, portanto, vai se tensionando.

Para entendermos melhor tal estrutura, pensemos numa receita culinária. Temos todo o passo a passo para que o resultado seja um sucesso, entretanto, percebemos, ao final da preparação, que a receita estava errada e que, digamos, o bolo não deu certo. A mesa posta, os convidados quase chegando, mas o bolo não ficou apresentável. Neste momento, o cozinheiro, não tendo tempo para outra receita, deve voltar-se para si mesmo a fim de solucionar o problema antes que os convidados cheguem, e o tempo está passando.

Kate não tem mais a receita, ou melhor, ela não funcionou, portanto, terá que resolver de outra forma o problema. Neste momento ela parte numa busca

que se tensiona. A desconstrução da maquete é a “chegada dos convidados”, é o momento no qual Kate terá que tomar uma atitude e, no caso da peça, abrir mão dos padrões sociais e voltar-se para sua família.

Essas duas categorias anteriores, como dissemos, geram os eixos das subdivisões da intensidade. A estrutura está no eixo do andamento, por marcar a desconstrução e a velocidade do tempo, e a personagem está no eixo da tonicidade, por imprimir energia e tensão à ação, na figura de Kate, que será o reflexo do tempo sobre as personagens. O gráfico tensivo da subdivisão da intensividade de tal narrativa se apresenta da seguinte forma:

SUBDIMENSÕES DA INTENSIDADE

TONICIDADE (Personagem)

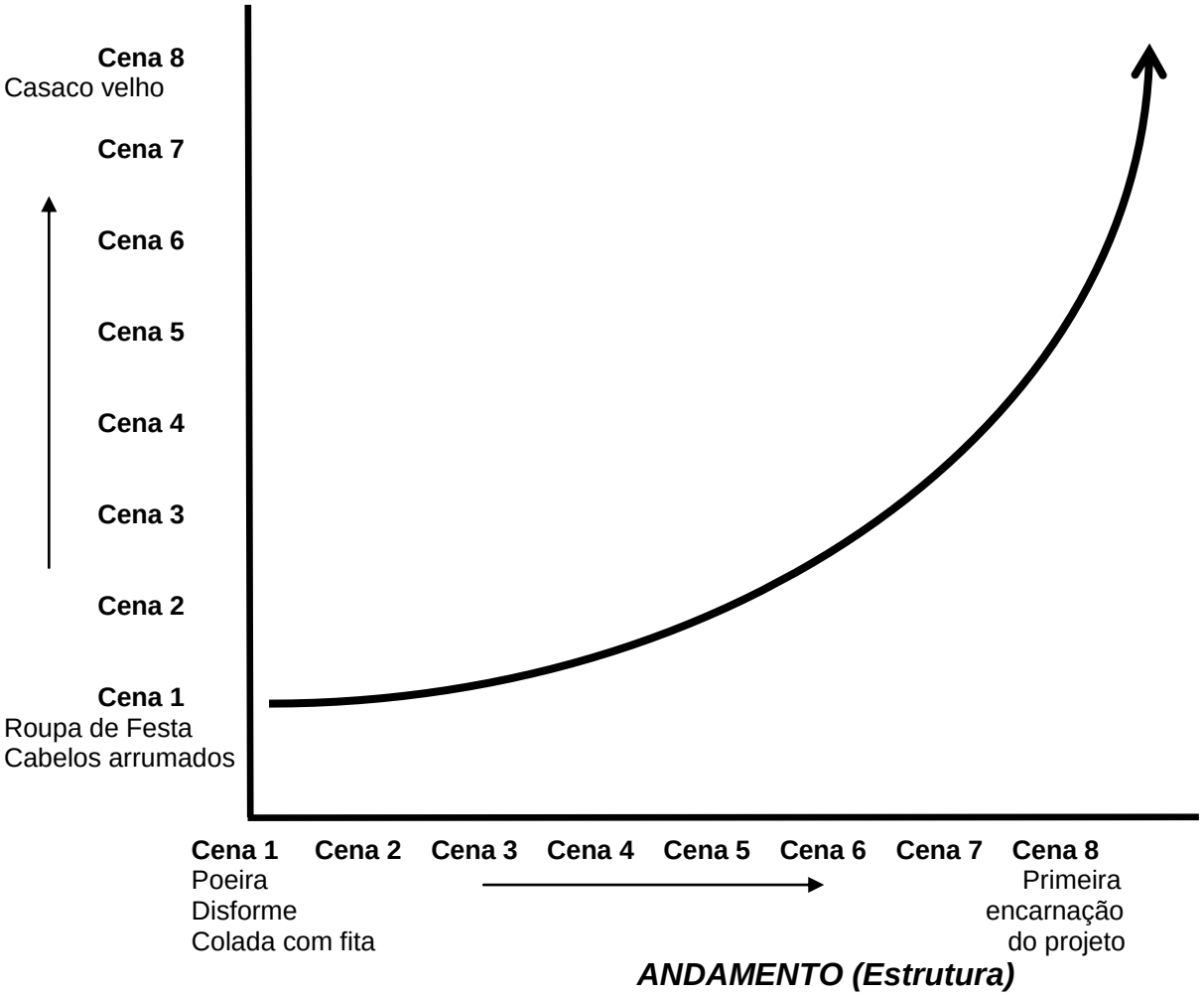


Figura 10 - Gráfico das Subdimensões da Intensidade de *The December Man*

Há, no início da peça, um momento de euforia, no qual Kate e o marido se encontram prontos para um ritual que os levará ao encontro do filho. Nada é tenso, nada é discutido na cena. Parece-nos que a atitude já é certa e que não restam mais dúvidas. Com a desconstrução temporal e esse olhar para dentro,

figurativizado pela maquete, as relações se tensionam e toda a alegria de casa arrumada e roupa nova deixa de ter valor[21].

Tal gráfico caracteriza o estado de alma que se vê representado sob as categorias da *estrutura* e da *personagem* e segue o percurso crescente num gráfico converso. Há um movimento de aumento de tensão que transforma o sujeito relaxado, como na primeira cena, num sujeito tenso, na última cena.

Assim como refletimos sobre as subdimensões da intensidade, investimos agora nas da extensidade, associando-lhes os demais elementos do inventário das didascálias, **atmosfera** e **ambiente**.

Temos as figuras da ***atmosfera***:

> Cena 1 (MURPHY, 2007[22], p. 2)
> March 1992
> Bright, blinding sunlight
>
> Cena 2 (p. 11)
> December 1991
>
> Cena 3 (p. 17-18)
> August 1991
> A little fan is going. It is a hot day. Bright light bleeds thought the sheers
>
> Cena 4 (p. 23)
> April 1991
> Dawn is breaking – rainy day.
>
> Cena 5 (p. 31)
> December 1991
> The living room is dark… it's dark and cold outside.
>
> A decorated Christmas tree sits in one corner with an angel perched on top.
> [...] She plugs in a cord and the tree lights begin to twinkle…
>
> Cena 6 (p. 37)
> July 1990
> It's dark.
>
> Cena 7 (p. 44)
> April 1990
> Morning sun leaks through the sheer pulled across the window.

[21] Atentamos para o fato de os gráficos demonstrarem tendências, eles não procuram representar com exatidão cada momento da peça.
[22] Idem nota 19.

Cena 8 (p. 52)
December 1989
The living room is dark. Streetlights and hint of cold snowy weather leak through the sheer.
KATHLEEN closes the drapes, turns on the lamp.

ATMOSFERA		
CENA 1	CENA 2	CENA 3
Primavera *Sol forte*	*Outono/inverno*	*Verão* *Calor* *Luz forte do sol*
CENA 4	CENA 5	CENA 6
Primavera *Madrugada* *Dia chuvoso*	*Outono/inverno* *Escuro* *Frio*	*Verão* *Escuro*
CENA 7	CENA 8	
Primavera *Sol da manhã*	*Outono/inverno* *Escuro* *Frio de inverno*	

Figura 11 - Caracterização da atmosfera a cada cena

Podemos observar, nessas indicações, um percurso figurativo que se inicia na primavera, na primeira cena, pula o verão e passa para a troca de estação do outono para o inverno, e, enfim, repete-se o verão. Tal ciclo mantém uma constante, mas, quando acontece, há diferenças nas demais indicações, elas não são iguais às anteriores. Podemos notar na primeira cena que é primavera com sol forte, mas, na sétima cena, a primavera vem acompanhada de um sol da manhã. Porém a repetição obedece ao ciclo proposto de primavera, outono/inverno, verão.

Cabe lembrar que a peça acontece de forma cronológica inversa; portanto, o ciclo cronológico das estações – primavera, verão, outono, inverno –, se desconstrói. Na Cena 1, é primavera; verão na Cena 2; na 3,

outono/inverno; na 4, primavera; na Cena 5, outono/inverno; na 6, verão; na 7, primavera e na Cena 8, outono/inverno.

A primavera é vista, a princípio, com sol forte; na segunda vez, de madrugada e com chuva, e na última vez com um sol da manhã. Nota-se a passagem do aberto – em que se pode ver todo o cenário, todos os detalhes –, ao fechado e pouco luminoso.

Imagine-se indo ao teatro para ver a montagem desta peça. Você entra no auditório e a sala está imersa na penumbra habitual, antes do início do espetáculo há um pequeno *black-out*, e, logo em seguida, as luzes se acendem e você tem um sol forte. A sensação, provavelmente, será de amplitude, de abertura e de desconforto, mas, com o tempo, essa sensação, que às vezes não sabemos identificar, vai desaparecendo, e o que era desconfortável passa a ser, no decorrer da peça, confortável e concentrado. Temos, num primeiro momento, a sensação de amplitude, nada é escondido, tudo no palco está à mostra, porém o que se mostra não é o que realmente se vê, essa abertura não revela o essencial, que são as emoções e tensões que se desdobrarão no decorrer da peça.

O outono faz um caminho confluente com o da estação anterior. Inicialmente não há marcação atmosférica para o primeiro relato, posteriormente, temos que está escuro e frio, e, por fim, ainda escuro e muito frio. O verão aparece com calor e a luz forte do sol, na terceira cena, e à noite, na sexta.

A luz tem um papel fundamental no aspecto da temporalidade, já que trabalha mostrando e escondendo elementos, em cena. Com uma luz aberta,

lavada e rebatida, temos uma grande apreensão, podemos ver todo o cenário, mas com uma luz focada, fechada ou baixa, podemos ver apenas as silhuetas, os contornos. Os detalhes desaparecem e o palco vira uma tela manchada e concentrada, sem aberturas e delimitações.

Imagine uma vela nova sendo acesa num escuro profundo. A princípio, haverá um desconforto intenso dos olhos perante aquele elemento novo e desconhecido, só o que se enxerga, neste momento, é a chama da vela e mais nada, mas com o passar do tempo passamos a ver tudo o que tem dentro do espaço antes escuro. A luz, que acreditamos ser reveladora, na verdade nos cega num primeiro momento. É o tempo que nos fará enxergar melhor o espaço e não somente a luz incidente sobre ele.

Notamos, portanto, um percurso tensivo que vai do maior para o menor, da claridade ofuscante ao escuro aconchegante, do quente desconfortável ao frio refrescante, do aberto inquietante ao fechado confortante. Lembremos, ainda, que se trata de uma narrativa passada no Canadá e que, portanto, tem o sol muito forte como elemento disfórico, não tão presente nem comum ao dia a dia daquele povo. Ou seja, o que é comum é relaxado e menos intenso. O sol forte e o calor são elementos desconfortáveis, intensos. Há, ainda no texto falado, partes que confirmam esse desconforto:

> BENOÎT: Nelsons are putting in air conditioning. Got a memo today – everyone just ‘bout fainted from shock. Forty-seven years they’re in business now, August 1991, they’re finally gonna put in AC, eh crises – ça s’peut pas! (MURPHY, 2007, p. 18).
> [...]
> “BENOÎT:[...] They got air conditioning over at Provigo?
> JEAN: Yeah.
> BENOÎT: Lucky you. I’m gonna lose five pounds just from sweating. (MURPHY, 2007, p. 39).

Em consonância com esse aspecto temporal, há o espaço onde esses efeitos atmosféricos se refletem, ou seja, o ***ambiente***. Deste, temos o seguinte inventário:

> Cena 1 (MURPHY, 2007[23], p.3)
> Open drapes
>
> On the wall
> Aerial photograph of Île St. Helene and Île Notre-Dame with "Expo 67" written across the bottom
> A framed high school graduation picture
> A crucifix.
>
> Everything in this room is neat and polished. (– *Kitchen's spotless and it's staying that way. No one's gonna accuse Kathleen Fournier of leaving a mess behind.)*
> Throw rugs over the carpets
> Covers on the couch and chair
> Doilies under the lamp
>
> Cena 2 (p. 11)
>
> The living room is messy, the drapes tightly closed.
>
> Cena 3 (p. 17-18)
>
> Bright light bleeds thought the sheers.
>
> KATHLEEN absently but furiously dusts the coffee table and television, but when she gets to the structure, she dusts it with great care.
>
> Cena 4 (p. 23)
>
> She opens the drapes.
>
> Cena 5 (p. 31)
>
> She turns on the lights, closes the drapes… then exits.
>
> Cena 7 (p. 44)
>
> Morning sun leaks through the sheer pulled across the window.
>
> Cena 8 (p. 52)
>
> [...] leak through the sheer.
> KATHLEEN closes the drapes, turns on the lamp.
>
> Everything in the living room is neat and polished.
>
> After a moment, KATHLEEN re-enters sans her coat. She hums a Christmas carol as she closes the drapes…

[23] Idem nota 19.

AMBIENTE		
CENA 1	CENA 2	CENA 3
Tudo limpo/ arrumado *Cortinas abertas* *Tapete sobre o carpete* *Protetor de sofá* *Toalhinha de mesa*	*Desarrumado* *Cortina bem fechada*	*Casa sendo arrumada* *Forro fechado*
CENA 4	CENA 5	CENA 7
Cortina é aberta	*Cortina é fechada*	*Forro fechado*
CENA 8		
Forro fechado *Tudo limpo/arrumado* *Cortina totalmente fechada*		

Figura 12 - Caracterização do ambiente a cada cena

O cenário também apresenta as mesmas características anteriores, passa do aberto ao fechado. Na Cena 1 tudo está extremamente limpo, arrumado, e a cortina da janela está totalmente aberta; na Cena 2, o cenário está desarrumado e a cortina está fechada; a Cena 3 começa com a casa sendo limpa; no início da 4, a cortina é aberta; na 5, a cortina é fechada também no começo; na 7, somente o forro da cortina está fechado; e, finalmente, na Cena 8, cortina e forro estão totalmente fechados.

Notamos que tanto na Cena 1 como na 8 o cenário está extremamente arrumado, mas a diferença é que, na Cena 1, há a preocupação com a arrumação. Kathleen mostra-se inquieta em deixar tudo impecável de modo que quando alguém aparecer e encontrá-los mortos dentro da casa "*No one's gonna accuse Kathleen Fournier of leaving a mess behind*" (MURPHY, 2007, p. 4). Já na última cena, a casa simplesmente está arrumada, porém se trata de uma arrumação do dia a dia, sem a necessidade absoluta de mostrar ao outro aquilo que se fez.

Precisamos do eixo oposto para que o efeito tensivo obtido seja explicitado, ou seja, o tempo é necessário para que o espaço seja apreendido. Tendo os dois polos do eixo, um arrumado tenso e um arrumado relaxado, todos os outros elementos das outras cenas relativos ao ambiente só gerarão sentido tensivo quando colocados em oposição, ou em relação ao eixo do andamento. Em outras palavras, a abertura e o fechamento da cortina só será mais tenso ou menos em relação à luz que vem de fora. Uma cortina aberta com sol forte, como na Cena 1, é mais intensa do que um forro fechado com uma luz forte, como na Cena 3.

Não falamos aqui de espaço físico, nem do espaço percorrido, mas de um espaço imaginário, com possibilidades que vão do mais aberto e variável, ao mais fechado e exclusivo. Imagine-se entrando num museu com o objetivo de admirar uma única peça, mas para a qual há uma grande variação de caminhos. Você tem a opção de olhar item por item exposto até que ache a peça, ou você pode procurar por categorias, ou seja, por época, por local de origem, ou coisa assim. O espaço percorrido na primeira opção será bem maior do que o espaço percorrido na segunda. Portanto, a personagem inicia a narrativa com uma grande possibilidade de escolha, mas finaliza com uma gama menor, e, assim, fecha o seu espaço.

Estas duas categorias, atmosfera e ambiente, caracterizam os eixos da subdivisão da extensidade.

SUBDIMENSÕES DA EXTENSIDADE

TEMPORALIDADE (Atmosfera)

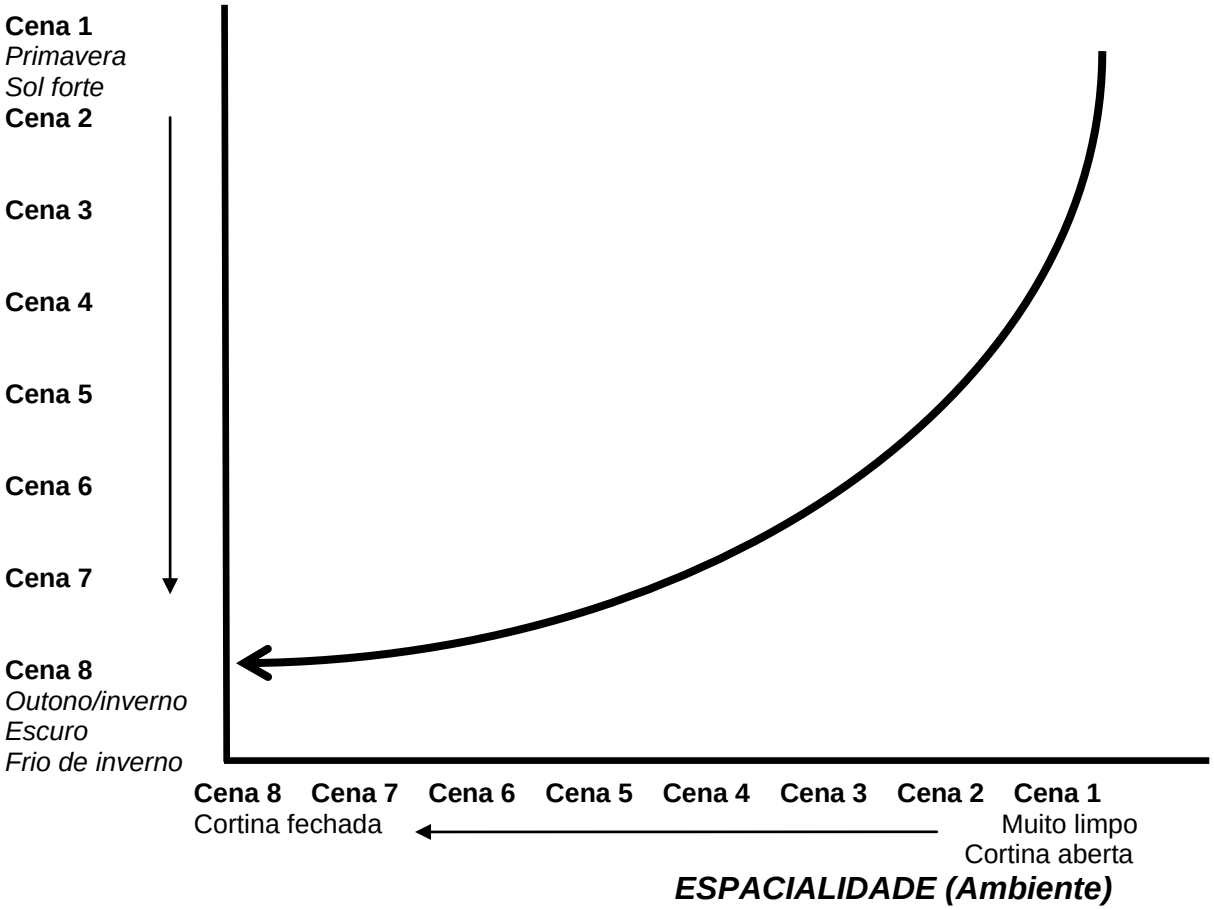


Figura 13 - Gráfico das subdimensões da extensidade de *The December Man*

Com essas duas subdimensões podemos transpor tais informações aos eixos da intensidade e da extensidade do gráfico tensivo.

GRÁFICO DA TENSIVIDADE NA PEÇA

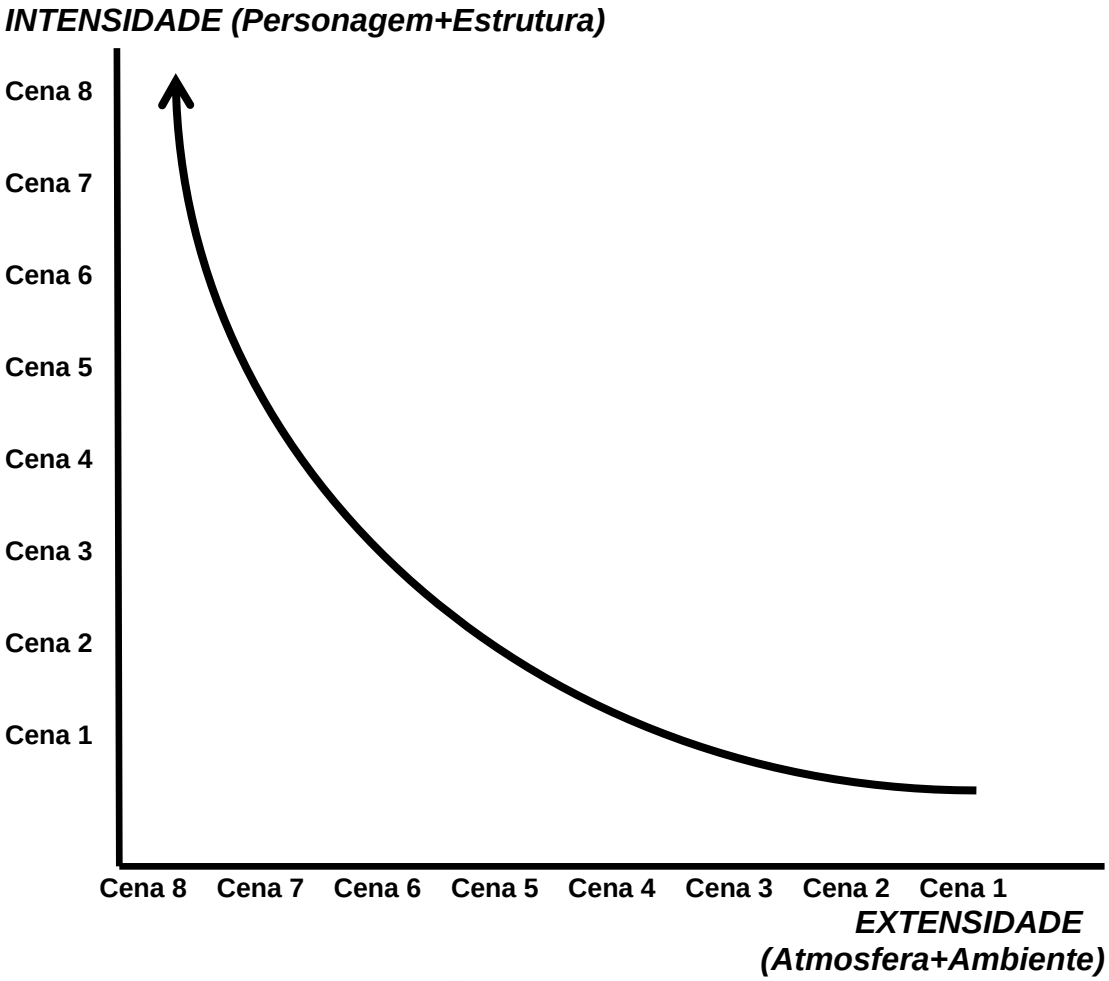


Figura 14 - Gráfico da tensividade de *The December Man*

Notamos um início relaxado e aberto, na primeira cena – mesmo sendo uma cena cujo clímax é o suicídio do casal –, que segue um percurso ascendente rumo à tensão do sentir novamente para, quem sabe, compreender e modificar o passado.

O gráfico sugere um percurso que parte do ponto mais relaxado, aberto e calmo da peça, com imagens sinestésicas átonas (Kate quase apática) e com figuras de cortinas abertas, sol forte, casa arrumada. Com o passar da peça, essas figuras passem a ser tônicas (Kate muito passional), concentradas e

fechadas. O relaxamento apático do início não deixa de sugerir um estado de desesperança, senão de desespero: nada mais há a esperar, para a vida voltar a ter sentido. Só lhes resta agir e essa ação é a passagem ao ato do suicídio, que, segundo Kate e Benoît, poderá levá-los ao reencontro do filho morto.

6. A ESTRUTURAÇÃO DO TEMPO

6.1. Uma noção de tempo

Muitas são as reflexões a respeito do tempo, muitas são as discussões e possibilidades de apreciação sobre o tema, e diversas são também as teorias.

O homem, desde a Antiguidade, tem a necessidade e a curiosidade de aferir e controlar o tempo, haja vista que as primeiras tentativas de medi-lo foram registradas por volta do ano 1500 a.C., com os relógios de sol[24]. Áreas como física e filosofia se voltam frequentemente para o assunto; a primeira dedica-se ao estudo quantitativo do tempo e sua relação com o espaço, já a segunda relaciona-o com o sujeito. Achamos por bem iniciar com a definição do tempo apresentada por Houaiss:

> Duração relativa das coisas que cria no ser humano a ideia de presente, passado e futuro; período contínuo e indefinido no qual os eventos se sucedem; determinado período considerado em relação aos acontecimentos nele ocorridos; época; certo período da vida que se distingue de outros; período específico, segundo quem fala, de quem se fala ou sobre quem se fala; época na qual se vive; oportunidade para a realização de alguma coisa; período indefinido e geralmente prolongado no futuro; [...] dimensão que permite identificar dois eventos que, caso contrário, seriam idênticos e que ocorrem no mesmo ponto do espaço; [...] unidade abstrata de medida do tempo musical, a partir da qual se estabelecem as relações rítmicas; pulsação; rubrica música: *andamento.*

Há nessa definição a presença dos termos duração, período, evento, acontecimento, oportunidade, medida, pulsação e andamento. Esses termos remetem a uma ideia de momento e de sua relação reflexiva ou de seu desenvolvimento.

---

[24] Fonte: http://www.brasilescola.com/geografia/relogio-sol.htm

O tempo, nas línguas ocidentais, representa o posicionamento de um sujeito num dado espaço do agora e tudo o que for anterior e/ou posterior a ele. Portanto, o seu desdobramento partirá da relação com o momento. O que for anterior a ele será um tempo passado, o que for do agora, um presente, e o que for posterior, futuro. O que não for um fato do passado, ou o que for a possibilidade de um futuro será uma subjunção do tempo, consecutivamente, de um passado não realizado e de um futuro incerto. Assim, entendemos que o tempo representado é sempre relativo a um *agora* e seu passado – ou à não realização dele – e seu futuro, certo ou incerto.

Pensamos em história e temporalidade. Embora estejam intrinsecamente conectadas, não são a mesma coisa, portanto, precisam ser pensadas de formas distintas. Os sujeitos agem de acordo com o entendimento desses fenômenos. Há algo a respeito da historicidade que podemos perceber e sentir. Martin Heidegger[25] afirma, *apud* Honkanen (2007), que nosso entendimento do presente é relativizado a partir do entendimento do passado e da possibilidade do futuro. O fato de nos entendermos historicamente é baseado na temporalidade, ou seja, na interpretação que fazemos de um passado.

Assim, o tempo é criado a partir do entendimento de um “aqui e agora”, e a compreensão desse “agora” se dá em um “evento”, a partir da história. A construção do momento se baseia na posição do sujeito dentro desse “evento”, que é pontual e traça o paralelo entre o antes e o depois, entre os eventos anteriores ou posteriores ao “aqui e agora”.

---

[25] HEIDEGGER, M. *Being and Time*. Translated by John Macquarrie and Edward Robinson. New York: Harper-Collins, 1962.

Há, portanto, a noção de linearidade temporal, que é mensurável e contável, ou seja, contamos os eventos do “aqui e agora”, e essa sucessão constitui o tempo linear. O conceito de tempo sequencial é condição fundamental para a cronologia dos movimentos lógicos e lineares que constituem o curso do tempo.

A concepção de cronologia traz a ideia de uma transformação linear constante, que não pode ser invertida, já que, assim, perderia sua característica. Nesse processo, o presente está, constantemente, no limite de se tornar passado, e o futuro, de se tornar presente ou possibilidade de um presente. Assim, o tempo cronológico constitui uma sequencia linear e constante de “aqui e agora”.

A ordem cronológica é mais constante e imutável do que a ordem linear. A linearidade é a simples apresentação dos “aqui e agora”, já a ordem cronológica é, necessariamente, representada pela sequência na qual esses eventos acontecem. Um narrador pode contar uma história de forma linear, invertendo sua cronologia, porém o entendimento de tal história se dará no momento da construção cronológica feita pelo sujeito, ou seja, ela será tributária ao fator tempo, um dos elementos da sintaxe discursiva. Os eventos cronológicos devem, obrigatoriamente, seguir a ordem dos acontecimentos. Sua inversão pode romper com a construção inicial e modificar seus possíveis efeitos de sentido, como veremos mais adiante.

A justaposição de passado, presente e futuro gera uma sequência canônica de acontecimentos. Esta canonicidade é dada a partir de um tempo

medido pelo relógio, ou seja, o *agora* que aconteceu devido a algum motivo anterior e que terá consequências futuras.

A lógica desse tempo é regida por *Chronos*, o deus grego do tempo terrestre, de cujo nome originou-se a palavra cronologia. Segundo Brandão (2004), a mitologia grega diz que Chronos era filho do deus Urano com a deusa Gaia, respectivamente o céu e a terra. Ele castrou o pai e se tornou o primeiro rei dos deuses. Uma profecia dizia que ele (Chronos) seria derrotado por um de seus filhos, assim, ele matava cada um deles no momento em que nasciam. Sua mulher, porém, escondeu um de seus filhos, Zeus, que, seguindo a profecia, derrotou o pai, expulsou-o para a Terra e, assim, conferiu imortalidade aos deuses, que antes eram regidos por Chronos.

Ainda segundo Brandão, a mesma mitologia apresenta Kairos como o filho mais novo de Zeus, neto de Chronos. Enquanto este controla o tempo na Terra, Kairos controla o tempo não terreno.

Podemos medir o tempo cronológico, mas não podemos senti-lo. O “sentir” estaria diretamente ligado a Kairos, e a passagem do tempo, a Chronos. As emoções, sensações e memórias, na mitologia grega, são regidas por Kairos.

Enquanto o tempo cronológico é guiado pelos eventos, ou seja, pela sequência dos “aqui e agora”, Kairos é guiado pelas experiências, pelas sensações e, por consequência, pelo sentimento. Ele rompe com a temporalidade progressiva da cronologia. Quando a ordem cronológica é negada, o fluxo do tempo parece parar e, assim, permanece a sensação de continuidade do presente. É como se o tempo fosse esticado e a vivência do

agora perdurasse. Assim, só o que importa é o “aqui e o agora”, como num eterno presente.

Judith Butler[26], *apud* Honkanen (2007), acrescenta a distinção entre o tempo cronológico e o que ela conceitua como tempo de Aion. Para ela, no tempo aiônico as conexões com o passado estão mais próximas, o passado parece-nos sempre mais presente. Sua estruturação temporal está conectada às experiências, assim como Kairos, à memória e à rejeição da cronicidade.

Porém observamos que Kairos se baseia no presente e cria um espaço que vai além da cronologia. Ou seja, ele também remete à ideia de passado que continua sendo vivenciado, já que ele é um “aqui e agora”, e o tempo do presente que se vincula com o passado torna esse passado um presente constante – é como se um sujeito vivesse o passado como se fosse um “aqui e agora”. A relevância do momento e o movimento constante do “aqui e agora” é regido por Kairos. Ele rompe com o ciclo cronológico e remove qualquer ordem possível. É a personificação do acontecimento e do momento oportuno, mas também remete à concepção de constância do momento. Ou seja, a proposta de Butler de que Aion é a permanência do passado no “aqui e agora” também está contida em Kairos, o qual porta invariavelmente a ideia de duração desse momento, de alongamento, de extensidade do tempo – em outras palavras, do que Butler chama de tempo Aion.

Kairos é aquele tempo para o qual o tique-taque do relógio não faz sentido. Quando escutamos uma música, lemos um livro ou assistimos a uma

---

[26] BUTLER, J. Contingent Foundations. In: BENHABIB, S.; BUTLER, J.; CORNELL, D.; FRASER, N. (Ed.). *Feminist Contentions*: a Philosophical Exchange. New York: Routledge, 1995. p. 35-58.
BUTLER, J. *Gender Trouble: Tenth Anniversary Edition*. London: Routledge, 1999.

peça de teatro ou a uma ópera, facilmente, somos levados por ele. É ele que nos guia.

Ao final dessa experiência, temos a sensação de termos pairado no ar, ou melhor, de termos estado em outra dimensão. Assim, pode parecer que horas se passaram em minutos, a noção do tempo cronológico pode parecer incompatível com o tempo decorrido, e temos a sensação de que o antes e o depois não existem, é tudo “aqui e agora”.

Nesse sentido, o sonho é marcado por esse tempo. Já o sono, não, ele é guiado por Chronos, pelo despertador. Um sono de 15 minutos pode nos levar a um sonho atemporal, em que as experiências de uma vida inteira duram muito além dos 15 minutos dormidos. Assim, a performance está no tempo cairológico, já que ela é mais cairológica do que cronológica.

Chronos representa a sequência dos fatos ocorridos, fatos que são apresentados em ordem lógica, a fim de facilitar a compreensão, ou seja, de forma cronológica. Quando contamos uma história, geralmente, obedecemos às regras da cronologia, caso contrário estaremos sujeitos a uma possível incompreensão ou distorção. Porém o cinema e a literatura usam recursos que lhes permitem criar lacunas propositais que podem servir de ancoragem para prender o espectador ou que, às vezes, devem ser preenchidas intuitivamente. Por exemplo, uma cena em que uma personagem acorda e, de repente, está na rua, saindo do seu prédio, não nos parece estranha. Por outro lado, se alguém sai de seu prédio e, na cena seguinte, está levantando da cama, pode se tratar da construção do efeito de sentido de uma vida vazia, ou de uma possível ruptura lógica dos acontecimentos. Na vida, as pessoas não acordam e pulam da cama, direto para a rua. Há todo um processo a ser realizado. No

mínimo, essa pessoa teria que se levantar, trocar-se, sair do apartamento e, então, sair do prédio. Mas nós somos capazes de entender que o processo cronológico foi obedecido, só não foi mostrado pelas câmeras. Mesmo quando há uma ruptura na ordem dos acontecimentos, somos capazes de preencher semanticamente tais lacunas a fim de construir o sentido do que nos é contado. Desse modo, a cena em ordem contrária à cronológica poderá ser compreendida como uma passagem do tempo sem modificações importantes, como monotonia, ou coisa que o valha.

É justamente aqui que entra a relação com Kairos, ou seja, com o tempo do vivido, do agora, das experiências, do presente e da permanência dessa experiência. O cinema trabalha, prioritariamente, com Kairos, justamente por romper com a cronologia. É comum ouvirmos dizer que tal filme é monótono e que outros são mais interessantes e dinâmicos. Tal sensação pode nos ser dada graças ao uso ou à ruptura da cronologia. Os filmes chamados corriqueiramente de monótonos, geralmente, atentam aos detalhes da ação, dedicam-se a mostrar o cotidiano – e o fazem de forma cronológica –; fazem uso de tomadas mais longas de câmera, *close-ups* em detalhes como os olhos, as mãos que trabalham, entre outros, e usam e abusam dos planos-sequência –aquelas cenas sem corte, que começam e seguem o assunto até o final. Já os filmes chamados de ágeis usam tomadas de, no máximo, cinco segundos e logo cortam para outra, dando maior dinamismo à cena. Assim, os primeiros proporcionam melhores condições para reflexão e sensibilização, enquanto os segundos são mais afeitos à aventura e ao despertar de emoções. Tal exemplificação mostra que a relação entre Chronos e Kairos é bastante íntima,

já que a construção semiótica cairológica apoia-se na qualidade da construção cronológica.

No teatro, observamos essa mesma relação. Há o que nos é mostrado no palco, e o que é anterior e posterior a isto. E ainda, com o uso de tecnologias mais avançadas, é possível romper com paradigmas temporais e mesmo estéticos, podendo, por exemplo, exibir um momento anterior à cena num telão, ou, ainda, colocar um ator interagindo com uma imagem que estaria em seu passado ou futuro, ou algo assim.

6.2. Chronos e Kairos em *The December Man*

Freud, em 1899, escreveu o texto *Screen Memories*, abordando a questão da memória e do tempo. Maria Inês Lamy diz o seguinte a respeito desse texto:

> Ao contrário do que se poderia pensar, dizia ele [Freud], é comum recordarmos não o essencial nem mesmo o traumático, mas os detalhes insignificantes. [...] [É] assim que o inconsciente funciona – na contramão da ordem cronológica, por retroação, só depois podemos saber o que terá acontecido ou mesmo o que teremos sido. (LAMY, 2000, p. 1).

A memória não se constrói de forma cronológica, mas de forma linear, de acordo com as associações cognitivas feitas a partir da vivência do sujeito, ou seja, da sua relação com o mundo. Freud chama atenção para o caráter atemporal da relação do inconsciente com o tempo cronológico.

> Se o inconsciente é atemporal e subversivo à cronologia, obedece, no entanto, com fidelidade, às suas próprias leis. Ignora a simples contiguidade no tempo, mas não escapa de ter sempre como motor a força incessante do desejo [...]. (LAMY, 2000, p. 2).

Assim, a narrativa linear desse retrocesso é guiada pela relação do sujeito com o momento vivido, ou, como já falamos, com a situação cairológica.

Pobre velha música!
Não sei por que agrado,
Enche-se de lágrimas
Meu olhar parado.
Recordo outro ouvir-te.
Não sei se te ouvi
Nessa minha infância
Que me lembra em ti.
Com que ânsia tão raiva
Quero aquele outrora!
E eu era feliz? Não sei:
Fui-o outrora agora.

Fernando Pessoa

Trazemos Fernando Pessoa a fim de destacarmos a questão da memória de um passado. Ao suscitarmos tal momento, estamos transportando-o do então para um agora, que será revestido por sentimentos atuais e diferentes, ou seja, quando o sujeito revisita momentos passados – “Pobre velha música” –, ele o faz de forma diferente: “Com que ânsia tão raiva / Quero aquele outrora / E eu era feliz? Não sei. / Fui-o outrora agora.” Ele faz novas relações cognitivas, e o momento do então, que é o agora, torna-se distinto, não é mais o mesmo.

A peça sob análise, insistimos, apresenta uma complexa relação com o tempo. Há uma desconstrução do tempo linear e, simultaneamente, a construção ou valorização do tempo vivido, do tempo das experiências, do tempo cairológico. As cenas, internamente, desenvolvem-se de forma cronológica, mas a peça, como um todo, segue uma cronologia inversa.

A história, cronologicamente, começa na Cena 8 e se passa na sala da casa dos Fournier. Eles são uma família de classe média-baixa canadense que leva uma vida simples e sacrificada. A mãe Kathleen trabalha como faxineira, o pai Benoît é operário numa fábrica de peças automotivas e o filho Jean estuda engenharia. O dia segue normalmente até que, pela televisão, os pais

descobrem que a universidade onde o filho estuda tinha acabado de sofrer um atentado terrorista, no qual um jovem entrou armado e atirou em algumas pessoas. Surge, portanto, a possibilidade de Jean ter sido morto no atentando. Mas Jean chega em casa a salvo e todos se abraçam aliviados. Nas cenas 7, 6, 5, e 4, porém, com o passar do tempo, Jean se vê atormentado pelas lembranças do atentado e frustrado por não ter agido de forma diferente. Por fim, na cena 4, se mata. Com a morte do filho, a dor e a desesperança, na casa, aumentam ao longo das cenas 3, 2 e 1, e o casal acaba por se matar. A história termina com o suicídio dos pais, o qual, na peça, é apenas o final da primeira cena.

Conforme mencionamos, a história é apresentada, na peça, de forma cronológica inversa[27].

A primeira cena se passa em março de 1992. Pai e mãe estão se preparando e preparando as coisas e a casa para o que parece ser uma saída, ou uma viagem, mas que acaba por ser o suicídio de ambos. Eles verificam tudo e relembram alguns momentos que tiveram junto com o filho. A segunda cena se passa em dezembro de 1991 e é marcada pelo esforço do pai e da mãe para tentar levar uma vida normal, porém a falta do filho é bastante marcante e dolorosa. A terceira cena se passa em agosto de 1991. Nela, o casal discute a respeito de quem seria o culpado pela morte do filho, se seriam eles ou o terrorista. Na cena quatro, em abril de 1991, mãe e filho refletem sobre o que poderia ter sido diferente e o que podem fazer para mudar. A mãe se preocupa com o filho, já que ele parece apático aos acontecimentos do dia a dia, e seu desempenho, na faculdade, está ruim. O pai tenta acalmar a

[27] Achamos por bem atribuir o termo “cronológica inversa” à forma como a história é contada, já que a peça respeita a cronologia dos fatos, porém a apresenta de forma inversa.

situação de conflito. Jean vai até o porão da casa e entendemos que é nesse momento que ele se mata, porém isso não é algo evidente, mas subentendido. A quinta cena se passa em dezembro de 1990. A mãe se preocupa com os estudos do filho, já que ele está indo mal na faculdade. A mãe cogita a possibilidade de a educação do terrorista poder ter influenciado seu caráter e seu ato. A mãe parece querer fazer com que todos esqueçam o atentando e sigam em frente com suas vidas. Na sexta cena, em julho de 1990, Jean se mostra atormentado pelas lembranças do atentado e se questiona pelo fato de não ter agido de forma diferente e impedido o desfecho. Na sétima sena, em abril de 1990, Jean mostra-se revoltado e se culpa pelo atentado, mais especificamente, por não ter enfrentado o terrorista e defendido as mulheres que foram mortas. A oitava e última cena, em dezembro de 1989, começa calma. Mãe e pai falam sobre o presente que a mãe comprou para o filho, de Natal. O dia segue normal até que surge a possibilidade de Jean ter sido morto no atentando à Escola Politécnica, mas tudo não passa de um susto. Jean chega em casa, todos se abraçam e a mãe diz “You’re safe, Jean, you’re safe”.

A peça inicia no momento da ação desesperada, o suicídio dos pais, passa pela morte do filho e termina com o atentado, que é o gatilho de toda a história, cronologicamente falando. Ou seja, volta-se ao momento culminante a fim de, talvez, compreender o sentido de todo o resto. É como se estivessem buscando definir um sentido para os fatos. Com essa inversão do tempo cronológico, que nos leva à dimensão dos fatos da peça, somos convidados a participar de tais acontecimentos junto com as personagens, de forma analítica.

Se pensarmos em acontecimentos[28], esta peça teria pelo menos três principais: o atentado, o suicídio do filho e o suicídio dos pais. Parece-nos claro que as mortes se justificam cronologicamente, assim, compreendemos o motivo que levou o rapaz a se matar – que, no caso, foi a frustração ou decepção consigo mesmo por não ter podido impedir o atentado –, e o motivo que levou os pais a cometerem o mesmo ato – a frustração ou decepção consigo mesmos por não terem conseguido salvar o filho.

O acontecimento é modulado pelas conexões cognitivas, que no caso cronológico ficam claras, mas, numa apresentação não cronológica como a da peça, podem ser alteradas.

Imaginemos um sujeito que sobe num prédio, debruça-se sobre o parapeito, sobe no parapeito, olha para baixo, abre os braços e se joga. Imaginemos um outro sujeito passando pela rua e vendo um corpo caindo no chão. O acontecimento é o mesmo, o que muda é o campo de presença, ou seja, as conexões cognitivas. É fácil compreender que a tensão do acontecimento para o primeiro sujeito é de menos surpresa do que para o segundo, já que houve uma preparação.

Na peça, é como se estivéssemos primeiro vendo o sujeito se jogar do prédio para só depois entendermos o motivo do seu ato. Ou seja, são momentos de experiências cairológicas, oito cenas, para ser exato, que ao todo motivam a ação final, o suicídio dos pais.

A história apresentada se desenvolve como uma forma de observação, e os “detalhes insignificantes”, colocados por Freud, destacam-se e se mostram significativos, na construção do sentido, do ponto de vista do envolvimento

[28] Acontecimento no sentido semiótico, conforme definido na fundamentação teórica.

sensível do destinatário-plateia. A figurativização é fundamental para essa construção.

A inversão cronológica e a escolha de momentos cairológicos das cenas é uma estratégia de manipulação sensível do enunciatário, que é levado a analisar e tentar compreender as ações extremas das personagens, mais como participante em comunhão com elas e menos como observador. O artifício de inversão cronológica cria o efeito de sentido de justificativa, ou seja, o fato aconteceu e os motivos são esses, diferentemente da justaposição dos fatos segundo sua cronologia: isso, depois isso, depois esse e assim por diante, que destaca não “detalhes insignificantes”, mas os acontecimentos mais importantes.

Enfim, o tempo invertido, em *The December Man*, consiste numa estratégia de persuasão, opera retoricamente, sensibilizando o destinatário para que se deixe convencer de que os fatos se justificam aos seus olhos de forma reflexiva em vez de acontecerem de forma cronológica concessiva ou adversativa.

7. DA MISSIVIDADE

Vimos que os efeitos de sentido suscitados a partir da figurativização introduzida pelas didascálias da peça estão em consonância com o movimento tensivo das ações correlatas. A perspectiva da semiótica tensiva permite esclarecer a íntima relação entre as ações nessa peça e as didascálias em seu entorno, ou entre o que chamamos, no capítulo sobre as didascálias, de texto natural e texto ficcional.

Uma problemática discutida na semiótica é justamente a transposição entre os níveis, ou seja, entendemos esta análise vertical que se estabelece a partir do nível mais fundamental até o nível mais concreto – o discursivo –, porém nos questionamos quanto à passagem de um nível para outro, que não se faz de forma natural, mas por recurso à *conversão*, procedimento até o presente não satisfatoriamente estabelecido.

Se, como vimos, a sintaxe tensiva esclarece a relação entre os níveis narrativo e discursivo, Zilberberg (2006) propõe a constituição de um nível tensivo dentro do semionarrativo e, abaixo dele, o nível missivo, entre o nível fundamental e o narrativo, para traçar a relação da transposição fórica, ou seja, a momento em que o discurso instituiu um objeto como sendo eufórico ou disfórico, intenso ou extenso, no nível narrativo.

No nível fundamental, o percurso estrutura-se semanticamente – relações de contrariedade e de contradição – e sintaxicamente – asserção e negação. Para transpor tais relações aos níveis subsequentes – narrativo e discursivo, é que Zilberberg (2006) propõe mais esses dois níveis – tensivo e missivo – fazendo o intermédio entre o fundamental e o narrativo. O nível

fundamental sofreria a conversão do tensivo e o missivo seria palco de mediação entre o tensivo e o narrativo.

Por que, todavia, mais um nível? Zilberberg aponta uma oposição simples, no nível missivo, que seria o mínimo necessário para representar um fato, ou seja, *continuação* e *parada*. O primeiro seria o termo extenso, o segundo, intenso. As figuras que representariam o primeiro seriam abertas e indicariam movimento ou progressividade, as relativas ao segundo seriam figuras paradas e fechadas.

Assim, temos, no nível missivo, duas formas de fazer: o fazer remissivo, que é uma *parada*, e o fazer emissivo, que é a *parada da parada* ou a *continuação*. Ao primeiro estabelecemos os subvalores de inibição, parada e “estase”, e ao segundo, de ardor, arroubo e “ek-stase”.

Observamos na análise tensiva da peça que as imagens de abertura e fechamento remetem à ideia de, sucessivamente, continuação e de parada, de acordo com a proposta acima tratada.

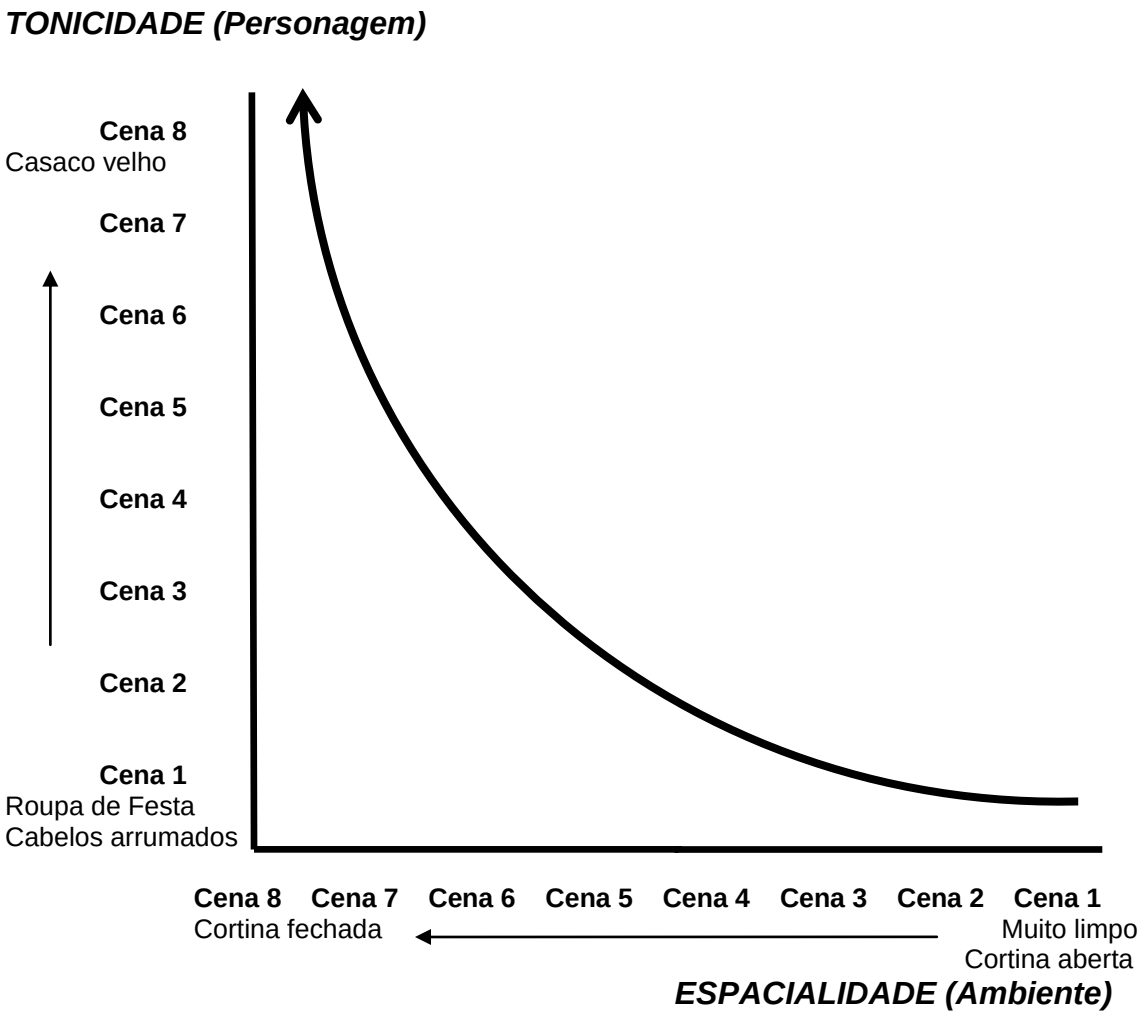


Figura 15 - Gráfico de abertura e fechamento em *The December Man*

A abertura ao extremo da primeira cena (roupa de sair, casa arrumada, cortinas totalmente abertas) representa a preparação para um fazer remissivo, ou melhor, para uma parada, mas ela inicia-se de forma emissiva, já que é a continuação da continuação. Nesta primeira cena, tudo está aberto, o espaço apresenta-se de forma que todos vejam, nada é escondido, dando a ideia de amplitude e, como já dissemos, de continuação. Entretanto, a cena que se inicia de forma emissiva termina em um fazer remissivo, há uma parada que remete a ações e reflexões sobre o passado.

Quanto mais a espacialidade se fecha, mais intenso e remissivo o fazer se torna. Há, portanto, um retrocesso.

O fato semiótico[29] pode ocorrer de duas formas (ZILBERBERG, 2006): bruta, num susto, de uma maneira que foge à expectativa do sujeito, no *sobrevir*, ou de forma lenta, dentro das expectativas ou que as conforma, no *pervir*. A primeira caracteriza-se como uma surpresa, um *acontecimento*, e a segunda, como o fim de uma espera. Ambas as formas têm relação com a velocidade com a qual o fato se estabelece ou se realiza no campo de presença do sujeito e são chamadas de modos de presença, como vimos na semiótica tensiva.

O *acontecimento*, repetimos, é um fato que se destaca perante todos os demais. A vida é feita de muitos fatos, porém poucos são os que vêm a ser chamados de "acontecimentos", dada sua relevância. No acontecimento, o sujeito se vê arrebatado pela subitaneidade do fato, pela precipitação, a ele só resta sofrer ou fruir, apreender o acontecimento.

> Voltando às reflexões de Zilberberg acerca da geratividade, poderíamos concluir que o conceito de acontecimento faz parte de um nível mais superficial e concreto do percurso, ou seja, o discursivo. É ali, no reino dos atores, figuras, tempo e espaço que identificaremos o sujeito atordoado pelo acontecimento, ou satisfeito pelo pervir[30]. No entanto, pervir e acontecimento, gerativamente, seriam manifestações de oscilações tensivas de um nível pressuponente, e, por que não, o missivo. (RIBEIRO, 2010, p. 47)

[29] Chamamos de "fato semiótico" o momento em que há a troca ou a afirmação de posicionamento do objeto buscado pelo sujeito, ou seja, quando o sujeito que estava em disjunção com o seu objeto passa a estar em conjunção com ele, ou ainda, quando o sujeito realiza que ele permanecerá em disjunção com o objeto.

[30] A autora chama de *pervir* o que, neste trabalho, chamamos de *devir*.

Assim, mantém-se a relação de transposição figurativa das imagens do acontecimento e do fato, não como correlatos diretos e necessários um do outro, porém como dotados de pontos de consonância, em hipótese alguma biunívocos.

Admitimos anteriormente que as unidades tensivas contêm maior e menor energia afetiva e que, portanto, *mais* e *menos* são polos opostos num gráfico que represente tais cargas. Como observamos nos gráficos tensivos, há uma orientação, que pode ser ascendente, do *menos* para o *mais*, ou descendente, do *mais* para o *menos*, e que pode ser ainda representada como atenuação (cada vez menos *mais*) e minimização (cada vez mais *menos*), quando descendente, e restabelecimento (cada vez menos *menos*) e recrudescimento (cada vez mais *mais*), quando ascendente.

Na peça *The December Man*, identificamos ao menos três acontecimentos: o suicídio dos pais, o suicídio do filho e o atentado à escola, quando há a possibilidade de o filho ter sido morto, o que chamaremos somente de atentado.

Notamos, portanto, uma direção ascendente que vai do restabelecimento ao recrudescimento da seguinte forma:

Restabelecimento ⟶ Recrudescimento
Retomada Progressão Ampliação Saturação

Figura 16 - Orientação tensiva em *The December Man*

Na *retomada*, o suicídio do casal é o acontecimento impactante. A peça inicia-se com um momento difuso e nada intenso, no *menos* absoluto, e vai caminhando lentamente para esse momento impactante e concentrado. Na *progressão*, o suicídio de Jean é o acontecimento perturbador. A *ampliação* fica a cargo da intensificação das paixões suscitadas pela revolta de Jean, por não ter podido impedir o atentado; no caso de Kate, revolta por não ter reconhecimento do grupo social; e de Kate e Benoît, revolta por não conseguirem acesso efetivo ao filho, para ajudá-lo. A *saturação* ocorre na hipótese do assassinato de Jean, no atentado à Escola Politécnica.

Este percurso ascendente proposto inicia-se com um fazer emissivo (continuação da continuação): a peça começa em aparente calma, mas caminha para um fazer remissivo, para a parada da continuação, quando, ao final da cena um, os pais se matam. Há, portanto, uma contenção, o que era relaxado agora começa e ser tenso. Posterior a esse fazer remissivo, há sua manutenção, ou seja, a continuação da parada, até a Cena 4, quando ocorre uma ampliação, uma discussão da posição do sujeito do fazer subjacente à espera fiduciária. Esse termo *ampliação* remete diretamente a algo que está sendo re-tensionado, remoído, repensado, refeito de forma tensa.

Até que acontece outra parada, a remissão. É o momento ápice de tensão, o atentado à escola, onde há a possibilidade do assassinato do filho. É o único momento em que a morte está presente de forma trágica, disfórica, já que tanto na hora do suicídio do filho como do suicídio dos pais a morte é eufórica para o sujeito que morre, ela é relaxada e serve como forma de aliviar uma tensão, ou seja, ela é emissiva, é um ritual de passagem a outro estado.

Porém, o atentado é uma remissão, uma parada, algo tenso que impende qualquer ação.

Ao final, temos, novamente, um fazer emissivo, ou a parada da parada. É a distensão total, do ponto de vista do enunciado. Instante em que as tensões se dissipam, o medo é sanado e todo o resto parece desaparecer, no alívio do momento da família reunida, num abraço.

Retomando a morte como a figura mais representativa dos acontecimentos da peça, temos o seguinte percurso figurativo, do restabelecimento ao recrudescimento.

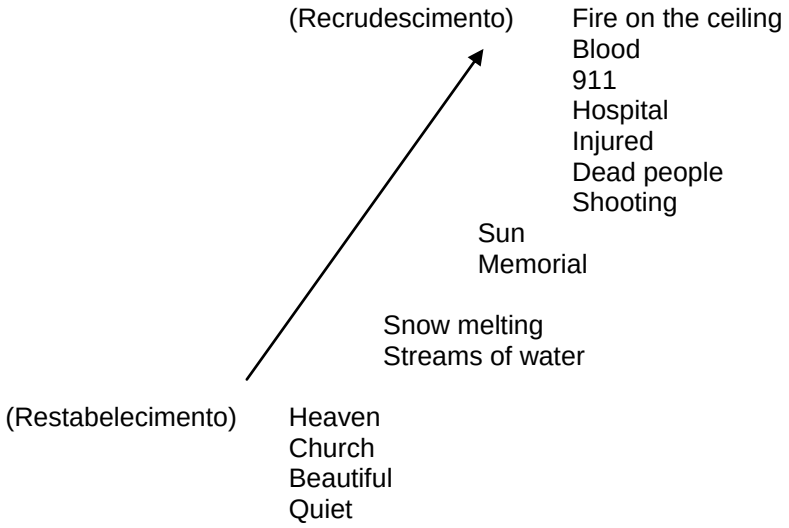


Figura 17 - Gráfico do percurso das isotopias da morte

Aliando as imagens construídas a partir das figuras e reiteradas pelas ações dos sujeitos da peça, podemos propor o seguinte percurso missivo para a peça:

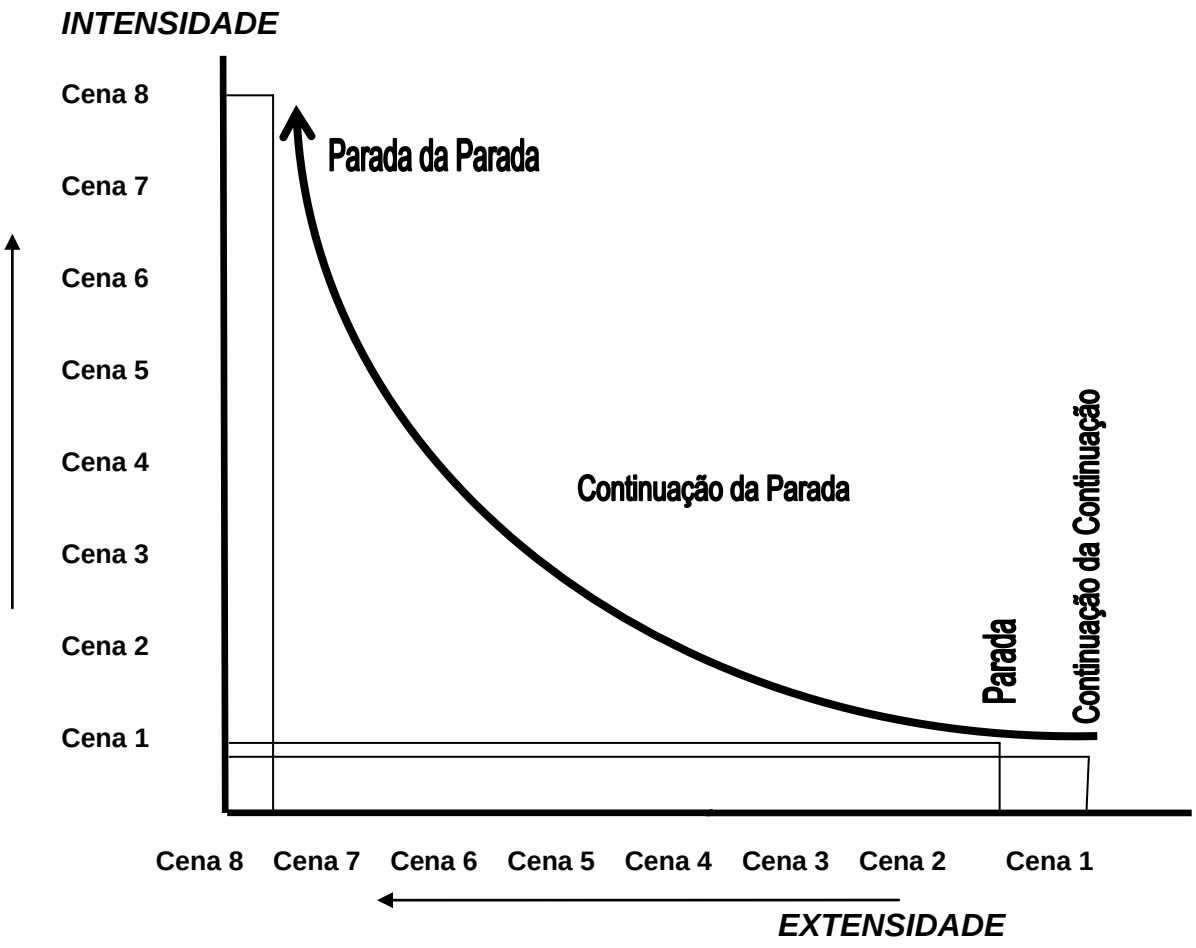


Figura 18 - Gráfico do percurso missivo em *The December Man*

Todavia, o que, no nível enuncivo, configura-se como uma distensão, no nível enunciativo, por excelência o do espectador, tem o efeito de uma saturação absoluta: ao alívio familiar, mediante a ordem cronológica invertida e o conhecimento das sequências e consequências, impõe-se a impotência da condição humana. O efeito passional de revolta, no início da peça, ínfimo para o espectador, atinge sua forma mais tônica, no alívio da família, e sugere justificarem-se todas as mortes buscadas, no seio desse núcleo familiar.

Metaforicamente, a peça segue os passos do bolero de Ravel, estrutura musical integralmente desenvolvida dentro dos parâmetros do

recrudescimento. Num crescendo em que novas vozes se integram, repete-se uma mesma célula musical, até que, em seguida ao máximo de tensão, impõe-se o silêncio brusco, como um novo acontecimento. E esse silêncio tem o efeito de uma impactante interrupção inelutável, necessária. É totalmente distinto de um silêncio de satisfação e de conclusão relaxada.

Somos capazes, através da observação do fazer missivo, de casar figuras e ações de forma que uma dê suporte à outra. As figuras da morte, da casa arrumada, da janela aberta e da estrutura que se desconstrói contribuem para um crescendo tensivo que se reflete nas ações das personagens. Essa abertura da janela, na primeira cena, indica um lançamento, a largada para um percurso que será apresentado sobre o palco; já o fechamento e o escurecimento da última cena demonstram que esse fazer emissivo chegou ao seu final e que agora só resta repousar, fechar-se num mundo que será íntimo do espectador e que fará sentido a partir das observações tanto dos fazeres como das imagens suscitadas pela peça.

> Deste modo, chegamos a conhecer (sentir) as circunstâncias propostas pelo escritor, a fim de, mais tarde, sentirmos (conhecermos) emoções sinceras, ou pelo menos sentirmos que pareçam verdadeiros. (STANISLAVSKI, 2004, p. 30).

Assim, texto natural e ficcional aliam-se de modo coeso e geram possibilidades de construção de sentidos coerentes e suscetíveis de propiciar reflexões como as apresentadas nesta dissertação, mas que, de forma alguma, constituem uma possibilidade única de apreensão e, possivelmente, de compreensão.

CONCLUSÃO

Tudo vai bem quando termina bem. Isso quer dizer que o bem só prevalecerá no final? Aliás, haverá final? Uma história como a que observamos na peça tem mesmo um final? Voltamos, neste ponto, ao princípio instaurado na introdução deste trabalho, ou seja, o princípio de mimese, que é a imitação, a representação do que se tem no mundo, seja algo físico ou sensível.

Fiorin apresenta em sua obra *Elementos de Análise do Discurso* o texto *Apólogo dos Dois Escudos***,** de José Júlio da Silva Ramos, que achamos por bem trazer até aqui.

> *Conhecem o apólogo do escudo de ouro e de prata?*
> *Eu lhes conto.*
> *No tempo da cavalaria andante, dois cavaleiros armados de ponto em branco (= com cuidado, com esmero, completamente), tendo vindo de partes opostas, encontram-se numa encruzilhada em cujo vértice se via erecta uma estátua da Vitória, a qual empunhava numa das mãos uma lança, enquanto a outra segurava um escudo. Como tivessem estacado, cada um de seu lado, exclamaram ao mesmo tempo:*
> *Que rico escudo de ouro!*
> *Que rico escudo de prata!*
> *Como de prata? Não vê que é de ouro?*
> *Como de ouro? Não vê que é de prata?*
> *O cavaleiro cego.*
> *O cavaleiro é que não tem olhos.*
> *Palavra puxa palavra, ei-los que arremetem um contra o outro, em combate singular, até caírem gravemente feridos.*
> *Nisto passa um dervis, que depois de os pensar com toda a caridade, inquire deles o motivo da contenda.*
> *É que o cavaleiro afirma que aquele escudo é de ouro.*
> *É que o cavaleiro afirma que aquele escudo é de prata.*
> *Pois, meus irmãos, observou o darês, ambos tendes razão e nenhum a tendes. Todo esse sangue se teria poupado, se cada um de vós tivesse dado ao incômodo de passar um momento ao lado oposto. De ora em diante nunca mais entreis em pendência sem haverdes considerado todas as faces da questão!"(FIORIN, 2005, p.17-18).*

Somos capazes de entender que o conceito de verdade está muito mais no ponto de vista, ou melhor, na posição em que o sujeito se encontra do que no princípio de que haja realmente uma verdade absoluta e única. Assim, a mimese, a cópia das ações se baseia também num modo de observação, num ponto de vista.

Já a verdade cênica sugerida por Stanislavski está não na simples imitação das ações dos sujeitos de carne e osso sobre o palco, mas na representação íntima de seus sentimentos, de sua alma. É a empatia que dá ao encenador subsídios capazes de guiá-lo na interpretação de uma personagem. Para que o encenador se identifique com sua personagem, para que queira o que ela quer e para que apreenda do modo como ela apreende é necessário saber o que ela sabe e sentir o que ela sente.

Não seria possível conceber a verdade stanislavskiana através de uma encenação mecânica, em que o encenador não fosse capaz de se colocar no lugar da personagem, de olhar para o outro lado do escudo e, assim, passar a sê-la no momento da interpretação.

No capítulo referente às didascálias, abordamos algumas acepções e práticas concernentes às indicações cênicas, com o intuito de investigar uma possível relação de coerência entre o texto ficcional e o natural. Percebemos, enfim, que existe uma variedade de estilos de montagem das peças, mas que tais indicações são, prioritariamente, entendidas como termo acessório ao texto e não como capazes de modificá-lo ou de participar dos sentidos passíveis de se construírem.

Nesta dissertação lançamos mão de três ferramentas distintas, porém comuns, para a realização deste trabalho. Primeiro, utilizamos a semiótica

greimasiana, para embasarmos uma análise do discurso, a partir dos níveis de abstração, a fim de estabelecermos os mecanismos de construção do sentido do objeto que tomamos como base para o nosso trabalho, a obra canadense *The December Man*.

Como um de nossos objetivos era dar subsídios aos encenadores, para auxiliá-los na motivação das ações das personagens sobre o palco, partimos para uma análise das paixões da peça, a partir da qual se destacou uma paixão prevalecente. Mostramos como as relações se revestem afetivamente e encontramos uma paixão forte o suficiente para funcionar como força motriz das ações. Neste caso, a revolta evidenciou-se o motor do trágico, o sentimento que impulsionou e motivou as ações das personagen. O sujeito, que se encontrava em sujeição às regras e às lembranças do passado, revolta-se com sua situação e se motiva a modificar seu estado, a fim de buscar a liberdade. É a morte, como vimos, que caracteriza esse ato de revolta, porém é o retorno ao lar e a união de todos que pode ser lida como libertária.

Estudadas as relações afetivas, isolamos as didascálias, em busca da constituição tensiva desta última. Montamos um gráfico representativo do percurso proposto, que se mostrou coerente com as ações da peça. Conseguimos, assim, compreender o papel das didascálias entre os mecanismos da construção dos efeitos de sentido. No caso de *The December Man*, vimos que elas são consoantes com o chamado texto ficcional, ou texto falado, e que contribuem e modulam o discurso de forma tensiva, demarcando e reiterando as tensões das falas através das imagens construídas a partir da iluminação, do cenário e da indumentária.

Podemos afirmar, a partir da análise, que as gradações tensivas geradas a partir das didascálias e de seus desdobramentos modulam e reforçam a paixão da revolta suscitada pelo texto.

A questão temporal também se mostrou central ao texto, o que nos levou a discutir as possibilidades de experiência do tempo pelas personagens e a forma como este se desenvolve, na peça.

Finalmente, a análise da missividade destacou o fazer missivo como coesivo das análises parciais que, até então encontravam-se isoladas em si mesmas e sem conexão.

Concluímos que não só há coerência entre o texto falado e as indicações, mas que o primeiro é reforçado e até mesmo demarcado pelo segundo e que um não se dissocia do outro. As didascálias constituem uma figurativização, carregam valores culturais e, com isso, contribuem para o efeito de carga axiológica, valorativa e afetiva das cenas.

Não buscamos postular que as didascálias sejam seguidas de forma normativa e que não possam ser ignoradas. Em hipótese alguma sugerimos que elas sejam imutáveis, insubstituíveis e que, portanto, devam obrigatoriamente ser usadas. O que observamos é que tais indicações estão presentes na peça desde o momento de sua leitura, desde quando o encenador lê o texto pela primeira vez. Stanislavski privilegia a primeira leitura de uma peça, dizendo ser um momento único de construção. Para ele, uma segunda leitura não terá o mesmo efeito.

Essa leitura estará presente, enquanto memória, no momento da montagem da peça e, portanto, participará dos mecanismos de construção do sentido buscado na encenação. A opção de retirar ou modificar uma indicação

implica, necessariamente, na criação ou adoção de outra que, por sua vez, estará ou não em consonância com a original. A opção, portanto, recai sobre usar ou não as indicações trazidas pelo autor, mas não sobre usar ou não indicações que as substituam. Quando na montagem de *Mão na Luva* decidiu-se por um palco preto, sem móveis, fez-se a opção de não utilizar as rubricas do autor, mas utilizaram-se outras, as do encenador. As indicações estarão presentes; se não forem aquelas do texto sobre o papel, serão outras sobre o palco.

Se, ainda de acordo com Stanislavski (2001) e Bertrand (2003), a personagem necessita de motivações para agir, as indicações cênicas dão suporte tensivo a essas ações e a paixão representada convencerá como aquilo que move, que motiva o sujeito da ação.

Como o ditado popular que o título *shakespeariano* parafraseia ("no final tudo termina bem, se não está bem é porque ainda não chegou ao final") nos mostra que o "terminar bem" seria supor um fim comum e feliz à discussão, que não é o caso. Sempre há o que ser discutido, pensado e repensado, mesmo que o final não acabe bem ou de acordo com o esperado. Afinal, nunca se veem os lados do escudo ao mesmo tempo, logo, as percepções são necessariamente parciais.

Julgar um fato como sendo verdadeiro e único é optar por uma visão que não observa os vários lados da história, porém mesmo a observação desses lados é revestida de saberes prévios, de verdades sociais e culturais que nos remetem a conclusões moldadas culturalmente. Será que é possível abrir mão das didascálias, como parte constituinte da peça de teatro? Uma morte revestida por uma paixão, modalizada tensivamente e que remete a um fazer

missivo pode dar força ao punhal de Otelo, pode motivar o encenador e o ator a criarem a personagem e auxiliá-los no decorrer da encenação.

Jean, Kate e Benoît extinguem a própria vida por revolta, por estarem insatisfeitos com a sujeição aos padrões sociais e promessas religiosas e decepcionados com a falta de sentido da vida. Tal insatisfação não está só neles, mas, também, na maquete, que se desfaz, no cenário, que se desarruma, no ambiente, que esfria e que é refletido também na indumentária de Kate. Tudo representa um lado ‘da verdade’ e, por representar, imita, repete essa ‘verdade’ e nos faz refletir, ou melhor, re-fletir, re-tornar, re-pensar. É um constante voltar atrás, cada retorno sendo sempre diferente do anterior.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AEBISCHER, P. Didascalia and Speech in the Dramatic Text. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, v. 17, n. 2, Spring 2003. [online] Disponível em: <https://journals.ku.edu/index.php/jdtc/article/view/3471/3347>. Acesso em: 02 ago. 2011.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1990.

BARROS, D. L. P. Paixões e Apaixonados: Exame Semiótico de Alguns Percursos. *Cruzeiro Semiótico*, Porto, n. 11/12, p. 60-63, 1990.

_____. *Teoria do Discurso:* Fundamentos Semióticos. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 2001.

_____. *Teoria Semiótica do Texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.

BARTHES, R. *Elementos de Semiologia*. Tradução de Izidoro Blikstein. 15. ed. São Paulo: Cultrix.

BENVENISTE, É. *Problemas de Linguística Geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.

_____. *Problemas de Linguística Geral II*. Tradução de Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes, 1989.

BERTRAND, D. *Caminhos da Semiótica Literária*; Tradução do Grupo CASA. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BRANDÃO, J. de S. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 2004. v. 1.

BRUNER, J. *Acts of Meaning*. 7th. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

_____. *A Cultura da Educação.* Tradução de Marcos Domingues. Porto Alegre: Artmed, 2001.

CARLSON, M. *Teorias do Teatro:* Estudo Histórico-Crítico, dos Gregos à Atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CORNEILLE, P. *Of the three Unities of Action, Time, and Place.* Translated by Donald Schier. In: ADAMS, H. *Critical Theory Since Plato*. Chicago: Harcourt, 1971.

CRUZ, D. F. da. Algumas Considerações sobre o Crer e o Saber. *Estudos Semióticos*, São Paulo, n. 4, 2008. [online] Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em: 20 ago. 2011.

DISCINI, N. *Comunicação nos Textos*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. Jornal: um Modo de Presença. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 5, p. 109-127, abr. 2003. [online] Disponível em: <revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/download/1306/802>. Acesso em: 20 ago. 2011

FIORIN, J. L. Algumas Considerações sobre o Medo e a Vergonha. *Cruzeiro Semiótico*, Porto, n. 16, p. 55-63, 1992.

_____. *As Astúcias da Enunciação*. São Paulo: Ática, 2002.

_____. *Introdução à Linguística I:* Objetos Teóricos. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *Introdução à Linguística II:* Princípios de Análise. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *Elementos de Análise do Discurso*. 13. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

_____. *Linguagem e Ideologia*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2005.

_____. Semiótica das Paixões: o Ressentimento. *Alfa*, São Paulo, v. 51, n. 1, p. 9-22, 2007. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/1424/1125>. Acesso em: 07 ago. 2011.

_____; BARROS, D. L. P. de (Org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

FLOCH, J.-M. *Petit Mythologies de Lóeil et de L'esprit:* pour une Sémiotique Plastique. Paris: Hades-Benjamins, 2000.

FONTANILLE, J. *Semiótica do Discurso*. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

_____; ZILBERBERG, C. *Tensão e Significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial; Humanitas, 2001.

GREIMAS, A. J. *Da Imperfeição*. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

_____. De la Colère. Étude de Sémantique Lexicale. *Documents*, Paris, n. 3, p. 1-27, 1981.

_____. *Semiótica das Paixões*. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

_____; COURTES, J. *Sémiotique*: Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage . Paris: Hachette Université, 1979.

_____; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1983.

_____; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*: dos Estados de Coisas aos Estados de Alma. São Paulo: Ática, 1993.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, E. *Ensaio Semiótico sobre a Vergonha*. São Paulo: Humanitas, 1999.

_____ ; LA-TAILLE, Y. de. *Construção Ética e Moral de Si Mesmo*. In: SOUZA, M. T. C. C. de (Org.). *Os Sentidos da Construção*: o Si Mesmo e o Mundo. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004. v. 1, p. 69-101.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*. Tradução de José

Teixeira Coelho Netto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HONKANEN, K. Aion, Kronos and Kairos: on Judith Butler's Temporality. *SQS*, Helsinki, v. 2, n. 01, p. 3-14, 2007. [online]. Disponível em: <http://www.helsinki.fi/jarj/sqs/sqs1_07/sqs12007honkanen.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2011.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUDSON, R. A. *Sociolinguistics*. 2nd ed. New York, NY: Cambridge University Press, 2005.

INGARDEN, R. *The Literary Work of Art: an Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*. With an Appendix on the Foundations of Language in the Theater. Translated by George G. Grabowicz. Evanston: Northwestern UP, 1973.

ISSACHAROFF, M. Stage Codes. In: _____; JONES, R. F. (Ed.). *Performing Text.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988. p. 59-74.

LAMY, M. I. O Tempo em Psicanálise. *Cadernos de Psicanálise*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 19, 2000. Disponível em: <http://www.ebp.org.br/biblioteca/pdf_biblioteca/Maria_Ines_Lamy_O_tempo_em_psicanalise.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2011.

LANDOWSKI, E. Les Interactions Risquées*. Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limoges, n. 103-105, 2006.

LIMA, E. S. de. A Personagem Narrativa e as Paixões: a Construção da Subjetividade. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, Araraquara, v. 6, n. 1, 2008. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/919/787>. Acesso em: 07 mar. 2011.

LOPES, I. C.; HERNANDES, N. (Org.). *Semiótica*: Objetos e Práticas. São Paulo: Contexto, 2005.

MAINGUENEAU, D. *Éléments de Linguistique pour le Texte Littéraire*. 3. ed.

Paris: Nathan Université, 2001.

McJANNET, L. *The Voice of Elizabethan Directions*: The Evolution of a Theatrical Code. London: Associated UP, 1999.

MEIER, E. *Realism and Reality:* the Function of the Stage Directions in New Drama from Thomas William Robertson to George Bernard Shaw. Winterthur: Ziegler & Co., 1967

MURPHY, C. *The December Man (L'homme de Décembre)*. Toronto: Canada Press, 2007.

NETO, J. O. dos S. A Distinção Aion x Cronos em Deleuze. *Gama On-line*, v. 8, 2008. Disponível em: <http://www.gamaon.com.br/pdf/vol8/joseolimpio-artigo.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2011.

NOTH, W. ; SANTAELLA, L. *Semiótica*. São Paulo: Experimento, 1999.

ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso*. 7. ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.

PAVIS, P. From Text to Performance. In: ISSACHAROFF, M.; JONES, R. F. (Ed.). *Performing Text*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988. p. 86-100.

RAMOS, L. F. A Rubrica como Literatura da Teatralidade: Modelos Textuais & Poética da Cena. *Revista Sala Preta*, São Paulo, n. 1, 2001. [online] Disponível em: <http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF01/SP01_01_Ramos.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2011.

RIBEIRO, C. dos S. *Semiótica e Tensividade: o Fazer Missivo, seus Desdobramentos Teóricos e Modos de Aplicação*. 2010. 136 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-16112010-113122/>. Acesso em: 23 jun. 2011.

RIBEIRO, C. dos S. A Missividade em "Ciao cadaver", de Delmo Montenegro. *Estudos Semióticos*, São Paulo, n. 4, 2008. [online] Disponível em:

<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em: 14 out. 2011.

RICOEUR, P. *Parcours de la Reconaissance:* trois Études. Paris: Stock, 2004.

SAUSSURE, F. *Curso de Lingüística Geral*. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

STANISLAVSKI, C. *A Preparação do Ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *An Actor Prepares*. Translated by E. R. Hapgood. New York: Theatre Arts, 1936.

_____. *A Criação de um Papel*. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. *Creating a Role*. Translated by E. R. Hapgood. New York: Routledge, 1961.

_____. *Manual do Ator.* Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *My Life in Art.* Translated by Jean Benedetti. Oxon: Routledge, 2008.

SUCHY, P. A. When Words Collide: the Stage Direction as Utterance. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Lawrence, v. 6, n. 1, Fall 1991. [online] Disponível em: <https://journals.ku.edu/index.php/jdtc/article/view/1819/1782>. Acesso em: 03 ago. 2011.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o Trágico*. Tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Teoria do Drama Burguês* [século XVIII]. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. *Teoria do Drama Moderno*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

VATTIMO, G. *Beyond Interpretation:* the Meaning of Hermeneutics for Philosophy. Tradução de David Webb. Stanford: Polity Press, 1997.

TATIT, L. *Musicando a Semiótica.* São Paulo: Annablume, 1997.

ZILBERBERG, C. *Éléments de Grammaire Tensive*. Limoges: PULIM, 2006.

_____. Louvando o Acontecimento. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 13-28, 2007. Disponível em: <http://200.144.189.42/ojs/index.php/galaxia/article/view/5619/5112.> Acesso em: 03 ago. 2010.

_____. Síntese de Gramática Tensiva. *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*, São Paulo, n. 25, jun. 2006.