

BREVE INTRODUÇÃO SOBRE A INSTALAÇÃO DO TEMPO NO TEXTO TEATRAL

André Felipe Costa Silva (USP)¹

Resumo: O presente artigo analisa a peça *Noite* (1969) de Harold Pinter do ponto de vista semiótico (greimasiano) e da enunciação, com ênfase na instalação do tempo. O texto de Pinter apresenta um casal que relembra a noite em que se conheceu – confrontando por meio do diálogo as diferentes versões que cada um constrói para si. Em diálogo com os estudos da categoria de tempo na enunciação de José Luiz Fiorin em *As astúcias da enunciação* (2016), proponho uma análise do texto do dramaturgo inglês, investigando de que maneira o enunciador evoca o tempo ao longo da narrativa. Finalmente, apresento uma breve reflexão sobre o presente na dramaturgia moderna e contemporânea.

Palavras-chave: dramaturgia; enunciação; semiótica; tempo.

1. A enunciação no diálogo dramático

Pensar a enunciação no texto dramático nos leva a questões de grande complexidade, visto que a dramaturgia comumente pressupõe a multiplicidade de vozes. O diálogo teatral simula a conversação entre diferentes instâncias enunciativas, muitas vezes sem a mediação de um narrador delimitando as fronteiras entre enunciador do texto e actantes do enunciado. Soma-se a essa questão o fato de que o texto teatral se dirige a sua possibilidade de transformação, do texto escrito à encenação, inserindo-se em uma nova situação enunciativa e uma diferente instância

¹ Doutorando em Artes Cênicas, Área de concentração Teoria e Prática do Teatro, Linha de Pesquisa Texto e Cena da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP, onde desenvolve a pesquisa *Como se transforma um texto em crocodilo? A instalação do tempo no texto teatral sob a orientação do Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa*. Também é Mestre em Dramaturgia pelo Instituto Universitário Nacional del Arte, IUNA (Buenos Aires) e Licenciado em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC. E-mail: andreflp@usp.br.

de discurso. Sendo assim, a pessoa no discurso teatral é a *priori* multifacetada, bem como as demais categorias do nível discursivo, especialmente a categoria de tempo que será o centro deste estudo.

Pretendo iniciar aqui uma reflexão sobre a instalação do tempo no texto teatral a partir da análise da peça *Noite* (1969) do dramaturgo inglês Harold Pinter sob determinados pontos de vista da semiótica e dos estudos da enunciação. Trata-se de uma peça dramática curta que apresenta o diálogo de um casal que relembra a noite em que se conheceu, confrontando as diferentes versões que cada um construiu para si a partir desse acontecimento passado.

O texto inicia com uma didascália simples, localizando o leitor na situação do texto: “A woman and a man in their forties. They sit with coffee” (PINTER, 1990, p. 223)². Se voltarmos à atenção a questão da enunciação, encontramos na didascália a voz do possível autor-enunciador ou do narrador delegando a voz aos personagens-interlocutores. Nesse sentido, a didascália, muitas vezes considerada como um texto técnico de menor importância, descrita inclusive pelo termo de texto *secundário*, ganha importância na análise do texto teatral em sua relação com o diálogo.

Comumente construído como um discurso direto, em que nem sempre o enunciador tem uma voz explícita, diz-se que o diálogo teatral é constituído por uma dupla enunciação. A primeira instância enunciativa é aquela em que o autor se dirige ao público (ou ao leitor) e a segunda está relacionada à circunstância dos personagens. São as mesmas instâncias definidas por José Luiz Fiorin para explicar o discurso direto:

No discurso direto, há duas instâncias enunciativas, dois níveis de *eu*: o do narrador e o do interlocutor. O discurso direto é um simulacro da enunciação construído por intermédio do discurso do narrador. Como ele apresenta duas instâncias enunciativas, dois sistemas enunciativos autônomos, cada uma conserva seu *eu* e seu *tu*, suas referências dêiticas, as marcas da subjetividade próprias. (FIORIN, 2016, p. 63)

No diálogo teatral, entretanto, a voz do narrador é muitas vezes implícita, sem aspas, dois pontos ou travessão marcando a fronteira entre as duas situações de enunciação distintas. Ou é apenas marcada pelas eventuais intervenções das didascálias em itálico e/ou entre parênteses e os nomes dos personagens reiterados a cada fala. Segundo Dominique Maingueneau (1996, p. 162), a voz do autor também se dirige ao público por meio dos elementos da encenação teatral (voz, ação, cenografia, iluminação, etc.), mas por ora me concentro sobre a instância do texto e da leitura, já que no plano da encenação a enunciação e a autoria sobrepõem-se a novas camadas.

² “Uma mulher e um homem com cerca de quarenta anos. Sentados com suas xícaras de café” (Tradução nossa).

2. A instalação do tempo em *Noite* de Harold Pinter

Em *Noite*, a voz que poderíamos chamar de narrador, aparece de maneira explícita apenas na primeira didascália já citada e nas seguintes que pontuam as pausas. A primeira didascália apenas descreve brevemente os personagens Mulher e Homem e suas posições no espaço; sabemos que estão sentados e seguram suas xícaras de café. Os outros elementos do texto relativos aos personagens, ao lugar e ao tempo, entretanto, estão contidos no diálogo. Interessa-me analisar de que maneira o tempo é instalado no texto de Pinter.

Para Benveniste, o tempo linguístico tem autonomia sobre o tempo crônico ou o tempo físico, a língua possui um tempo específico. A singularidade do tempo linguístico está ligada ao exercício da fala e tem seu centro no presente, instaura um agora no momento da enunciação. Esse agora é reinventado a cada ato de fala.

Poder-se-ia crer que a temporalidade é inata ao pensamento. Na realidade, ela é produzida na e pela enunciação. Da enunciação procede à instauração da categoria do presente, e da categoria do presente nasce a categoria do tempo. (BENVENISTE *apud* FIORIN, 2016, p. 126)

O agora da enunciação (seu *hic et nunc*) torna-se, portanto, um eixo que ordena a categoria topológica de concomitância *vs* não concomitância (anterioridade *vs* posterioridade). O eixo ordenador do tempo é sempre a enunciação.

Fiorin (2016, p. 129) mostra que são três os momentos estruturalmente relevantes na constituição do sistema temporal: momento da enunciação (ME), momento de referência (MR) e momento do acontecimento (MA). O momento da enunciação é o agora e a relação entre o momento da narração e do narrado podem ser de concomitância ou não concomitância, podendo o acontecimento ser anterior ao discurso, devendo ser evocado pela memória ou posterior, aparecendo como expectativa. “O presente das coisas passadas é a memória, o presente das coisas presentes é o olhar, o presente das coisas futuras é a espera” (AGOSTINHO *apud* FIORIN, p. 117).

Em *Noite*, os dois personagens relembram um acontecimento passado, seu primeiro encontro. O diálogo inicia:

MAN	I'm talking about that time in the river
WOMAN	What time?
MAN	The first time. On the bridge. Starting on the bridge.
	<i>Pause.</i>
WOMAN	I can't remember.
MAN	On the bridge. We stopped and looked down at the river. It was night. There were lamps lit on the towpath. We were alone. We looked up the river. I put my hand on the small of your waist. Don't you remember? I put my hand under your coat. ³

³ HOMEM Eu estou falando daquela vez perto do rio.

O momento do acontecimento é de anterioridade (não concomitante) ao momento de referência. “Eu *estou* falando *daquela vez* perto do rio”, diz o Homem. Agora, no presente, ele *está falando* do passado, *daquela vez* perto do rio e, por isso, evoca a memória. A Mulher, por sua vez, já no início do diálogo não compartilha das mesmas lembranças do marido sobre um acontecimento que, a priori, envolveu ambos. A princípio, o que parece apenas um esquecimento por parte da esposa, logo se apresenta como uma discordância nos discursos sobre a memória evocada.

WOMAN Yes, of course, I remember that.
Pause.
 We walked down a road into a field, through some railings. We walked to a corner of the field and then we stood by the railings.
 MAN No. It was on the bridge that we stopped.
Pause.
 WOMAN That was someone else.
 MAN Rubbish.
 WOMAN That was another girl.
 MAN It was years ago. You’ve forgotten.
Pause.
 I remember the light on the water.⁴

Na lembrança da Mulher, a primeira aproximação dos dois deu-se perto de uma cerca, enquanto que para o Homem teria acontecido em uma ponte; essa é a primeira grande discordância. Ambos descrevem o encontro no pretérito perfeito, marcando a relação de anterioridade entre o momento do acontecimento e o

MULHER	Que vez?
HOMEM	A primeira vez. Na ponte. Começou na ponte. <i>Pausa.</i>
MULHER	Eu não me lembro.
HOMEM	Na ponte. Nós paramos e olhamos para o rio. Era noite. Tinha luzes acesas na margem. Nós estávamos sozinhos. Olhamos para o rio. Eu coloquei a minha mão na sua cintura. Você se lembra? Eu coloquei minha mão por debaixo do seu casaco.

(PINTER, 1990, p. 223, Tradução nossa).

4	MULHER	Sim, claro, eu me lembro disso. <i>Pausa.</i> Nós caminhamos por uma estrada até um campo, atravessamos umas cercas. Caminhamos até um canto e ficamos perto de uma cerca.
	HOMEM	Não, nós paramos na ponte. <i>Pausa.</i>
	MULHER	Isso foi com outra pessoa.
	HOMEM	Besteira.
	MULHER	Foi com outra garota.
	HOMEM	Faz muitos anos. Você esqueceu. <i>Pausa.</i> Eu me lembro das luzes na água.

(PINTER, 1990, p. 223-224, Tradução nossa).

momento de referência presente e explicitando que o acontecimento já ocorreu, ficou no passado. Assim, se o tempo é medido na linguagem, o passado é construído por meio dela. “O passado não tem ser, porque não é mais (*iam non est*)” (AGOSTINHO *apud* FIORIN, 2016, p. 115). Os acontecimentos passados, então, são evocados por meio do discurso da memória, organizados a partir de determinado ponto de vista, alterados pela lembrança, pelos afetos e pelos limites da linguagem. Dessa maneira, é impossível que os discursos do Homem e da Mulher sobre tal noite longínqua coincidam integralmente, ainda que a tenham vivido juntos.

Sobre os discursos da memória, Mariana L. Pessoa de Barros em *O discurso da memória: entre o sensível e o inteligível* pontua o seguinte:

[...] a linguagem *faz-ser* no presente a imagem de um passado, para que a memória seja presentificada. Desse modo, a memória aparece àquele que se recorda como uma imagem-simulacro do passado; não se pode ignorar, porém que ela é uma experiência também do tempo presente. É ativa, filtrada, selecionada e recriada a partir da experiência presente e ainda é sentida no presente. (PESSOA DE BARROS, 2011, p. 240-241)

Em *Noite*, a presentificação da memória e o conseqüente desencontro no discurso leva os dois personagens a um desencontro pessoal no presente – “Isso foi com outra pessoa”, diz a Mulher. E é interessante notar que justamente as figuras utilizadas por Pinter como cenários possíveis do primeiro encontro, a ponte e a cerca, são figuras que marcam fronteiras entre dois pontos. Esta talvez marcando a separação e aquela a união.

Para Greimas e Courtés, a enunciação é entendida como “uma ‘visada do mundo’, como uma relação orientada, transitiva, graças à qual o sujeito constrói o mundo enquanto objeto ao mesmo tempo em que constrói a si próprio” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 168). Nesse sentido, como enunciatários, temos acesso apenas às visões díspares que os personagens constroem sobre o passado e sobre si mesmos.

Dando continuidade ao diálogo, a rememoração dos personagens é subitamente interrompida por um acontecimento presente:

WOMAN What was that?
 MAN What?
 WOMAN I thought I heard a child crying.
 MAN There was no sound.
 WOMAN I thought it was a child, crying, waking up.
 MAN The house is silent.⁵

⁵ MULHER O que foi isso?
 HOMEM O quê?
 MULHER Eu achei que tinha escutado uma criança chorando.
 HOMEM Não houve barulho nenhum.
 MULHER Eu achei que era uma criança, chorando, acordando.
 HOMEM A casa está em silêncio.

(PINTER, 1990, p. 224, Tradução nossa).

A Mulher crê ouvir uma criança chorando, trazendo o diálogo para o momento de referência presente que coincide com o agora da enunciação. É um dos raros momentos do texto em que isso ocorre. O Homem diz que a casa está em silêncio – mesmo sobre o presente seus discursos são de discordância. Eles seguem nesse jogo de afirmações e negações, confrontando suas diferentes versões sobre o primeiro encontro e, valendo-se da incoerência redundante, encerram o diálogo concordando na discordância.

WOMAN And you do adore me always.
 MAN Yes I do.
 WOMAN And then we had children and we sat and talked and you remembered women on bridges and towpaths and rubbish dumps.
 MAN And you remembered your bottom against railings and men holding your hand and men looking into your eyes.
 WOMAN And talking to me softly.
 MAN And your soft voice. Talking to them softly at night.
 WOMAN And they said I will adore you always.
 MAN Saying I will adore you always.⁶

Nesse final, é interessante prestar atenção na maneira como a primeira e a segunda pessoa do singular deslocam-se para a terceira do plural – no lugar de *eu* e *tu*, fala-se de *mulheres, homens, eles*. “Falando com *eles* carinhosamente de noite”, diz o Homem. Concluindo que o *eu* e o *tu* do passado tornaram-se terceiras pessoas, distintas dos enunciadorees do discurso presente, os personagens deslocam a si mesmos. Não são os mesmos aqueles que se encontraram *daquela vez, aquela noite*, e estes que se encontram *agora, esta noite*. Somente ao dissociarem-se do *eu* e *tu* passados que os personagens voltam a se encontrar no *aqui* e *agora* da enunciação.

Aprofundando a análise do texto, é também importante prestar atenção à palavra que o intitula: *noite*. Podendo ser um substantivo feminino ou parte de uma locução adverbial de tempo (*à noite/de noite*), vimos que pode se referir tanto à *noite do primeiro encontro (MA)* dos personagens quanto à *noite do diálogo que acompanhamos (MR)* – e mesmo à *noite da representação do texto (ME)*, pensando em uma possível encenação. A *noite* também pode ser o contrário do dia (considerando a definição intensiva de dia) ou uma das etapas do dia (em sua definição extensiva) – pode-se dizer “aquele dia à noite”, por exemplo.

⁶ MULHER E você realmente me adora sempre.
 HOMEM Sim, te adoro.
 MULHER E depois nós tivemos filhos e nos sentamos e conversamos e você lembrou de mulheres em pontes e margens e montes de lixo.
 HOMEM E você se lembrou da sua bunda encostada em cercas e de homens segurando suas mãos e de homens olhando seus olhos.
 MULHER E falando com você carinhosamente.
 HOMEM E da sua voz carinhosa. Falando com eles carinhosamente de noite.
 MULHER E eles disseram, eu vou te adorar sempre.
 HOMEM Dizendo eu vou te adorar sempre.

(PINTER, 1990, p. 226, Tradução nossa).

Em *Noite* de Pinter, também podemos pensar na figurativização da noite, como faz Denis Bertrand em sua análise do conto *A noite – Pesadelo* de Maupassant:

A significação textual da figura, a das redes e dos percursos inerentes à sua produção como uma cristalização produzida pela história que a sanciona, encontra-se – figurativamente – ilustrada. Ao mesmo tempo, a relação constitutiva entre a figura e o sujeito é dramatizada narrativamente. Trata-se da narração de uma perambulação noturna por Paris, que vai da exaltação ao pesadelo. Pouco a pouco a cidade se esvazia, e a noite também. Luzes e cores, sinais identificadores da noite, apagam-se. A noite torna-se ausência, um absoluto de noite, um buraco negro, conduzindo o narrador-herói à afasia e ao apagamento (BERTRAND, 2004, p. 2).

Na peça do dramaturgo inglês, a figura da noite também pode se relacionar à ideia de ausência, aludindo ao processo de rememoração e esquecimento ou mesmo às lacunas da linguagem que distanciam os dois personagens. O escuro da noite obstaculiza a nossa visão, assim como a passagem do tempo e o ato de narrar se interpõem sobre a nossa percepção dos acontecimentos passados.

É também interessante prestar atenção nas inúmeras didascálias que indicam pausa ao longo do texto. Ao todo são 12 pausas em um texto de cinco páginas, funcionando de alguma maneira como pontuações que marcam o tempo do diálogo. Se pensarmos que o texto se dirige à encenação, entendemos as pausas como silêncios e suspensões momentâneas das ações. Dessa maneira, elas marcam o ritmo da cena, incidindo sobre o tempo e a percepção temporal da enunciação. As pausas também marcam o tempo da rememoração dos personagens, como se implicitamente em seus intervalos estivessem as ações de lembrar e pensar, remarcadas pela voz do autor-enunciador ou narrador.

3. O presente do texto teatral

Voltando ao *hic et nunc* da enunciação, resgatamos também o pensamento de Aristóteles sobre o tempo do drama descrito em sua *Poética*. Para ele, a diferença entre a tragédia e a epopeia reside na extensão. Seguindo a unidade de tempo, a tragédia deve acontecer no aqui e agora entre o nascer e o pôr do sol, enquanto que a epopeia não tem limites para o tempo de sua narrativa. Essa conceituação de Aristóteles será perpetuada e servirá para definir o texto dramático e o modelo mais tarde descrito como drama burguês ou absoluto, categorizado pelo teórico húngaro Peter Szondi ao descrever a crise e as transformações do drama na modernidade.

Entretanto, é interessante notar que a dramaturgia contemporânea, apesar de se colocar muitas vezes em oposição ao modelo dramático, voltará a colocar ênfase sobre o tempo presente – o que nos leva a perguntar se o drama absoluto e a dramaturgia reconhecida em termos como pós-dramática ou performativa estariam falando do mesmo presente.

O drama absoluto se define por seu caráter primário, não conhece nada que seja exterior a si. Seu tempo, portanto, é invariavelmente o presente. Szondi propõe:

Ele [o presente no drama] passa na medida em que traz consigo mudanças, na medida em que um novo presente surge de sua antítese. No drama, a passagem do tempo é uma sequência absoluta de presentes. Sendo absoluto, ele fornece sua própria garantia, funda seu próprio tempo. Por isso, cada momento tem de conter em si o germe do futuro, ser prenhe de futuro (SZONDI, 2001, p. 27).

Dessa maneira, no drama se fazem necessárias as unidades de ação, de espaço e de tempo, já que a ruptura com a continuidade vai contra sua natureza absoluta; a forma dramática não conhece a passagem temporal. Como ilustra o teórico húngaro, “Uma frase como ‘Deixemos agora que se passem três anos’ pressupõe a existência de um eu épico, seja ela pronunciada ou não” (SZONDI, 2001, p. 27).

Assim, podemos concluir que o presente da cena dramática não coincide com o presente de seu espectador, pertence à realidade paralela da cena que funda seu próprio tempo. Pode-se dizer que o presente do drama pertence ao tempo da narrativa, paralelo ao tempo da enunciação.

Por outro lado, a dramaturgia performativa é comumente categorizada como aquela que favorece o caráter de acontecimento presente da cena. Ao reconhecer a singularidade do teatro em sua experiência presencial, ao vivo, igualmente podemos defini-la por seu interesse pelo tempo presente. Mas aqui se fala de um presente que de fato busca coincidir com a experiência do espectador, que se apresenta em sua *existência íntegra*: “O teatro, hoje, – diz Denis Guénoun – está desnudado, consiste no jogo da apresentação da existência em sua precisão e em sua verdade” (GUÉNOUN, 2004, p. 147). Na ânsia por um efeito de presença e de verdade, o teatro busca (re)presentar algo espontâneo e imediato, o que está acontecendo agora e, ainda que possa estar mais ou menos próximo de uma ficção e de personificações imaginárias, o que o move é a autoexposição de seus objetos, seus corpos e sua própria situação. Nesse sentido se dirige à *praxis*, a cena como lugar da prática, da ação, da experiência ou do relato da experiência – dirigida ao aqui e agora da enunciação.

O narratologista francês Gérard Genette propõe três aspectos da realidade narrativa, cada um contendo uma temporalidade distinta. O primeiro seria a história, pertencente ao conteúdo narrativo, o tempo relativo aos acontecimentos contados; o segundo é o enunciado, o discurso narrativo que conta os acontecimentos; o terceiro seria a enunciação propriamente dita, o ato de narrar, a narração (FIORIN, 2016, p. 208). Sob essa perspectiva, podemos dizer que enquanto que o drama estaria dirigido principalmente ao aspecto do conteúdo narrativo, a cena performativa estaria interessada em dar ênfase ao terceiro aspecto, o ato enunciativo ou a maneira como o tempo da história e do enunciado são convertidos em fala, espaço e ação.

Ao situar-se no confronto com o tempo presente, entretanto, a cena teatral em sua perspectiva performativa não ignora passado e futuro, encontrando na ação presente suas marcas de passagem temporal – o que está em posição posterior e anterior a ela. De fato, o sentido de existência, segundo Henri Bergson (2006), só é possível por um distanciamento da ação prática do cotidiano por uma sensação de

duração, a “conservação do passado no presente”, definindo a memória como condição da experiência material e presente.

Retomemos a proposição do dramaturgo alemão Heiner Müller, contemporâneo do inglês Harold Pinter. Para ele, o teatro, assim como o texto, constitui-se como um agregado de diferentes camadas de tempo. Isso porque ambos têm como matéria prima a linguagem que, de acordo com o dramaturgo, nada mais é do que a história sedimentada que se rompe no palco. Dessa maneira, a experiência teatral excede seu próprio tempo histórico. Nas palavras da pesquisadora Theresia Birkenhauer, “O teatro é, para Müller, menos uma máquina de expressões senão uma relação temporal, na qual os mais diversos tempos estão presentes simultaneamente” (BIRKENHAUER, 2012, p. 3). Também poderíamos acrescentar que o corpo do ator, atravessado por memórias e experiências, é um agregado de tempo. Por meio de sua presença, desprende-se igualmente uma estrutura temporal heterogênea e, a partir daí, um sentido (ou um efeito) de verdade e existência – o ator como testemunha da história.

Mas o que é interessante aqui é que, nesse sentido, Müller retoma o lugar do texto no teatro ou do teatro no texto. Em uma entrevista concedida a Robert Weimann de 1989 e descrita por Birkenhauer, o dramaturgo faz a estranha declaração: “[...] acredito que o tempo do texto no teatro ainda está por vir”. Naturalmente, com essa declaração não está recuperando uma visão “textocentrista” do teatro. Na visão de Müller, ainda não se trabalhou verdadeiramente com a realidade própria dos textos; a relação com o texto ainda é representativa de modo a fazer desaparecer o texto em cena. A realidade específica dos textos estaria em sua estrutura temporal heterogênea. Como coloca Birkenhauer:

Textos são exatamente isso: formas porosas que enquanto língua sedimentada abrigam diferentes camadas temporais – e com isso diferentes experiências. Por isso, o teatro é um lugar necessário para textos, pois possibilita que eles encontrem aqui sua própria realidade, enquanto agregados que relacionam diferentes modos como pensamento e consciência se fazem presentes; uma realidade que eles não possuem se ficam isolados, pois essa realidade somente se configura na confrontação com o outro, com o tempo do outro (BIRKENHAUER, 2012, p. 6).

Müller se utiliza da metáfora do animal selvagem para descrever o papel do texto no teatro: “O texto é o coitote. E não se sabe como ele se comporta”. Aqui não se pressupõe a comunicação de uma mensagem, uma relação dominante do texto sobre a cena, mas uma relação inversa, o texto desprende seu comportamento imprevisível, que não se comunica facilmente com o tempo presente.

No campo da literatura, ao dedicar-se à reflexão sobre o caráter performativo do texto poético, o teórico Paul Zumthor distingue os diferentes momentos da experiência textual: a formação do texto, sua transmissão, sucedida pela recepção, conservação e reiteração (ZUMTHOR, 2014, p. 64-65). Reconhece, dessa maneira, as diversas camadas de tempo que compõem o processo do texto. Na situação clássica de leitura solitária, a formação passa pela escritura, a transmissão pelo papel ou

qualquer suporte de leitura, a recepção pelo sentido visual e codificação da escrita, a conservação por meio do livro/arquivo e a reiteração é entregue à recriação e entendimento do leitor. Já no caso de oralidade pura, mais próximo da situação teatral, a formação e sua transmissão se dão pela voz e podem ser concomitantes, junto com a recepção que se daria pela audição, a conservação fica a cargo da memória e a reiteração igualmente na replicação do público ouvinte.

Zumthor dá ênfase à relação do texto com o corpo e com a presença e expande a noção de literatura às diversas experiências com a palavra e o texto, reconhecendo diferentes gradações de performatividade. A priori, a relação clássica do leitor com o texto literário, em uma leitura solitária e puramente visual, contém uma temporalidade específica e de menor gradação performativa. Já a relação teatral com o texto pressupõe uma transformação da escrita à materialidade da cena e, por conseguinte, a confrontação do texto e da linguagem com o tempo, assim como a presença dos intérpretes e do público.

A proposição de Müller de colocação do texto em cena busca evidenciar essa sobreposição de processos e de tempos, incluindo o sentido de duração e borrando as fronteiras entre experiência literária e teatral/performativa, dando lugar a uma experiência estendida de deslocamento sobre a língua e a presença.

Atualmente, seria complexo definir as fronteiras do texto teatral, considerando que a dramaturgia contemporânea é absolutamente plural em forma e conteúdo e já não se define uma diferenciação clara entre textos teatrais ou não-teatrais, dramáticos, pós-dramáticos ou não-dramáticos. Há tempos não há mais textos inaptos para o teatro, a questão aqui se centra em como são trazidos à cena ou de que maneira a provocam, não somente na busca por um significado essencial, mas como provocação, como um “corpo estranho” à realidade e ao tempo da cena.

Nesse sentido, a questão da enunciação é essencial para pensar o texto teatral e suas temporalidades, visto que a cena trabalha com a multiplicidade de vozes, de autorias e a simultaneidade dos aspectos da realidade narrativa. Se a enunciação é a instância que permite a passagem da língua para o discurso, o exercício do autor teatral (entendendo a pluralidade dessa figura, que pode incluir o/a dramaturgo, diretor, ator, cenógrafo, etc.) consiste em organizar o intrincado jogo da enunciação e perceber os efeitos de sentido que geram no aqui e agora da (re)apresentação.

A BRIEF INTRODUCTION ABOUT TIME SETUP IN PLAYWRITING

Abstract: This article analyzes Harold Pinter's play *Night* (1969) from the semiotic (Greimasian) point of view and the enunciation concept, with emphasis on the time setup. Pinter's text presents a couple who remember the night they met - confronting through dialogue the different versions that each build for themselves. In conversation with the studies of the category of time in the enunciation of José Luiz Fiorin in *As Astúcias da Enunciação* (2016), I propose an analysis of the British playwright's text, investigating how the enunciator evokes time throughout the narrative. Finally I present a brief reflection on the present in modern and contemporary dramaturgy.

Keywords: dramaturgy; enunciation; semiotics; time.

REFERÊNCIAS

- BERGSON, Henri. *Matéria e memória* (1896). Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERTRAND, Denis. A Noite Desfigurada: Das figuras ao sujeito em “A Noite” de Maupassant. Trad. Dilson Ferreira da Cruz Jr. In: *CASA – Cadernos de Semiótica Aplicada* (v.2 n.2). São Paulo: UNESP, 2004. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/616/532>.
- BIRKENHAUER, Theresia. O tempo do texto no teatro. Trad. Stephan Baumgärtel. In: *Cena* (nº11). Porto Alegre: PPGAC/UFRGS, 2012. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/25752>.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da Enunciação*. São Paulo: Editora Contexto, 2016.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima. São Paulo: Cultrix, 2008.
- GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. A. Sobral. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PESSOA DE BARROS, Mariana L. *O Discurso da Memória: entre o sensível e o inteligível*. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-29042013-101320/pt-br.php>.
- PINTER, Harold. *Night*. In: *Complete Works: Three*. Nova York: Grove Press, 1990.
- REGINO, Sueli Maria de Oliveira. Enunciado e Enunciação: no texto secundário da obra dramática. In: *Aletria Revista de Estudos Literários* (v.7). Belo Horizonte: UFMG, 2000. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1240/1326>.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ARTIGO RECEBIDO EM 29/04/2018 E APROVADO EM 16/05/2018