

## O INAPREENSÍVEL NA DRAMATURGIA DE JON FOSSE

### *THE INAPPREHENSIBLE IN JON FOSSE'S DRAMA*

Ana Caroline Ferreira Costa<sup>1</sup>

**RESUMO:** O artigo apresenta o caráter inconclusivo do sentido e uma análoga falta de sentido existencial nas peças teatrais do norueguês Jon Fosse (1959 -). Também demonstra que, através das personagens, o autor desenvolve um forte discurso filosófico sobre o inapreensível. Por fim, atem-se ao exemplo do texto *Os dias se vão* (2006) para observar uma estrutura que busca uma incompletude simbólica semelhante à ideia de *descentramento* de Derrida.

Palavras-chave: incompletude; descentramento; Jon Fosse.

**ABSTRACT:** The article presents the inconclusiveness of the sense and a similar lack of existential feeling in Jon Fosse's (1959 -) plays. It also demonstrates that the author develops a philosophical discourse about the inapprehensible through its characters. Finally, it follows the example of the play *Sleep* (2006) to show a structure that searches for a symbol of incompleteness similar to the *decentering* idea of Derrida.

Keywords: incompleteness; decentering; Jon Fosse.

O norueguês Jon Fosse (1959 -), um dos mais prestigiados autores contemporâneos, nunca foi econômico ao discutir sobre sua escrita e a visão de vida que a alimenta. No ensaio *Do dizer via mostrar até escrever*<sup>2</sup> (1989), o escritor fala do conceito de *différance* de Derrida, que define um signo por sua relação com outros signos (*apud* STEHLÍKOVÁ, 2006, p. 68). Já em *A gnose da escrita* (1999), coloca-se em clara oposição à teoria e trata da escrita como um espaço no qual se conhece mais ao

<sup>1</sup> Mestre em Letras, UFPR.

<sup>2</sup> As obras do autor têm poucas traduções para o português, sendo nenhuma delas aqui elencadas. Na falta de uma compreensão da língua norueguesa, alguns títulos citados neste artigo são de fontes em inglês e outras em francês. Este ensaio em específico sequer tem publicação em segunda língua, de modo que o citamos através da análise da estudiosa Karolína Stehlíková (2006, p. 68), que traduz o seu título para o inglês como "From telling via showing to writing".

conhecer menos (FOSSE, 2005, p. 181). O que poderia parecer uma mudança de posição de alguém que se inspirava em noções da filosofia da linguagem acaba se mostrando uma reafirmação das mesmas referências: “aquilo que não podemos falar, é preciso escrever, como disse um filósofo francês bem conhecido [Derrida], parafraseando o enunciado de um filósofo austríaco, Wittgenstein” (p. 184).

Não é difícil notar que Fosse escreve para manter uma estranheza, algo que se faz sentir, mas que não encerra uma compreensão. Neste artigo, procuramos demonstrar que as peças do autor propõem uma organização simbólica que busca falhar ao interromper relações de correspondência que estabelecia o entendimento para que, assim, apresentem-nos tudo como fora da possibilidade de definição e estabeleçam a presença de um sentido que se mantém sempre ausente. Como no conceito em que signos somente existem em relação a outros, que Fosse admite a Derrida<sup>3</sup>, o dramaturgo retira a equivalência direta e instaura uma falta de diferenciação essencial entre os elementos. Defendemos que tal estrutura é análoga a um sentimento de falta ou insuficiência existencial das personagens e que elas não apenas constantemente discursam sobre essa condição, como refletem sobre a não compreensão daquilo que conhecemos e experimentamos.

Depois de uma introdução de aspectos gerais da obra do autor, concentramo-nos na análise de *Os dias se vão*<sup>4</sup> (publicada pela primeira vez em 2006).

As peças de Fosse, segundo Geneviève Jolly e Alexandra Moreira da Silva (2012), enquadram-se no *poema dramático*, uma forma de drama que, contaminada pelo poema, “substituiu a observação realista por uma visão fantasista, irreal ou interiorizada do mundo, privilegiando a sugestão e a emergência de uma voz lírica” (in SARRAZAC, 2012, p. 141). Na obra do norueguês, o ritmo é o primeiro aspecto que salta à percepção como abrangente desta artificialidade. Ele se estrutura pela

---

<sup>3</sup> O conceito é originalmente de Saussure, vide *Curso de Linguística Geral*.

<sup>4</sup> Traduzimos o título da versão francesa utilizada para o estudo, *Les jour s'en vont*. É relevante mencionar que o original *Svevn* foi traduzido para o inglês como *Sleep* ('sono').

descontinuidade das falas, que, apesar de nunca apresentarem pontuação (nem mesmo interrogativa), revelam sua constante hesitação através da quebra visual das frases. As rubricas, sempre assinaladas pela fonte em itálico, colaboram descrevendo o caráter dos tantos momentos de silêncio, que intensificam gradualmente o peso de tudo que foi dito. Como no seguinte exemplo de *Eu sou o vento*<sup>5</sup>:

O OUTRO  
E agora  
sim  
*silêncio muito breve*  
sim agora  
sim agora que o barco está amarrado  
sim  
*interrompe-se, silêncio muito breve*  
sim nós fazemos o que  
*Silêncio*  
O UM  
Sim (FOSSE, 2010, p. 30).

Em muitos dos textos, “sim” e “não” são frequentes preenchimentos das cambaleantes tentativas de comunicação e destacam ainda mais a economia restrita do vocabulário que já se faz notar em todo o tempo nas peças de Fosse.

Seu uso de *leitmotiv* também nos faz sentir o caráter inconclusivo do que é dito, como em *E nunca seremos separados*<sup>6</sup> (1994), em que a falha em escapar da situação é representada por um ciclo de repetições de uma mesma personagem feminina obcecada pela chegada de seu parceiro para o jantar: “É preciso que ele venha agora”, “Ele não virá nunca”, “eu devo parar de esperar”, “porque eu sou tão forte e tão grande e tão bela”, “eu me sinto tão bem / Eu e meus objetos” (FOSSE, 2000, p. 73), retornando sempre para “É preciso que ele venha agora”. Karolína Stehlíková (2006), estudiosa do autor, ressalta que, em geral a fala ressurgue num novo contexto a cada

<sup>5</sup> Tradução minha do francês *Je suis le vent*. Todas as fontes de língua francesa utilizadas neste artigo são de versões de Terje Sinding.

<sup>6</sup> Tradução do francês *Et jamais nous ne serons séparés*.

vez. Podemos perceber então que, ainda que o entorno mude, algo permanece inconcluso e é a repetição que sedimenta a falta na vida das personagens, desenha uma existência que se configura pela ausência.

Ainda que as frases repetidas sejam bastante significativas em relação ao estado de cada personagem, se tomadas isoladamente, são insignificantes, tanto quanto tudo mais que é dito. Assim, a própria constatação sobre a insuficiência dessas falas e de qualquer definição maior se repete em peças diferentes, e ela é sempre expressa logo após uma elaboração sobre o funcionamento da vida. Como em *Os dias se vão*, em que a afirmação de que o tempo passa muito rápido, se segue de “digo besteiras” (p. 129). Em *Sonho de outono*<sup>7</sup>, peça na qual esse tipo de conclusão aparece várias vezes, podemos citar o final de uma reflexão sobre morte e Deus: “Apenas falamos / Isso são besteiras / tudo isso que dizemos” (FOSSE, 2005, p. 31). No entanto, a ideia da impossibilidade de expressar das experiências aparece mais diretamente em *Eu sou o vento*:

O UM  
São só coisas que a gente diz  
O OUTRO  
Sim  
O UM  
Sim  
*silêncio muito breve*  
sim  
*silêncio muito breve*  
sim isso não existe  
*silêncio muito breve*  
tentamos dizer como uma coisa é  
dizendo outra  
O OUTRO  
Porque não sabemos dizer  
como ela é realmente  
O UM  
Sim  
*silêncio muito breve*  
sim claro

---

<sup>7</sup> Tradução do francês *Rêve d'automne*.

*breve silêncio*  
O OUTRO  
Só saem palavras  
*Silêncio*  
O UM  
Palavras e palavras  
*Silêncio* (FOSSE, 2010, pp. 34-5).

A tentativa de comunicação é claramente frustrante e, ainda assim, necessária, pois mesmo que o vazio nunca se extinga, demanda preenchimento todo o tempo.

Há, então, dois tipos de prisão que se configuram de maneira interdependente: a de uma linguagem limitada, incapaz de alcançar sua plenitude, que, por sua vez, é análoga a outra, e o estado estático em que as figuras se encontram, numa permanente falta de algo, numa existência essencialmente falha. A busca incessante por uma libertação desse vazio, do sentimento de incompletude, também se faz exprimir, como na fala abaixo, em que a mulher de *Um dia de verão*<sup>8</sup> (1998) se dirige a seu marido:

em qualquer lugar que você se encontre  
em qualquer lugar que você viva  
será igual  
Na cidade você não se contentava  
E agora você não se contenta mais aqui  
Você não se contentará  
em qualquer lugar que você more  
Você quer sempre  
viver em outro lugar  
Você é assim (FOSSE, 2000, p. 94).

Em vários momentos, ela repete: “Você está sempre tão inquieto / você não encontra a calma” (FOSSE, 2000, p. 108). A curta peça *Liberdade*<sup>9</sup> (2011) faz do tema algo ainda mais claro. A personagem chamada O Homem pergunta à mulher que o abandonou por que ela quer retornar para ele se antes desejava ser livre. Sua

---

<sup>8</sup> Tradução do francês *Un jour en été*.

<sup>9</sup> Tradução do inglês *Freedom*, vertido do original por Neil Howard.

resposta: “quando se é livre / não se é livre / de todo / (...) Porque então se / está preso / preso e preso / somente a si” (FOSSE, 2014, pp. 5-6/ 37).

Podemos perceber que o autor frequentemente cria um discurso filosófico através das personagens, o da incerteza. Algumas das curtas peças de Fosse parecem existir apenas para desenvolver essa tese de maneira poética, sem que haja qualquer evolução de ação. *Viver no segredo*<sup>10</sup> (2005), por exemplo, defende que “a compreensão” não existe; que é preciso viver no segredo, pois a alma não se deixa ver (FOSSE, 2005, pp. 175-8). A voz do texto, que não se identifica, afirma que “os outros” acreditam que o que é dito, enunciado e mostrado se transforma naquilo que se expressa, mas que isso é besteira. Em vez de definir, a tentativa dos homens deve ser a de “esquecer” e a de ter uma vida em “ocultação” (pp. 177-8). Aqui, mais uma vez, a palavra e a existência aparecem ligadas por aquilo que elas mantêm ausente. Isso porque, se não é possível falar de si ou da experiência, aquilo que de qualquer modo se revela para o indivíduo nunca é verdadeiramente uma revelação. A peça, então, não apenas argumenta que não se pode saber da vida, como orienta a deixarmos que ela seja um segredo. Uma pergunta plausível ao leitor é como seria possível estar certo de tal orientação, uma vez que é necessário não conhecermos definições? Bem, até a voz do texto não está, avança hesitante pelo pensamento, como fica subentendido que é preciso que o faça.

No entanto, ainda que por vezes Fosse defenda ideias, convivemos mais frequentemente com a economia de explicações, ilustrações, exemplificações. As pessoas estão bem ou mal; algo lhes dá medo ou lhes acalma; alguém veio, alguém se foi; havia muitas pessoas na região, agora há poucas... O que parece muito a um indivíduo — a vida, a existência, o movimento do tempo — é definido com alguns poucos elementos que são apenas reproduzidos na próxima tentativa de definição. A própria generalidade dos nomes das personagens, que raramente são próprios e

---

<sup>10</sup> Tradução do francês *Vivre dans le secret*.

costumam muito mais ser uma referência a seus papéis no contexto da peça, nos choca com a extrema limitação de uma composição que nos apresenta poucos signos, sejam eles verbais ou rubricas para a cena.

Assim, o minimalismo, a repetição e hesitação nas falas, bem como a lenta evolução da ação, impedem o avanço de um fluxo frenético de múltiplos sentidos e forçam o leitor e o espectador a uma estranha estabilidade.

A esses recursos, no entanto, soma-se algo que define o caráter do inapreensível nas peças de Fosse. Acreditamos que o que causa a estranheza tão essencial aos seus textos é a percepção de que não compreendemos *se quer* o que é expresso, ainda que a princípio isso pareça tão pouco e tão óbvio. Mesmo que nos sejam tão conhecidos na vida, os simples movimentos de ir ou vir, passar ou ficar, revelam-se misteriosos. Estas ações adquirirão uma obscuridade, uma insuficiência de definição, através de uma gradual construção de falhas na simbologia que primeiramente se apresenta no texto. Esse pode ser o verdadeiro caráter daquilo que Wittgenstein denominou como inexprimível pela palavra, pelo menos no entendimento de William Franke, autor e compilador de *On what cannot be said* (2007): “O ponto mais revelador dessa discussão é que para Wittgenstein o indizível está contido *na* linguagem — na linguagem do poema — ao invés de se estabelecer em oposição radical a ele como além da linguagem” (FRANKE, 2007, p. 167). O filósofo francês Maurice Blanchot, no texto “O problema de Wittgenstein” do livro *A Conversa Infinita* (1986), talvez diga algo semelhante: “Falta de linguagem quer dizer (para começar) duas coisas: falta em comparação com aquilo que há para significar, mas, ao mesmo tempo, falta que é o centro e a vida do sentido, a realidade e a fala” (BLANCHOT, 2010, pp. 81-2). E conclui que a falta pode já ser afirmada no “jogo das manobras ou mecanismos” que pretendem constituí-la e, assim, não apenas tratam dela, mas conseguem “manter em funcionamento essa mesma falta” (p. 84). De diferentes modos em cada texto de Fosse, haverá sempre uma promoção simbólica que falha e, desse modo, transforma os

signos em incompletos, insuficientes. Assim, a falta se expressa na própria existência dos signos, que se revelam inapreensíveis.

Se tomarmos como exemplo *Os dias se vão* percebemos que, de início, a peça nos leva a crer que ressalta as diferenças entre duas experiências, porém mais adiante a ideia do que seja “diferença” é posta em xeque.

*Os dias se vão* se inicia com a apresentação de dois casais jovens que dividem o espaço da cena embora não o dramático. São eles O Primeiro Jovem e A Segunda Jovem e, paralelamente, O Segundo Jovem e A Segunda Jovem.

Ambas as duplas conhecem o apartamento para o qual estão de mudança e podemos notar os claros contrastes entre suas reações. Uma muito animada por passar a morar junto, abraça-se e beija-se com vontade e reciprocidade; a outra, com um homem satisfeito e uma mulher tentando ser convencida, desencontra-se até no toque. Ambos os homens querem ter filhos e presenteiam as mulheres com um carrinho de bebê, mas apenas aquela que já está feliz quer ser mãe. A outra anseia por conhecer todos os cômodos do imóvel, a primeira tem medo. Em dois momentos, já se aponta sutilmente um escape da estrutura formal, um furo na convenção espacial: O Segundo Jovem consegue ver os outros dois e parece invejar a felicidade deles (FOSSE, 2010, p. 84); em seguida, A Segunda Jovem olha para A Primeira Jovem parecendo enxergá-la (p. 85) e depois parece observar o casal (p. 92).

Há um salto de tempo. O segundo casal já vive há muito neste lugar e, assim, surge o *leitmotiv* da peça: “inverno primavera verão outono / inverno primavera (...)” (FOSSE, 2010, p. 93). A esposa reclama que nada acontece. Deseja que eles se mudem, que algo diferente aconteça. Ele a convence que será sempre igual, mesmo em outro lugar: “sim não pode ser de outro modo” (p. 94), e deixa claro o motivo: “sim porque não tivemos filhos” (p. 95). Já o primeiro casal tem dois filhos e espera o terceiro (p. 96), motivo pelo qual a falta que sentem é menos existencial e mais material: eles têm dificuldades para pagar as contas.

O novo salto de tempo tem uma ação simbólica: O Segundo Jovem é substituído por O Homem Maduro, o que é representado por um aperto de mãos entre os dois antes que o primeiro saia e o outro passe a assumir a cena (FOSSE, 2010, p. 95). Num ritual semelhante, A Primeira Jovem dá lugar a A Mulher Idosa (p. 97). Assim que essa entra, temos o grande desvio da condução: ela conversa com O Homem Maduro e pergunta se ele a conhece, desestabilizando definitivamente a convenção do espaço. Ele responde que não, que nunca a viu, “não que eu saiba” (p. 98). Ela admite que isso seja verdade, mas afirma que sempre esteve ali, “E isso você sabe” (p. 98). Ele concorda:

O HOMEM MADURO  
Sim  
talvez  
A MULHER IDOSA  
Com certeza  
O HOMEM MADURO  
Compreendo  
A MULHER IDOSA  
Não você não compreende  
O HOMEM MADURO  
Sim  
A MULHER IDOSA  
Não  
*silêncio muito breve*  
porque não podemos compreender  
*Silêncio*  
Não é assim  
*Silêncio breve*  
Mas você me conhece  
Eu estava aqui  
bem antes de você  
estava aqui  
Estou aqui  
E ficarei aqui  
Eu só fico aqui  
O HOMEM MADURO  
Sim (FOSSE, 2010, pp. 98-9).

Gradativamente ele parece saber quem ela é, pois relata que ela passou mal e desmaiou (FOSSE, 2010, p. 100), algo que acontece logo em seguida — como se a cena subsequente fosse passado. Agora, O Primeiro Jovem também é substituído, O Homem Idoso assume seu lugar e é ele quem ajuda a esposa desfalecida a se recuperar. Paralelamente, O Homem Maduro narra a si mesmo como foi deixado pela mulher, quando aparece novamente o *leitmotiv* da passagem das estações (pp. 101-4). O ponto em comum entre as duas cenas, que novamente se sobrepõem, parece estar no sentimento de perda por parte das figuras masculinas. Subitamente, eles voltam a integrar a mesma situação dramática quando o mais velho pede ajuda para levantar a idosa. Eles conversam, mas nenhum consegue entender quem é o outro, os dois dizem estar em sua própria casa (p. 106).

As cenas se dividem novamente quando A Mulher Idosa acorda. Ela explica ao marido como era quando estava desmaiada: “sim exatamente como / agora eu estou aqui / e não estou aqui” (FOSSE, 2010, p. 112). Assim, a ideia da ausência da figura feminina se realça.

Podemos ser levados a supor que o primeiro casal é uma projeção do que gostaria de ter sido o segundo, já que é somente este último que consegue, no início, observar (talvez, sonhar) o outro. É significativo que o segundo seja o que se insinue o real, pois é essa ordem que nos permite ver o anterior como o desejo que desencadeia as ações na realidade. Adiante, A Mulher Idosa continua a reafirmar essa hipótese dizendo que esteve ali a vida toda e que ele, O Homem Maduro, a conhece, só não sabe disso (FOSSE, 2010, p. 114). Chegamos a mais um dos momentos em que Fosse parece estabelecer seu discurso filosófico através das personagens:

A MULHER IDOSA  
*olha para O Homem Maduro*  
Você  
como todo mundo  
sabe menos que qualquer um o que você é  
e você não poderá mais compreender

você não compreenderá nunca o que você é  
porque então você não será  
o que você é  
é assim  
*silêncio breve*  
Mas tudo isso são só palavras  
*Silêncio muito breve*  
e pensamentos impotentes (FOSSE, 2010, p. 114).

Somente agora é que A Segunda Jovem é substituída por A Mulher Madura. O *leitmotiv* das estações retorna através dela (FOSSE, 2010, p. 117). Sua reclamação é do quanto as coisas permanecem sempre iguais, ainda que não cessem de mudar (p. 118), comentário bastante significativo para como se dará a evolução da ação.

Os paralelos continuam: A Mulher Madura reclama de sempre sentir fome (FOSSE, 2010, p. 117), A Mulher Idosa tem de ser convencida pelo marido a comer (p. 120); a primeira finalmente larga o marido e vai embora com o amante (p. 124) — algo que já tinha sido anunciado por ele em sua narração solitária —, a outra explica mais um desmaio dizendo “Eu caí / e depois eu me fui” (p. 125); A Mulher Madura retorna para visitar o ex-marido, ainda reclamando que nada muda (parece-nos que aquilo que não se altera é sua permanente sensação de insuficiência) e queixa-se de suas pernas —elas não querem mais me suportar” (p. 130), mesma explicação que é dada pelo O Homem Idoso sobre a doença da esposa: “suas pernas não querem mais a suportar” (p. 132). Insinua-se aqui que A Mulher Madura possa vir a ter os problemas de saúde que tem a idosa, o que reitera a hipótese do segundo casal como uma projeção do primeiro, talvez apenas do homem, que é quem por vezes narra como a situação aconteceu e que é quem mais desejava o casamento. Na cena final, esse último resolve se dedicar a auxiliar O Homem Idoso em seus cuidados com a esposa (p. 138), no que parece ser a única coisa que lhe resta fazer depois de abandonado: viver com suas projeções, nas quais se realiza cuidando da mulher até o fim da vida.

No entanto, tal proposição não se deixa confirmar por conta de uma narração de O Filho logo antes desse final:

O FILHO  
*para si mesmo*  
Eu cresci aqui  
*ele olha ao redor*  
é aqui que eu morei  
*breve silêncio*  
e depois eles morreram  
mamãe e papai  
*e se volta em direção à Mulher Idosa e ao Homem Idoso*  
eles morreram  
eles se foram  
primeiro mamãe  
ela ficou doente  
nunca mais andou  
nunca mais falou  
ela simplesmente ficou velha  
tão velha quanto se pode ser  
e depois  
*silêncio breve*  
sim outras pessoas moraram aqui  
claro  
um casal jovem  
*silêncio muito breve*  
mas eles não tiveram filhos  
eles moraram durante anos  
*silêncio muito breve*  
mas agora eles devem estar mortos (FOSSE, 2010, p. 134).

Ele ainda relata o abandono da segunda esposa e sua morte, anterior à morte do ex-marido, deixando claro o último paralelo entre as histórias: as duas personagens femininas realmente apresentavam uma doença fatal com os mesmos sintomas.

Com a fala de O Filho, fica bem definido que os dois casais são reais e que um se designa “o primeiro” e “o segundo” pela ordem em que viveram naquele mesmo apartamento, bem como que suas histórias se encontram e se separam apenas por diferentes tipos de união, insuficiência e separação.

No entanto, épocas se sobrepõem e eles podem se ver e conversar. A Mulher Idosa diz que sempre está lá, ficará lá e que O Homem Maduro sabe quem ela é. Além disso, ainda antes que O Filho conte sobre a morte de todos, A Mulher Idosa afirma que, “como agora”, está e não está lá. Ausência e presença não têm diferenças claras. Passagem e imanência também não. É dessa forma que a passagem do tempo, tantas vezes narrada de maneira tão simples na alusão à sucessiva troca de estações do ano e que nos comunicava a mesmice da vida, adquire um caráter estranho. A reclamação de A Mulher Madura era de que nada muda, apesar de tudo mudar. A Mulher Idosa inverte a observação: “Tudo está diferente / *breve silêncio* / sempre igual / e sempre diferente” (FOSSE, 2010, p. 118). Assim, na revelação de um passado que permanece a ponto de se encontrar com um tempo que o sucede, a ideia de permanência mesmo na mudança adquire um ponto extremo: o que nos é comunicado é que nada do que já aconteceu cessa de continuar acontecendo e, assim, mesmo que passado, continuar a mudar.

Desta forma, o pensamento de que nada muda, que parecia de simples conexão com o tédio, adquire uma estranheza. Os signos, tanto verbais quanto da cena, também perdem a clareza que provinham através da oposição de experiências antagônicas. Elas passam a poder ser uma mesma conjuntura, um encontro entre linhas paralelas possibilitado pela ausência de clareza entre o passado e o presente ou entre o ausente e o presente.

Assim, a hesitação do ritmo e das personagens em expressar sua condição chega até a relação dos signos e a estruturação da ação. A incerteza entre como diferenciar liberdade e prisão expressa em *Liberdade*, morar na cidade ou no isolamento que aparece em *Um dia de verão*, ou o tempo passar ou ficar aqui em *Os dias se vão*, é a própria razão pela qual as personagens de *Eu sou o vento* chegam à conclusão de que tentamos dizer uma coisa e acabamos dizendo outra. Ela parte da pergunta: qual é a

referência? Ou então: o que define? Falta a localização de uma centralidade de diferenciação, geradora de sentido.

Isso tem relação com o pensamento de Derrida, no qual, conforme citamos anteriormente, Fosse se inspira. Ele nos fala<sup>11</sup> de um signo que só se determina por sua relação com os outros. Não há correspondências diretas que nos sirvam de base e estabeleçam o significado, de forma que os signos, segundo Derrida, deixam de poder ser vistos como significantes (DERRIDA, 1995, p. 233). Já numa estrutura provida de centro, seria “proibida a permuta ou a transformação dos elementos” para que se estabeleça uma “certeza tranquilizadora” na qual “a angústia pode ser dominada” (pp. 230-1). Esta tranquilidade está ligada a uma “determinação do ser como presença” (p. 231), podemos dizer também como *apreensível*. A ausência do centro, da origem, de um significado transcendental ou de um conhecimento substancial, “amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação” (p. 232).

A indeterminação dos vínculos na obra de Fosse faz com que a sintaxe simples, o vocabulário reduzido, as definições curtas que pareçam tão fáceis, adquiram algo exterior a elas, a ausência de algo que reja tudo. As personagens do dramaturgo estão sempre buscando alcançar o ponto de estruturação, mas ele se conserva fora do que elas fazem ou falam transformando tudo em incerto e angustiante. A estranheza sentida por elas chega ao leitor/espectador através de pontos de transformação das relações dos signos no avanço da ação. Eles são responsáveis por tornarem a peça inconclusiva e darem a ela um movimento que retorna a si a mesma, semelhante aos *leitmotiven* que descrevem a prisão de suas figuras. Isso porque há algo de inapreensível na sua organização da significação, algo que falha e que, desse modo, espelha na forma o discurso do dramaturgo sobre a necessidade da incerteza. No fim, a própria falta, como coloca Blanchot (2010), se mantém em funcionamento e é, em si, o centro e a vida do sentido.

---

<sup>11</sup> Inspirado pelo conceito de Saussure.

## REFERÊNCIAS

BLANCHOT, M. *A Conversa Infinita 3: a ausência do livro*. São Paulo: Escuta, 2010.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FOSSE, J. *Et jamais nous ne seron séparés; Un jour en été; Dor mon petit enfant*. Tradução: Terje Sinding. Paris: L'Arche, 2000.

\_\_\_\_\_. *Rêve d'automne; Violet; Vivre dans le secret*. Tradução: Terje Sinding. Paris: L'Arche, 2005.

\_\_\_\_\_. *Je suis le vent; Les jours s'en vont*. Tradução: Terje Sinding. Paris: L'Arch, 2010.

\_\_\_\_\_. [Kobo]. *Plays six: Rambuku; Freedom; Over there; These eyes; Girl in yellow raincoat*. Todas as traduções (com exceção de *Freedom*): May-Brit Akerholt. Tradução de *Freedom*: Neil Howard. London: Oberon Books, 2014.

FRANKE, W. *On what cannot be said: volume 2 — modern and contemporary transformation*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame, 2007.

STEHLÍKOVÁ, K. *Language used in drama at the end of the twentieth century: a textual analysis of works by Jon Fosse and their place in the scandinavian context* [dissertação]. Brno, Masarykova Univerzita, 2006.

JOLLY, G. e SILVA, A. M. da. "Poema dramático". In: SARRAZAC, J. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Submetido em: 23/02/2015

Aceito em: 21/04/2015