

## O corpo do *parlêtre* no teatro pós-dramático

Gabriela Basz

Neste trabalho, eu me proponho a abordar o lugar do corpo no teatro chamado pós-dramático e a obra da dramaturga Sarah Kane, representante desta corrente.

O neologismo *parlêtre* nos permite pensar o lugar do teatro na cultura, enquanto experiência que se estabelece baseada na presença de um corpo gozante, cuja eficácia ressoa no espectador. Uma das características principais do teatro pós-dramático é que ele se orienta na retirada da quarta parede, ou caixa italiana, implicando numa modificação da ideia de verdade, uma vez que já não se trata de sustentar uma ilusão. Há um dar-a-ver que se exhibe em cena para refletir, em ato, sobre sua construção.

A existência da quarta parede nas correntes de dramaturgia precedentes cumpria certas funções que resguardavam o lugar do espectador, como bem o coloca Freud:

O espectador é uma pessoa cuja participação é muito pequena [...]. Em consequência, seu deleite fundamenta-se numa ilusão, vale dizer, seu sofrimento é mitigado pela certeza de que, em primeiro lugar, é outro que não ele quem está atuando e sofrendo no palco, e em segundo, que afinal de contas tudo não passa de um jogo que não pode causar nenhum perigo para sua segurança pessoal. Nestas circunstâncias, ele pode dar-se ao luxo de ser um 'grande homem', dar vazão, sem escrúpulos, a impulsos suprimidos como um desejo intenso de liberdade em assuntos religiosos, políticos, sociais e sexuais, e 'expelir vapor' em todas as direções nas várias cenas grandiosas que fazem parte da vida representada no palco<sup>1</sup>.

A quarta parede implicava a ideia de representação, por outro lado, no teatro pós-dramático domina a ideia de

apresentação (ou "presentação", no sentido de colocar em cena) e a eficácia ressonante dos ecos do texto encarnado no corpo do ator. Este teatro já não procura proteger o espectador na sustentação de uma ilusão por meio de lhe resguardar uma distância, com o risco que implica a exibição cênica.

É assim que podemos colocar que aqui *parlêtre* implica em ser falante, enquanto corpo gozante e ressonante que viabiliza o afeto que exhibe o ator em seu fazer cênico. Não se trata de que o corpo do ator represente algo, por exemplo, o drama que habita a obra na qual se inspira, senão que apresenta os efeitos dos ditos em seu corpo e através dele para, assim, poder alcançar os corpos dos espectadores. Neste ponto, quero fazer uma referência à obra da dramaturga inglesa Sarah Kane.

Em sua primeira obra, *Blasted*, Kane começa a mostrar uma encenação carregada de violência e sexualidade, como sustentação estética e ideológica próprias do estilo dramaturgico dos anos noventa. Começo de uma obra que chegará com *4.48 Psicoses* a capturar o núcleo de sua perspectiva: a morte. Em um de seus monólogos, afirma:

Escrevo para os mortos, os não nascidos. Depois de *4.48*, não voltarei a falar. Cheguei ao final desta lúgubre e repugnante história, a história de uma mente confinada em um corpo estranho, rechaçada pelo perverso espírito de uma maioria moralmente incontestável. Estive morta por muito tempo. De volta a minhas raízes, canto sem esperança no limite<sup>2</sup>.

Trata-se de uma colocação em cena em que o fragmentário, a falta de trama e a dificuldade para a determinação da presença de diversos personagens geram um texto de grande densidade.

Há vários neologismos na obra, assim como diversas modalidades discursivas: monólogos, conversações articuladas em torno do discurso medico-psiquiátrico, registros clínicos, literatura de auto-ajuda, relatos

bíblicos, etc. Ela conclui o texto pouco antes de se suicidar, convertendo-se em testemunho da conjuntura dramática experimentada.

Depois das 4.48 não falarei mais  
Cheguei ao final deste relato terrível e repugnante  
contado por um sentido aprisionado em um cadáver  
alheio e avultado pelo espírito maligno de uma  
maioria moral  
Já faz muito tempo que estou morta

O drama sustentado entre diversas vozes, o ritmo vertiginoso, o caos ontológico de uma consciência em extravio está de acordo com a ausência de nomes que remetam a diferentes personagens e com a articulação da ressonância das palavras nos corpos dos atores.

Como posso voltar a forma agora que todo o  
pensamento formal se foi?  
Não é a vida que pode aprovar  
Me amarão pelo que me destrói  
a espada em meus sonhos  
a poeira de meus pensamentos  
a doença que fica encubada nas dobras de minha  
mente  
Cada feito leva um pedaço de minha alma.  
Cavalo expressionista  
Preso entre dois tolos  
Eles sabem nada

É provável que o suicídio tenha silenciado as vozes que a invadiam, vozes que também já são parte de uma obra fundamental do teatro contemporâneo. O título *4.48 psicoses* constrói uma certeza que prontamente explode na diversidade e que inscreve no texto sucessivas poéticas da história do teatro europeu: naturalismo, expressionismo, destacando-se as faixas de Beckett e de Joyce. O eu da voz ou as vozes está indeterminado: retorna em intensidades, estados, acontecimentos poéticos que carregam a dramaturgia (escrita do corpo e do espaço), a dimensão da letra. O personagem cai no "fosso de minha mente sem matéria" ou se afunda no "pântano negro e gélido de meu eu". Como uma tragédia,

rasga o espectador ante a perda absoluta do personagem sem compensações de transcendência.

Não há uma só droga na terra que possa fazer que a vida tenha sentido.

Minha hipótese é que, diferente de Joyce, Sarah não busca ser decifrada. Esta obra é testemunho direto de seu colapso; o escabelo que definiria a estabilização imaginária não funciona, a sublimação falha. É expressão direta de sua estrutura pela qual não alcança para estabilizá-la. Lendo suas obras, dá a impressão de que o *sinthoma* leva em si o gérmen da anulação de seu efeito de enodamento.

Com sua produção anterior (dirigiu obras de Shakespeare, Chejov; escreveu e dirigiu 4 obras suas), podemos supor se fazia laço, mas aqui está muito perto do testemunho e o *sinthoma* se desfaz. O mesmo tem um efeito paradoxal: leva sua psicose à público e o nó se desfaz. Lacan se refere, no *Seminário 23*, à operação de Joyce com a linguagem que lhe permitiu fazer de sua arte uma suplência, um *sinthoma*. Com sua arte, Joyce fez um nome que supriu a função paterna, permitindo-lhe não se tornar louco e manter uma relação estável com o mundo. Em Joyce há convergência de *sinthoma* e escabelo. Em Sarah, pelo contrário, há divergência: é arrastada pela queda do escabelo, por seu fracasso: não pode haver gozo do sentido, da significação, não há sublimação, nem sentido gozado, porque todo sentido explode: sua arte não funciona para ela como artifício estético, ficando como puro testemunho sem mediação.

---

<sup>1</sup> FREUD, S. (1942[1905-1906]). "Tipos psicopáticos no palco". In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago Editora, p. 321.

<sup>2</sup> KANE, S. *Crave/4.48 Psicosis*. Buenos Aires: Ediciones del Sur, p. 73.