

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

Ângela Francisca Almeida de Oliveira

**FLUXO DE CONSCIÊNCIA:
VARIÇÕES NO TEATRO CONTEMPORÂNEO**

PORTO ALEGRE, 2009

Ângela Francisca Almeida de Oliveira

**FLUXO DE CONSCIÊNCIA:
VARIACIONES NO TEATRO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Dr. Clóvis Dias Massa

PORTO ALEGRE- RS, AGOSTO DE 2009

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

A COMISSÃO EXAMINADORA, ABAIXO ASSINADA, APROVA

**FLUXO DE CONSCIÊNCIA:
VARIACIONES NO TEATRO CONTEMPORÂNEO**

Elaborada por

Ângela Francisca Almeida de Oliveira

Como requisito parcial da Obtenção do Grau de Mestre em Artes Cênicas

Comissão Examinadora:

Doutor – Clóvis Dias Massa / Orientador _____ / UFRGS

Doutora – Antônia Pereira Bezerra _____ / UFBA

Doutora – Maria da Glória Bordini _____ / UFRGS

Doutora – Marta Isaacsson de Souza e Silva _____ / UFRGS

Porto Alegre – RS, 13 de agosto de 2009

AGRADECIMENTOS

Gostaria de mencionar a minha gratidão a pessoas fundamentais na realização deste trabalho:

Ao professor Dr. Clóvis Dias Massa, meu orientador no curso de mestrado, que acreditou no projeto e na capacidade desta aluna.

Aos senhores Rubens Rusche e Laerte Mello, que me enviaram prontamente o material do espetáculo *Ânsia* e que sempre foram muito cordiais.

RESUMO

FLUXO DE CONSCIÊNCIA: VARIÇÕES NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Autora: Ângela Francisca Almeida de Oliveira
Orientador: Prof^o Dr. Clóvis Dias Massa

O presente trabalho, “Fluxo de Consciência: percurso e articulações no teatro contemporâneo”, se propõe ao estudo do fluxo de consciência como proposta estética pertinente ao teatro. Parte-se de sua definição na psicologia, a partir de William James, e de sua concepção pela teoria literária, no estudo produzido por Robert Humphrey, para, posteriormente, identificar seu uso no teatro. Por meio da articulação de seu percurso na dramaturgia, em relação às formas produzidas na literatura, examina-se o tratamento específico dado ao fluxo de pensamento no teatro, com base nas teorias de Peter Szondi, Anatol Rosenfeld e Anne Ubersfeld. A abordagem de sua manifestação efetivamente teatral se completa com o exame da situação singular que a encenação produz junto ao público, fundamentado nos trabalhos de Jean-François Lyotard, Linda Hutcheon, Hans-Thies Lehmann e Maurice Merleau-Ponty, e com a análise do espetáculo “Ânsia”, da 3 de Sangue Companhia de Teatro, com direção de Rubens Rusche, fundamentada pela teoria dos vetores de Patrice Pavis.

O trabalho defende uma modificação na constituição do fluxo de pensamento ao longo dos anos. Primeiramente centrado na psicologia de personagens, ao tornar-se parte da produção cultural contemporânea, ele se contamina com os pressupostos pós-modernos e sua existência se manifesta cada vez mais descentralizada. Com a consideração de um sujeito vulnerável, diante das múltiplas influências na “era pós-industrial”, constituído no processo de interação com o mundo, o “eu” é visto sob a perspectiva da relatividade de sua determinação definitiva. Assim, a personagem também se torna ser instável, questionada em sua validade enquanto ser uno, passando a ser trabalhada através de fragmentos abertos à múltipla significação. Atualmente, verifica-se sua apresentação em elementos dispersos, que solicitam à recepção a conexão em meio à dispersão. A personagem é uma encruzilhada de discursos e o fluxo perde seu lugar central.

O fluxo de consciência, como proposta teatral, se estabelece para além de características formais e alcança sua constituição como processo na totalidade da experiência estética. Retoma um tipo de existência que se aproxima de seu objeto original – os processos mentais e cerebrais – e se define em variabilidade avessa a qualquer tentativa de determinação definitiva. Encontram-se diversos tratamentos relacionados ao fluxo, que não se excluem nem se subordinam. Diante dessas diversas manifestações, verifica-se sua adaptabilidade a toda nova exigência, quando se estabelece sob novos moldes.

Palavras-chave: fluxo de consciência, dramaturgia, encenação

ABSTRACT

FLUXO DE CONSCIÊNCIA: VARIÇÕES NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Author: Ângela Francisca Almeida de Oliveira
Advisor: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa

The current work, named “Stream of Consciousness: history and changes in Contemporary Theater”, aims at studying the stream of consciousness as an aesthetic proposal relevant to Theater. Initially, we present the definition tailored by William James, in psychology, and by Robert Humphrey, in literary theory, to later identify its use in Theater. Based on the theories of Peter Szondi, Anatol Rosenfeld e Anne Ubersfeld, we analyze the specific treatment given to the stream of consciousness in Theater, throughout its changes in the history of Drama, compared to its characteristics in Literature. Its theatrical manifestation is demonstrated in a particular reaction the performance causes in the audience, based on the works of Jean-François Lyotard, Linda Hutcheon, Hans-Thies Lehmann e Maurice Merleau-Ponty. Besides, we analyze the show “Ânsia”, by 3 de Sangue theater group, directed by Rubens Rusche and based on the vector theory by Patrice Pavis.

The present work defends a change in the constitution of the stream of consciousness along the years. First centered in the psychology of the character, when it becomes part of the contemporary cultural production, it blends with the post-modern assumptions, and its existence becomes more and more decentralized. Regarding a vulnerable subject, who is conceived in the process of interaction with the world, before the multiple influences in the “post-industrial” age, the “self” is seen under the perspective of the relativity of its definitive determination. Thus, the character also becomes an unstable being, questioned in its validity as an entire and complete being, and works by fragments that allow many different meanings. Nowadays, we verify the presentation of the character in scattered elements, that ask the audience the connection among dispersal. The character is a crossroad of speeches, and the stream no longer has its critical role.

The stream of consciousness, as a theatrical proposal, is beyond formal characteristics, and reaches its constitution as a process in the aesthetic experience. It recalls a kind of experience that approaches its original object – brain and mind processes – and is defined in variability against any kind of definitive determination. There are many treatments related to the stream; they do not exclude and are not subordinated to one another. Before all those manifestations, we verify that it can adapt to any new demand when is established under new patterns.

Keywords: stream of consciousness, drama, scenario.

SUMÁRIO

Apresentação.....	11
1. Fluxo de consciência, psicologia, literatura, teatro: um início de conversa.....	15
2. Percurso na dramaturgia: olhando a especificidade de perto.....	30
3. Encenação e pós-modernidade: delimitando um novo momento da conversa....	63
4. Ânsia: a análise do espetáculo pra olhar o todo.....	76
Considerações Finais.....	98
Referências	101
Anexo.....	104

LISTA DE ANEXOS

Anexo A

Texto do Espetáculo Ânsia (2003).....105

Anexo B

Audiovisual do Espetáculo Ânsia (2003).....137

Apresentação

Posso dizer que a idéia para este trabalho surgiu após a conclusão do bacharelado em interpretação teatral, quando participei de um projeto que era a adaptação de *Orlando*, de Virginia Woolf. Junto a mais três colegas, enfrentei o desafio de transpor ao palco esta obra clássica da literatura inglesa. Mas o desafio era maior do que imaginávamos, porque estávamos diante de uma escritora que trabalhava com um tipo específico de ficção: fluxo de consciência.

Naquele momento, tínhamos pouco conhecimento sobre os aspectos específicos desse tipo de escrita e, ao realizarmos nosso trabalho de criação coletiva, minhas colegas e eu nos preocupamos principalmente com pontos relativos à interpretação, ênfase à qual a graduação nos habilitaria. Mas o ponto, possivelmente, fundamental, na inquietação que gerou este trabalho, foi nosso desejo de que houvesse, por parte do público, entendimento da história que contávamos. Esse fato tornou-se condutor dos aspectos pertinentes à encenação e, no que competia ao trabalho de concepção estética do espetáculo, nos esforçamos para que o enredo fosse de fácil compreensão e que a seqüência de cenas se apresentasse lógica ao espectador. Alcançamos um resultado muito interessante, entretanto, não pude deixar de me sentir incomodada com um certo distanciamento entre o espetáculo e o livro.

Duas apresentações foram realizadas ao fim do semestre e uma banca formada por professores da universidade assistiu e fez suas considerações. Uma das observações confirmou inquietações: o trabalho estava bom, mas alguma coisa havia sido perdida no trajeto entre o livro e o palco. Na reiteração de algo que eu já pressentia, me senti impelida a buscar uma possível resposta para essa questão e, depois de formada, me debrucei sobre essa interrogação durante os anos seguintes.

Ao analisar a construção que era pertinente àquele tipo de literatura e o que conseguimos produzir em nosso trabalho de conclusão, cheguei à constatação de que o fluxo de consciência é que havia sido perdido por nós. Pois, no momento em que enfatizamos a clareza do enredo, abdicamos de questões de linguagem, a meu ver, de extrema importância.

Segundo a definição de Robert Humphrey (1954), fluxo de consciência é a expressão utilizada pela teoria da literatura para denominar uma espécie de narrativa de cunho psicológico, que foca níveis de consciência pré-discursivos. A idéia é principalmente criar a psique de personagens em totalidade. Os níveis de consciência pré-discursivos em questão seguem padrão distinto da lógica racional e se mostram como níveis próximos ao inconsciente. E, de acordo com esse

pressuposto, nossos esforços acabaram nos distanciando da principal característica do objeto ao qual estávamos nos referindo.

Essa proposição artística da literatura é facilmente identificada na dramaturgia do século XX e diversas obras trouxeram suas possibilidades para o palco. Seja em monólogos ou peças que exploram realidades oníricas e figuras imaginárias, o ponto de partida sempre é o universo que constitui a mente. E se, inicialmente, o que mais nos chamou atenção no fluxo de consciência foi o fato de trazer à tona aspectos da personagem não revelados pela interação com outros na cena, seu efeito não se restringiu a isso. Além de apresentar personagens expondo seus pensamentos íntimos de forma contínua, verificamos que explora estruturas próximas do inconsciente ou do estado onírico da mente, indo além dos aspectos conscientes logicamente organizados. Essas estruturas, que não fazem exatamente parte de um "eu" autodeterminado ou de uma identidade consciente, armazenam experiências do indivíduo em um conjunto que une informações de fontes diversas e que se caracterizam de forma distinta das auto-refletidas.

Por ser um tipo de procedimento narrativo que abrange variações, percebemos uma atualização constante em suas propostas. As mudanças mais significativas se dão em decorrência da alteração do próprio conceito de consciência ao longo dos tempos, o que também evidencia novos entendimentos do que seja a subjetividade e do papel que a intersubjetividade exerce na constituição do sujeito. Essas mudanças se adaptam a novos tempos e perspectivas de encenação.

Originariamente, o termo fluxo de consciência é oriundo do termo fluxo de pensamentos, desenvolvido por William James em seus princípios de psicologia. E, entre um e outro, alterações podem ser identificadas não somente quanto à terminologia proposta, mas também quanto à maneira como ambos lidam com o pensamento. Enquanto James se debruça sobre o fato em si, a mente humana em atividade, tentando desvendá-la e descrevê-la, a literatura se coloca ante o desafio de recriar ficcionalmente tal matéria íntima, contando apenas com palavras e técnicas de pontuação.

Não podemos negar que as palavras são somente uma parte do que é processado pela mente humana no exercício do pensar. A literatura teve de lidar com essa limitação, aliando recursos de diversas áreas aos seus próprios, a fim de materializar algo que se aproxime do fluxo efetivo. Dessa forma, o fluxo de consciência da ficção se manifesta na construção de um tipo de escrita que traduz a aparência do fluxo psíquico na obra literária. No momento em que há o contato entre obra e receptor, o fluxo se concretiza ao desencadear imagens e associações fragmentárias e descontínuas. O conceito de concretização, como é empregado por Roman Ingarden (1989, pp. 38-39), descreve a ação complementar exercida pelo

leitor/espectador junto à obra de arte: “a peculiar atividade co-criativa do leitor. Por sua própria iniciativa e com sua própria imaginação preenche diversos lugares de indeterminação com elementos elegidos entre todos os possíveis e permitidos [...].”¹.

Mas, se na literatura as imagens são construídas unicamente na imaginação do leitor, no teatro há o concreto da cena que é dado na encenação, modificando essa experiência. Como afirma Ingarden (1965, pp. 419-420) em seu estudo sobre as distinções entre o uso da linguagem na literatura e no espetáculo teatral: “o mundo apresentado e tornado visível no espetáculo teatral constitui uma estranha superestrutura intencional e uma reinterpretação daquilo que acontece em realidade durante a representação no ‘palco’”.

No século XX, o teatro vivenciou um retorno ao ritual, na busca de seus elementos primordiais. Sua existência se afirmou no total do conjunto expressivo do evento, com elementos não mais dependentes do texto dramático enquanto guia de uma representação. Após a década de sessenta, o espetáculo passou a evidenciar outras potencialidades expressivas, antes negligenciadas pela necessidade de um entendimento profundo do texto verbal. Todos os elementos colocados em cena ganham equivalência significativa e se relacionam de forma a nos impossibilitar considerá-los separadamente.

Ao se verificarem os amplos modos utilizados na construção de um espetáculo teatral – que aliam palavra, cenário, iluminação, movimento, interpretação e corporeidade/gestual dos atores, etc. –, levantamos a hipótese, então, de que para o fluxo de consciência alcançar uma linguagem efetivamente teatral ele não poderia negligenciar nenhum desses elementos. A literatura se serve unicamente de palavras e signos lingüísticos para construir seu fluxo de consciência. No entanto, o teatro possui esses tantos outros elementos para realizar sua configuração própria. E, partindo desse pressuposto, espetáculos construídos a partir de dramaturgia que aborde o fluxo de consciência podem não necessariamente o desenvolver enquanto linguagem cênica. Nesse sentido, seria fundamental que tecnicamente todos os elementos pertinentes ao teatro fossem incorporados à expressão que o afirma.

A partir da segunda metade do século XX, grupos de teatro passaram a investigar diferentes estéticas que intensificaram a relação com o espectador e instigaram novas concepções teatrais. O indivíduo passou a ser visto não como isolado em sua interioridade, mas mantendo permeabilidade entre ela e o meio externo, o que reconfigurou consideravelmente as criações mais atuais. O texto

¹ Aqui a tradução foi feita pela autora, assim como, em todas as demais citações de obras não editadas em português.

dramático não é o espetáculo, mas traz em si possibilidades para a encenação. Textos mais recentes pressupõem novas configurações para o fluxo de consciência, encarando de forma mais incisiva a experiência compartilhada da encenação e mesmo da existência humana.

Num primeiro momento, faz-se necessário desenvolver qual a noção de consciência com que estamos lidando e de que maneira ela se insere às propostas estéticas que abordamos no teatro. Em um percurso histórico se pretende traçar os diferentes entendimentos não só em textos teóricos, mas também nas obras artísticas que incluíram tais variações conceituais à expressão artística do fluxo de consciência. Ilustraremos, por meio da análise de trechos de textos dramáticos, de que forma essa modificação se mostra e como, a partir do trabalho de Humphrey, podemos situar as técnicas da literatura também no teatro. Da mesma forma, pretendemos referir que outros aspectos auxiliaram na construção das propostas do teatro em relação às verificadas na literatura. Partiremos de obras que nos apresentam um sujeito mais individualizado para outras que nos permitem identificar a permeabilidade atribuída, na contemporaneidade, ao sujeito.

Apresenta-se em seguida como o fluxo de consciência se molda às proposições do teatro contemporâneo, em uma caracterização que encerra aspectos ainda mais amplos. Através do levantamento das especificidades da encenação, será ressaltada a característica extremamente intersubjetiva do evento e a participação ativa do espectador. Aspectos da recepção serão investigados juntamente com os aspectos produtivos, pois são entendidos como indissociáveis no momento da encenação. E, para que o estudo não se torne por demais abstrato, a análise de uma proposta de encenação seguirá às considerações formuladas, com um espetáculo que contempla configuração específica de fluxo de consciência. O espetáculo em análise é *Ânsia*, da 3 de Sangue Companhia de Teatro, dirigida por Rubens Rusche e encenada em 2003 no Centro Cultural São Paulo.

Este é um trabalho teórico que pretende se inserir dentro de uma lacuna. O fluxo de consciência sempre foi abordado em seus fundamentos literários, mas sua configuração no teatro ainda carece de estudos. É importante que se aponte a inexistência de estudos acerca do fluxo de consciência como linguagem teatral. Contudo, é fundamental que os pesquisadores não se amedrontem diante de temas ainda não explorados. Os desafios precisam ser enfrentados para que o conhecimento seja ampliado e propagado com profundidade.

1. Fluxo de consciência, psicologia, literatura, teatro: um início de conversa

Fluxo de consciência é uma expressão migrante que carrega complexidade. Presente, principalmente, nas áreas da psicologia e da literatura, é usada para definir objetos distintos nesses dois campos do conhecimento. Os estudos pertinentes ao fluxo de consciência, dentro dos referidos campos, alcançam entendimentos diversificados ao pensarem-no sob perspectivas específicas. Ao propor pautá-lo, aqui, como objeto de estudo no teatro, é pertinente aclarar algumas questões que balizem nosso olhar também específico.

É possível perceber nas principais teorias acerca do fluxo de consciência sua permeabilidade à mudança. Como numa interface de seu referencial primeiro, a mente e os processos mentais, o fluxo lida com o que lhe é externo se adequando a novos meios e novos paradigmas sem abrir mão de suas características primordiais. Esse aspecto é responsável por facilitar seu deslocamento por objetos distintos - mente, literatura, teatro -, tornando importante tratar rapidamente dessas elaborações até alcançarmos a manifestação teatral, foco deste trabalho. O teatro traz suas características próprias e o fluxo, nesse sentido, se depara com outro processo constitutivo, que agrega, a ele, novas possibilidades. Tendo por referência teórica os campos anteriormente citados, será elaborada uma análise sobre suas manifestações anteriores, para que se possa verificar, a partir destas, sua efetivação no teatro.

Historicamente, William James é o responsável pela expressão "fluxo de pensamentos" da psicologia, da qual derivou a de fluxo de consciência, posteriormente usada na literatura. Filósofo e psicólogo, James contribuiu com seus estudos em muitas áreas do conhecimento e fundou esta expressão no capítulo IX de seu livro "Princípios de Psicologia".

As primeiras colocações de relevância, no referido capítulo (dedicado exclusivamente à teoria do fluxo), encontram-se em suas páginas iniciais e nos trazem informações sobre as características primordiais do fluxo de pensamentos. James (1979, p.121) afirma que "*o pensamento de algum modo continua*" e identifica cinco pontos que podem traçar o que seria uma possível definição:

1. Todo pensamento tende a ser parte de uma consciência pessoal.
2. Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento está sempre mudando.
3. Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento é sensivelmente contínuo.
4. Ele sempre parece lidar com objetos independentes de si próprio.

5. Ele está interessado em algumas partes desses objetos com exclusão de outras partes, e acolhe ou rejeita – ‘escolhe’ dentre elas, em uma palavra – o tempo todo.

(James, 1979, p.121)

Proposta ao final do século XIX, a expressão foi utilizada, primeiramente, para definir o funcionamento da mente ao processar pensamentos. Nesse momento, sua existência é garantida enquanto padrão individual de variação e seleção junto à consciência, tomada em sua acepção tradicional. O fluxo de consciência, para James, é o processo da atividade consciente que organiza informações de maneira contínua. Essa continuidade é considerada segundo o fato de que a consciência não sente efetivamente seus períodos de ausência. Quando a atividade consciente é interrompida, por alguma razão, ao ser retomada, ela parte do ponto anterior a este intervalo e não há qualquer ruptura qualitativa que possa ser considerada.

A teoria da literatura se apropriou das palavras de James e as utilizou para definir um tipo de ficção que considera a psique humana tema central de suas obras. Esta proposta ficcional, da literatura psicológica, concilia a teoria de James aos pressupostos freudianos, na criação do que poderia ser a linguagem das camadas mais profundas da mente quando transformadas em matéria discursiva. O fluxo de consciência torna-se, no momento seguinte, algo que amplia a noção de consciência e insere dentro desta muito mais do que a atividade consciente. Há uma modificação substancial no entendimento do fluxo e do que seja a própria consciência, que se conforma a novos pressupostos.

Robert Humphrey, em sua obra sobre o fluxo de consciência na literatura, nos traz uma delimitação bastante precisa em relação a esse termo muitas vezes vago e de difícil compreensão: “podemos definir o fluxo de consciência ficcional como um tipo de ficção no qual a ênfase básica está na exploração dos níveis de consciência pré-discursivos, com o propósito, principalmente, de revelar o ser psíquico dos personagens” (HUMPHREY, 1954, p. 04). O que seriam os níveis pré-discursivos da mente nesse caso? Podemos definir simplesmente como o que antecede o discurso verbal, mas também podemos ir além e acrescentar que “os níveis de consciência pré-discursivos não são censurados, racionalmente controlados, ou logicamente ordenados” (HUMPHREY, 1954, p. 03).

Nesse sentido, o fluxo de consciência da literatura lida com um processo funcional que não está incluído na teoria de James. E, como um dos primeiros pontos a ser problematizado, o conceito de consciência, pertinente ao estudo, torna-se plural. A palavra consciência é entendida de formas diferentes e amplia sua possibilidade de atuação.

Humphrey (1954, p. 02) explicita de que forma a palavra consciência é entendida no caso da ficção literária: "Consciência indica toda a área de atenção mental, do pré-consciente até os níveis superiores, incluso o mais racional, comunicável e consciente." E conclui que: "Por 'consciência', então, eu defino toda a área do processo mental, incluindo o nível pré-discursivo especialmente. O termo 'psique' uso como sinônimo para 'consciência', e em alguns momentos, a palavra 'mente' servirá como outro sinônimo (HUMPHREY, 1954, p. 03)." Ou seja, o que na literatura se definiu como fluxo de consciência é muito mais do que um fluxo de atividade consciente.

Tendo por base, então, o universo da mente, em sua totalidade, o fluxo de consciência fomentou a imaginação de artistas, que se dedicaram a expressar tal complexidade em suas obras. Como tema principal do fluxo de consciência está a consciência (ou universo psíquico) de um ou mais personagens, são suas vidas subjetivas que estão em pauta. Nesse sentido, cabe ressaltar as palavras de Freud (1969, p.25): "a psicanálise não pode situar a essência do psíquico na consciência, mas é obrigada a encarar esta como uma qualidade do psíquico, que pode achar-se presente em acréscimo a outras qualidades, ou estar ausente." É como a tentativa da estética naturalista de recriar a vida, mas, ao invés de trabalhar a exterioridade, nesse caso é o interno e psíquico que alcança destaque.

Freud foi fundamental na psicologia, ao afirmar que a psique não se restringe apenas aos elementos conscientes. Ao enfatizar que a psicologia deveria se dedicar ao estudo do que está além de nossos pensamentos conscientes, a consciência passa a ser considerada, a partir dele, como apenas parte do aparelho psíquico.

[...] há uma concordância geral no sentido de que esses processos conscientes não formam seqüências ininterruptas, completas em si mesmas; assim, não haveria alternativa para a pressuposição de que existem processos físicos ou somáticos concomitantes aos psíquicos e que teríamos de reconhecer necessariamente como mais completos que as seqüências psíquicas, visto que alguns teriam processos conscientes paralelos a eles, mas outros não. Sendo assim, torna-se plausível dar ênfase, em Psicologia, a esses processos somáticos, ver *neles* a verdadeira essência do psíquico e procurar outra determinação dos processos conscientes. (...) Mas é isso que precisamente a Psicanálise é obrigada a afirmar, (...). Ela explica os fenômenos concomitantes supostamente somáticos como sendo o que é verdadeiramente psíquico, e assim, em primeira instância, menospreza a qualidade da consciência. (Freud, 1969, Vol. XXIII, p.182 -183.)

Nossa psique, segundo a teoria psicanalítica, é composta pelo conjunto consciente e inconsciente. Mas três qualidades mentais são apontadas por Freud, sendo duas identificadas como partes do inconsciente. Essas considerações são importantes para o entendimento do fluxo em sua manifestação estética, pois é a partir delas que as colocações de Humphrey podem ser melhor compreendidas. A primeira qualidade é a consciente, ficando as inconscientes subdivididas em pré-consciente e inconsciente.

A atividade consciente é pertinente ao que tradicionalmente é definido pela filosofia. É basicamente do que trata a teoria de James. É uma atividade regida pela razão, pela lógica e pelas regras de comunicação. É a qualidade mais externa, no sentido de que é a principal via de acesso ao mundo exterior. A atividade inconsciente se coloca numa perspectiva oposta e é tão profunda e diferente da atividade consciente, que é indecifrável até mesmo para o próprio indivíduo que a realiza.

As regras que regem a lógica não têm peso no inconsciente; ele poderia ser chamado de Reino do Ilógico. Impulsos com objetivos contrários coexistem lado a lado no inconsciente, sem que surja qualquer necessidade de acordo entre eles. Ou não têm nenhuma influencia um sobre o outro, ou, se têm, nenhuma decisão é tomada, mas acontece um acordo que é absurdo, visto envolver detalhes mutuamente incompatíveis. A isso está ligado o fato de que os contrários não são mantidos separados, mas tratados como se fossem idênticos, de maneira que, no sonho manifesto, qualquer elemento pode também possuir o significado do seu oposto. (Freud, 1969, Vol. XXIII p. 195.)

As atividades pré-conscientes podem ser consideradas, no sentido qualitativo de sua constituição, como de um nível intermediário. A atividade pré-consciente possui o que poderia se chamar de uma característica liminal, que se interpõe entre duas qualidades distintas, viabilizando o acesso de uma à outra.

O interessante é que, como o próprio Freud (1969, p. 185) afirma: "a divisão entre as três classes de material que possui estas qualidades não é absoluta nem permanente". E é, justamente, essa permeabilidade entre as qualidades psíquicas que, trabalhada artisticamente, efetiva a construção da literatura do fluxo de consciência. Ela se diferencia das demais obras da literatura psicológica por abarcar todas as possibilidades de processos mentais e não apenas atividades específicas - como inteligência e memória. O fluxo de consciência na ficção, em metáfora que Humphrey coloca apropriadamente, seria o *iceberg* inteiro e não somente a superfície exposta.

A consciência, nas palavras de James, é fortemente amparada pela noção de consciência da filosofia que, a despeito de todas as suas variantes, tem por pressuposto básico: "um saber testemunhado ou concomitante. Por analogia, dualidade ou multiplicidade de saberes ou de aspectos num mesmo e único ato de conhecimento" (SANTOS, 1965, p. 137), algo específico da atividade consciente. Os estudos de James e Freud se distinguem e se complementam. Um enfoca de forma precisa a atividade consciente e o outro o que a consciência ignora, embora estejamos lidando com aspectos que existem em convívio permanente. Suas concepções sobre consciência são semelhantes, o que nos leva a referir que a concepção da teoria literária subverteu o conceito, ao elaborá-lo como sinônimo de psique. A noção de consciência de Humphrey lida fortemente com as ideias freudianas, porém avança em relação a elas. E, embora o próprio Freud defina a consciência a partir do conceito filosófico, a consciência na expressão literária abarca a totalidade da existência psíquica.

O entendimento do que seja consciência é relativizado pela literatura e se confronta e complementa junto às considerações psicanalíticas acerca da psique. Se a psicologia construiu o entendimento de que os aspectos inconscientes também fazem parte de nossa ação no mundo, mesmo que não tenhamos isso claro para nós mesmos, há, com a arte (nesse caso a literatura), uma mudança na forma de encarar a palavra consciência, que gradualmente se hiperdimensiona até alcançar estados oníricos e alterados da mente – abrangendo o inconsciente e tudo o mais que escapa à razão.

O entendimento de que somos muito mais do que nossa razão pressupõe e é capaz de compreender torna-se, nesse sentido, ainda mais observável dentro da produção artística. E talvez a arte, atividade criativa por excelência, tenha, na prática, avançado em direção ao interior humano com profundidade impensada para a ciência. O inconsciente, em sua estrutura e funções, ainda é misterioso e pouco acessível "ao rigor lógico". Mas, para a arte - que se abastece em sua fonte e que não pretende entendê-lo em análises pormenorizadas, ele é próximo e habitual. Como Humphrey (1854, p. 06) ressalta, o fluxo "deve ser estudado no nível em que a psicologia se mescla à epistemologia. (...) Consciência, então, é onde nós estamos despertos para a experiência humana." Trata-se da tentativa ambiciosa de dar conta de tudo o que na vivência humana está inserido, do inconsciente ao misterioso.

"Conhecimento" humano que não vem das atividades mentais, mas da vida espiritual é interesse dos escritores, se não de psicólogos. Conhecimento, então, como uma categoria de consciência deve incluir

intuição, visão, e algumas vezes o oculto, tanto quanto os escritores do século XX se interessam. (James, 1979, p. 07)

Trabalhos artísticos distintos foram criados a partir da indagação sobre nossa vida interior e seu desprendimento da razão lógica e objetiva. O fluxo de consciência na literatura se inclui, nesse conjunto, ao propor ênfase ao inconsciente transformado em matéria discursiva e estética. Em um trabalho feito por meio de técnicas verbais das mais diversas, ele alcançou a especificação de determinado objeto estético que, em sua teoria, ampara de forma substancial as observações que podemos realizar acerca do fluxo de consciência no teatro. Mas, considerando as características peculiares do teatro, enquanto arte intersubjetiva por excelência e formada por elementos que relacionam linguagens distintas, outras considerações sobre fluxo de consciência, consciência e inconsciente podem ser levantadas em complemento.

Particularmente, aqui, estamos diante de uma mudança crucial: a de objeto. Pois da literatura nos dirigimos ao teatro. O fluxo de consciência no teatro, que é o que nos interessa, se concretiza inserindo complexidade ainda maior – que encerra os múltiplos elementos de construção, o caráter coletivo, a efemeridade da experiência participada. O fluxo de consciência, ao ser direcionado ao teatro, produz tensão junto às características coletiva e intersubjetiva do espetáculo. A cena é uma manifestação plural e a singularidade e individualidade da consciência, até aqui debatidas, tornam-se questão ainda mais relevante.

Diferentemente da literatura, que se efetiva pela palavra, o teatro tem meios expressivos muito mais variados. Ele é a arte da cena e, além do verbo, conta com a imagem visual, a sonoridade e a taticidade do espetáculo que, necessariamente, é presenciado como acontecimento concreto diante do espectador. No teatro, o texto verbal é pensado e produzido pelo autor para ser emitido oralmente e "anexado" aos outros elementos no espaço cênico. Ele traz, em si, características importantes que serão levadas à cena enquanto realidade concreta e necessita ser encenado, com as complementações que lhe são possíveis, para deixar de ser literatura.

O texto verbal como elemento existente tanto na literatura como no teatro pode configurar, aqui, um bom ponto de partida para tornar claras algumas distinções fundamentais entre os procedimentos pertinentes a cada área. O texto no caso da literatura é produzido para, em si, ser capaz de veicular a criação do autor e contactar o leitor, que pode, inclusive, solitariamente desfrutar da experiência estética em questão. No caso do texto escrito para o teatro, ele é um meio intermediário com o qual os artistas – produtores do espetáculo – se

relacionam e configura apenas uma parte do todo que se apresenta em cena. Há uma produção coletiva no teatro que é realizada para, também, ser participada coletivamente pelos espectadores.

Nessa condição, o texto está diante do fato de que embora seja texto escrito (podendo ser lido como literatura), no momento em que ele entra no processo de construção do espetáculo, no processo de realização do teatro, ele está vinculado à encenação; e tudo o que nele está dito passa a ser considerado na perspectiva de sua concretização na cena. No palco, ele é voz, é cor, é visão, pois, desde as falas até as informações fornecidas pelas didascálias, tudo se apresenta de outra forma na encenação. Como bem aponta Anne Ubersfeld (2005, p. 06):

Partimos do pressuposto de que há, no interior do texto de teatro, matrizes textuais de representatividade; que um texto de teatro pode ser analisado de acordo com procedimentos (relativamente) específicos que denominamos núcleos de teatralidade no texto. Essa especificidade não é tanto do texto, mas da leitura que dele se pode fazer. (...) ...há, na escritura teatral, e mais precisamente em seus pressupostos, uma *especificidade* que temos de apreender; especificidade essa que a adaptação de um texto poético ou romanesco para a cena é obrigada a considerar.

Tal afirmação nos permite refletir que, se estamos tentando encontrar algo equivalente ao que se produziu na literatura dentro do teatro, precisamos levar em conta os diferentes pressupostos que entram em questão e de que forma o fluxo de consciência acaba por se conformar a estes. O texto verbal quando entra em cena está diante de toda a complexidade multidisciplinar, da concretude da experiência vivida que o teatro proporciona e também de uma forma específica de ser construído. A representação e contracenação, principalmente, condicionam formalmente a palavra escrita em um texto para teatro.

Nesse sentido, é importante ressaltar que as ferramentas para a literatura construir seu fluxo, específicas da criação verbal, também se encontram no teatro, mas em outra medida. Pois o discurso teatral se constrói com a encenação como pressuposto básico e, de fato, o texto verbal deve necessariamente ser considerado apenas uma parte do todo que a caracteriza. Essa situação é levada em conta por Roman Ingarden em seus estudos fenomenológicos que, ao abordar as funções da linguagem (verbal) no espetáculo teatral, considera de forma muito clara a distinção entre o texto escrito e o texto em cena (1965, p.p. 413-414):

[...] o espetáculo teatral constitui um caso-limite da obra de arte literária na medida em que nele, além da linguagem, existe um outro meio de apresentação – designadamente os aspectos visuais trazidos e concretizados pelos atores e pelos ‘cenários’, nos quais as coisas e pessoas apresentadas, bem como as suas ações, se tornam visíveis.

[...]

O fato fundamental que dá acesso à problemática da linguagem no espetáculo teatral é o de que todo o texto principal é um *elemento do mundo apresentado* no espetáculo teatral e especialmente que o pronunciar de cada uma das palavras ou frases constitui um *fenômeno que se processa no mundo apresentado* e principalmente uma parte do comportamento da personagem apresentada.

O texto está em meio ao mundo construído na cena, um mundo que tem cor, cheiro, som e que está em contato direto com o espectador que o presencia. Essa presença material, específica da cena, se vincula ao elemento ficcional e distingue a experiência propiciada. Enquanto na literatura as palavras servem para despertar no leitor a imagem do que está escrito, no teatro a imagem já é fato. O espectador está diante da imagem dos personagens que, por exemplo, assumem o aspecto físico que os atores lhes atribuem – incluindo atributos físicos ou gestuais.

O teatro ocidental, descendente da tragédia grega clássica, se manifesta principalmente como arte que representa a ação do homem no mundo. Aristóteles (2000, p. 45) já postulava que a tragédia era “a imitação de uma ação, e acima de tudo, em vista dela, era a imitação de pessoas agindo,” também afirmando que

[...] a tragédia se desenvolveu pouco a pouco, à medida que evoluíam os elementos que lhe eram próprios. Depois de modificar-se muito, estabilizou-se ao atingir sua natureza própria. Foi Ésquilo o primeiro a aumentar de um para dois o número de atores, diminuindo o papel do coro e dando maior importância ao diálogo. (Aristóteles, 2000, p. 41)

Segundo Anatol Rosenfeld (1995, p. 86) “o teatro propriamente dito só nasceu ao se estabelecer o diálogo, quando o primeiro embrião da personagem – o corifeu – se destacou do quadro narrativo e passou a ter vida própria.” Esta situação torna evidente que o fluxo de consciência, ao se deparar com outro fenômeno artístico, mesmo em uma concepção de teatro mais tradicional, está diante de exigências diferentes das que se apresentam na literatura. Enquanto a literatura em prosa é narrativa e conta algo, geralmente, pela narração distanciada

no tempo ou no espaço do acontecimento, o teatro se estabelece por mostrar o acontecimento, por dar vida à ficção apresentada como situação presente.

O diálogo é a manifestação mais profunda da comunicação intersubjetiva e caracteriza, tradicionalmente, a forma fundamental do texto verbal no teatro, que entra em conflito com a essência do fluxo de consciência – a manifestação do interior da personagem, de seus pensamentos mais íntimos e não compartilhados. Enquanto na obra literária a exposição dos pensamentos é possível pela forma mais livre dada ao discurso, no teatro as exigências do diálogo e da ação no mundo criam uma dificuldade.

No romance é possível apanhar esse 'fluxo de consciência', que alguns críticos apontam como o 'aspecto mais característico da ficção do século vinte', quase em sua fonte de origem, naquele estado bruto, incoerente, fragmentário, descrito pelos psicólogos: foi, como se sabe, a proeza realizada por James Joyce no último e famoso capítulo de *Ulysses*. No teatro, todavia, torna-se necessário, não só traduzir em palavras, tornar consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo, já que o espectador, ao contrário do leitor do romance, não tem acesso direto à consciência moral ou psicológica da personagem. Compreende-se, pois, que o teatro não seja o meio mais apropriado para investigar as zonas obscuras do ser (...). (Rosenfeld, 1995, p. 88)

No entanto, ao fazer essa afirmação, Rosenfeld está partindo de um ponto de vista bastante conservador e de uma proposta teatral que se identifica com o drama moderno, estudado por Peter Szondi em sua *ascensão e crise*. Essa manifestação teatral da modernidade, que se origina da cisão com a formalidade e rigidez da tradição clássica, "é dada principalmente pelo corte do diálogo, por um certo ar de improvisação, pelo ritmo menos narrativo e mais oral das frases, se as compararmos ao formalismo estrito da tragédia clássica" (Rosenfeld, 1995, p.100). Peter Szondi (2003, p. 29) complementa a fala de Rosenfeld, ao enfatizar o contexto no qual se dá essa cisão com a tragédia:

O drama da época moderna surgiu no Renascimento. Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar espelhar. O homem entrava no drama, por assim dizer, apenas como membro de uma comunidade. A esfera do 'inter' lhe parecia o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o

mais importante de suas determinações. (...) Decidindo-se pelo mundo da comunidade, seu interior se manifestava e tornava-se presença dramática. Mas o mundo da comunidade entrava em relação com ele por sua decisão de agir e alcançava a realização dramática principalmente por isso. Tudo que estava aquém ou além desse ato tinha de permanecer estranho ao drama: o inexprimível e já expresso, a alma fechada e a idéia já separada do sujeito.

O drama moderno trazia como característica principal o diálogo e a evolução dramática, enquanto seqüência de situações vividas pelas personagens, que levam a um desfecho. A intersubjetividade dialética era o fundamento que estabelecia os personagens como seres viventes na peça e abstraía a idéia da voz autoral, que ficava ausente do drama enquanto realidade absoluta. Essa proposta do drama, geralmente, guiada por um texto prévio, se desenvolve através do diálogo entre os personagens envolvidos e percorre um trajeto lógico e coerente de ações. É uma proposta que embora rompa com a rigidez do discurso clássico, ainda sustenta a estrutura de uma ação ou situação inteira, seguindo o molde aristotélico que considera inteiro o que tem começo, meio e fim – características sempre distantes da realidade subjetiva e instável do fluxo de consciência.

Mas como seria possível, então, fluxo de consciência no teatro, considerando características tão contrárias a sua expressão? Mesmo estando voltado para a relação intersubjetiva, o teatro sempre apresentou possibilidades de trabalhar com a interioridade da personagem. E já possuía, desde a Renascença, procedimentos capazes de expressar, mesmo que de forma coerente e seguindo as regras habituais da comunicação, o que não poderia ser incluído no âmbito do diálogo. Rosenfeld (1995, p. 89) também levanta esse fato ao advertir que “não se conclua, porém, que o teatro, apesar de tais restrições, não tenha conseguido criar no passado alguns instrumentos capazes de executar, com maior ou menor delicadeza, esse trabalho de prospecção interior”. Ele cita especificamente três procedimentos – o aparte, o confidente e o monólogo – que, se ainda não são fluxo de consciência, podem tranquilamente ser relacionados às saídas encontradas para sua expressão na posteridade.

Esses procedimentos são vistos por Rosenfeld (1995, p.91) como “mecanismos de revelação interior” que “não obstante o papel que representaram e ocasionalmente ainda representam, parecem ter qualquer coisa de artificial, de estranho à norma do teatro.” O que nos leva a concluir que, se o fluxo de consciência se manifestou no teatro, isto foi possível em um momento de crise e questionamento das regras do drama moderno. Momento em que algo importante havia mudado e em relação ao qual o drama se mostrava obsoleto.

Em *Teoria do Drama Moderno*, Szondi (2001) situa seus estudos no período que gira em torno de 1880 e 1950, trazendo um amplo panorama sobre o processo evolutivo que culminou na dissolução da dependência textual da cena. Os diferentes enfoques que se estabeleceram nesse momento de crise do drama, principalmente quanto à relação entre sujeito e objeto no drama, são analisados de forma precisa e revelam que a visão aprofundada sobre a condição do homem no mundo detona a impossibilidade de se sustentar a ação externa como elemento norteador. É essa crise do drama que encaminha autores teatrais para a inovação estrutural e o desafio às convenções, que vemos como confluência à proposta do fluxo de consciência.

[...] o drama no final do século XIX nega em seu conteúdo o que, por fidelidade à tradição, quer continuar a enunciar formalmente: a atualidade intersubjetiva. O que vincula as diversas obras da época e remonta à mudança ocorrida em sua temática é a oposição sujeito-objeto, que determina novos contornos. (Szondi, 2003, p. 92)

A crise do drama revela que a atualidade intersubjetiva começa a dar espaço a outro aspecto da existência humana no mundo, a individualidade. O período estudado por Szondi converge com o período de surgimento e desenvolvimento da idéia do fluxo de consciência, na psicologia e na literatura, que trata da vivência interna do indivíduo. Os estudos de Szondi, sobre a modificação estrutural sofrida pelo drama moderno em sua crise, nos permitem estabelecer o fluxo de consciência como estrutura que remete ao processo de transição, no qual uma estética ainda focada na exterioridade da relação intersubjetiva se dirige a propostas que levam em conta a particularidade da experiência subjetiva individual. E aqui se percebe que o entendimento de sujeito merece nossa atenção, para que a noção e a percepção do fluxo de consciência no teatro sejam cada vez mais substanciais.

A importância dada à realidade que se edifica internamente modifica nossa percepção de sujeito pela dupla condição que leva em conta. As vivências, interna e externa, se apresentam em relação, não sendo consideradas separadamente. O sujeito humano, do qual trata a psicologia e o qual se entende pelo estudo do fluxo, é alguém que se relaciona com o mundo e, internamente, também se constitui como mundo. Esse mundo interior é resultante de uma convergência e de uma reorganização contínua de informações, que fortalece o entendimento de que o sujeito em seu interior não é distante ou alheio ao que o rodeia. Sua constituição se dá através da interação entre ambos.

Todo o pensamento que temos de um dado fato é, estritamente falando, único, e somente beira uma semelhança de espécie com nossos outros pensamentos do mesmo fato. [...] E o pensamento, pelo qual nós o conhecemos, é o pensamento de ele-em-aquelas-relações, um pensamento difundido na consciência de todo aquele obscuro contexto. [...] A experiência nos remodela a cada momento, e nossa reação mental, em cada coisa dada, é realmente uma resultante de nossa experiência de todo o mundo até aquela data. (James, 1979, p.p. 127-128)

O que se dá internamente no indivíduo, pelo que depreendemos das palavras de William James, é uma articulação da experiência no mundo com a matéria psíquica. As informações prévias se mobilizam para dar conta da experiência atual, numa articulação entre consciente e inconsciente; e entre razão e sentidos. E o sujeito da comunidade, definido por Szondi como ponto crucial no fortalecimento do drama moderno, nesse contexto de considerações, é relativizado. Para o indivíduo, existe outra realidade que vai além da intersubjetiva. A ação no mundo está vinculada a acontecimentos internos – que conjugam a percepção da experiência atual ao conhecimento adquirido pelas experiências anteriores. O externo é conhecido pela experiência e não se distingue da percepção que o sujeito – na inter-relação que estabelece – dele obtém.

O sujeito, levado em conta, é o sujeito subjetivo em seu universo interior, mas nunca isolado do que o rodeia. O sujeito está além do que faz, pois tudo o que faz – em sua interação com o ambiente – está vinculado a elementos internos que, conjuntamente, resultam nos desdobramentos que o constituem e posicionam o enfoque do fluxo de consciência. Entretanto, o que a ficção produz é a tentativa de uma representação do que seja essa matéria, formada por elementos de origem dupla e existência relacional.

O fluxo de consciência é centrado em um sujeito, que de forma tradicional se confunde com a personagem responsável pela exposição de pensamentos na obra, fato claro dentro da literatura. No entanto, no teatro, essa identificação de sujeito-personagem se complexifica dada a nova compreensão do que seja a personagem no espetáculo teatral e mesmo dentro de um texto pensado para o teatro.

A personagem, concebida como mimese de um ser humano, é construída com a intenção de comunicar uma existência fictícia. Seu criador se esforça em tornar claras suas motivações e sentimentos, a fim de dar (re)conhecimento de sua humanidade. Ela é, fundamentalmente, o elemento que age dentro da trama e vive o enredo contado pela ficção. Mas, como criação de existência restrita à obra, apresenta, tanto quanto semelhanças, distinções essenciais quanto ao ser real do

qual se faz mímese. Basicamente, encontramos na personagem maior coerência e completude, pois suas características se restringem às expressas dentro da obra, sem a mobilidade encontrada na vida. O ser fictício, em prol da comunicabilidade e verossimilhança, nos é apresentado a partir de condições específicas que variam das que teríamos no contato real. Como diz Antônio Cândido (1995, p.59) quando argumenta sobre a personagem de ficção no romance:

A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluída, variando de acordo com o tempo ou as condições de conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva de sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isso não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica.

Essa condição, no romance, torna-se mais flexível com o advento do fluxo de consciência, que se propõe a diminuir a distância entre ficção e realidade. Ao representar a existência fragmentária do mundo dado à consciência, o que se tem por resultado são de fragmentos de percepção e de incoerência prévia ao entendimento racional até então desconsiderados. Aumentam-se os campos de indeterminação e a percepção que se tem da personagem se aproxima muito mais da que alcançamos em nossa vivência cotidiana. Mas, mesmo assim, a personagem sempre possuirá existência distinta do indivíduo humano real, pois ela é ser de ficção e, independentemente de como encararmos sua existência na obra, é uma criação, uma produção realizada pela imaginação do artista e, por mais que tenha sua artificialidade dissimulada, jamais escapará aos contornos limitados que lhe são inerentes.

Na literatura, tais contornos são dados pelo escritor, que tem o papel de selecionar as informações que serão fornecidas e que, por esse trabalho, guiará a compreensão do leitor sobre este ser imaginário. No entanto, no teatro a personagem é construída pelo autor, mas também por todos os envolvidos na construção da cena, como o ator que lhe empresta seu corpo em sua visualidade, sonoridade e gestualidade; o diretor, que traça seus contornos e deslocamentos em relação ao todo do espetáculo; e o figurinista, que pela vestimenta também propõe contribuição dentro desta construção peculiar. Podemos citar, ainda, a criação pelas inter-relações possíveis entre o conjunto de atores em contracenação, as condições

espaciais, e muitas outras possibilidades, pois trata-se de um processo constitutivo que se dá ao longo do período de ensaios e criação do espetáculo.

As grandes distinções na literatura e no teatro indicam o quão problemático pode ser este ponto na migração de uma linguagem para outra. No teatro, por essa complexidade de constituição e pela dificuldade de abarcar o conteúdo que está além da realidade intersubjetiva da ação, o conceito de personagem é questionado e re-estruturado. Se, por um lado, o drama relativizou sua condição de intersubjetividade absoluta, a condição da personagem como representante da figura humana no teatro também se apresenta sob novas considerações.

A personagem de teatro está em crise. Isto não é novidade. Mas não é difícil ver que sua situação se agrava. Dividida, explodida, distribuída em vários interpretes, questionada em seu discurso, reduplicada, dispersa, não há violência que a escritura teatral ou a encenação contemporânea não lhe imponham. (Ubersfeld, 2005, p.69)

A personagem, no teatro, se modifica na mesma medida em que a relação intersubjetiva do drama moderno é relativizada. Em sua condição de mimese, ela se condicionava pelas relações que estabelecia com outros personagens em sua ação e seguia os pressupostos de interação do homem, enquanto indivíduo, no mundo. Entretanto, com o direcionamento da temática para o interior da psique, esse condicionamento perde força e a personagem não pode ser identificada com uma unidade de características similares à condição humana. A identificação entre sujeito e personagem se dissolve, se considerarmos que sujeito é aquele que possui uma psicologia e, portanto, pode ser responsável pelo processo do fluxo. Assim, quando nos deparamos com o fluxo de consciência no teatro temos um sujeito que o processa, mas que não se identifica necessariamente com a personagem. A personagem se configura, então, como uma articulação discursiva, cujo discurso particular está imbricado no discurso do todo da encenação – na fala dos demais personagens e didascálias apresentadas pelo autor. Como afirma Anne Ubersfeld (2005, p.72):

Consideramos, então, que a noção de personagem (textual-cênica), em sua relação com o texto e com a representação, é uma noção da qual uma semiologia do teatro não pode atualmente abster-se, mesmo que seja preciso considerá-la não como *substância* (pessoa, alma, caráter, indivíduo único), mas como *lugar*, lugar geométrico de estruturas diversas, com uma função de mediação. Longe de ver sob a personagem uma

verdade que permite construir um discurso ou um metadiscurso organizado, é preciso, por certo, tomá-la como o ponto de convergência de funcionamentos relativamente independentes.

Toda personagem pode ser considerada "sujeito de enunciação" por proferir falas, mas esse se distingue do sujeito do fluxo que exige profundidade psíquica. O sujeito do fluxo de consciência ganha mobilidade e se desprende da noção de psicologia da personagem, que não mais converge à identificação de sujeito psicanalítico. Humphrey (1954, p. 04) já observava que o fluxo de consciência não se configura como uma estrutura meramente psicologizante; na realidade sua manifestação se dá pela tentativa de expressar as *qualidades* dessa estrutura que configura o todo do *iceberg*. A essência do fluxo "se baseia na realização da força do drama que ocupa as mentes humanas" (Humphrey, 1954, p. 21), drama que tem como principal elemento a força do conflito e não mais o diálogo ou a intersubjetividade.

O fluxo de consciência se aproxima do teatro graças à relativização das regras dramáticas. A quebra do presente contínuo da cena, que se mostra como atualidade vivida, torna possível a convivência entre tempos distintos. O tempo fragmentado viabiliza a cena do sonho, da memória, da loucura. A relativização da intersubjetividade do diálogo permite a experiência de deslocar-se entre o interno e externo da personagem em maior liberdade discursiva. Essa liberdade abre caminho para o discurso caótico do inconsciente, aspecto crucial no fluxo de consciência. E o desprendimento da ação em relação à mimese do real e do externo, possibilita ao espetáculo trabalhar as situações dadas de forma mais ampla, simbólica ou surreal.

2. Percurso na dramaturgia: olhando a especificidade de perto

A partir do final do século XIX, período em que surge a teoria de William James e em que se avolumam os textos literários com ênfase na psicologia, já estão presentes formas particulares de desenvolver o fluxo de consciência na dramaturgia. Embora não se possa falar em uma técnica única, pode-se dizer que existem elementos comuns nos diferentes caminhos traçados para sua efetivação. Tendo como referencial o estudo de Humphrey, algumas técnicas discursivas bem específicas e alguns determinados padrões de interação serão identificados dentro dos recursos utilizados na construção do fluxo. Autores significativos entram em análise para evidenciar as múltiplas formas de concretização do fluxo. A partir do complexo conjunto de elementos pertinente a cada texto, há a perspectiva de sua configuração cênica.

Eugene O'Neill, Nelson Rodrigues, Samuel Beckett e Sarah Kane são alguns autores que exploraram o fluxo de consciência em suas obras, cada um a seu modo e a seu tempo. Ao analisar alguns de seus trabalhos, as convergências podem ser abordadas sem que as distinções sejam obscurecidas. Assim, uma visão ampla da manifestação do fluxo no teatro é traçada a partir de seu perfil dramático. As diferenças expressas na dramaturgia, aliás, facilitam a percepção de um caminho que vai da expressão mais literária à mais entremeada aos diversos elementos da encenação: há marcas de mudança que direcionam a um fluxo cênico, não apenas literário, e que solicita abordagem antes que se passe à sua análise na encenação propriamente dita. Até que se possa abordar a cena contemporânea, cada vez mais complexa e desafiadora, acreditamos que seja necessário esse olhar sobre a condição fundamental do fluxo nesse percurso.

Inicialmente, a manifestação do fluxo se relaciona à psicologia da personagem de ficção. O que se afirma, nesse caso, é a expressão do fluxo amparada pela possibilidade de representação da psicologia da personagem enquanto mimese humana. Tradicionalmente falando, esta se vincula proporcionalmente à presença de um ator que a personifica, torna-se concreta através da individualidade do ator que a interpreta. A personagem se configura como centro de uma consciência e é possuidora de processos mentais dentro da perspectiva ficcional. O fluxo fornece profundidade a sua manifestação, que passa a ser encarada a partir da mesma complexidade psíquica de um indivíduo real. A intenção naturalista, identificada no romance por Humphrey, também se verifica no teatro e, segundo Martin Esslin (1978, p. 67): "o impulso básico por trás do movimento naturalista era a determinação de conseguir captar a totalidade da experiência humana, por sórdida e feia que possa ser, sem deixar nada por dizer."

O fluxo de consciência, como bem aponta Humphrey, não se restringe somente à expressão caótica ou desordenada, comumente associada às camadas pré-discursivas. Pelo fato de o fluxo dar conta da totalidade dos processos mentais, também são considerados como fluxo de consciência manifestações que elaboram a expressão de pensamentos particulares de forma mais ordenada, racional e coerente. No exemplo a seguir, essa manifestação mais organizada se ampara fortemente no conceito de personagem como mímese do ser humano e, no teatro, corrobora aos modelos mais próximos da tradição do drama moderno – embora não se identifique propriamente com ele.

Um bom exemplo para ilustrarmos essa possibilidade de um fluxo de consciência mais organizado, ordenado e compreensível, está na dramaturgia de Eugene O'Neill (1888-1953). Nela o autor cria uma expressão ainda bastante localizada nas camadas mais superficiais do que seria a psicologia da personagem, mas que, ao mesmo tempo, representa um aprofundamento consistente perante a perspectiva restrita da verbalização intersubjetiva do drama moderno. O que há no exemplo de O'Neill é um primeiro esboço do que se torna mais complexo posteriormente.

O trecho que recortamos como exemplo advém da peça *A juventude não é tudo* (O'NEILL, 1968), de 1933, intitulada originalmente *Ah, Wilderness!*, e que basicamente mantém a estrutura dramática tradicional em seu desenvolvimento. Possui personagens, enredo, seqüência coerente de cenas e desfecho; segue a regra da realidade intersubjetiva e do mundo da comunidade, praticamente em todo o transcurso do texto. As falas são elaboradas em diálogos e a interação entre as personagens garante a evolução da trama. O trecho abordado é caso único dentro do texto e se insere como uma única fala, de Richard, que espera Muriel para um encontro. Devido à sua longa extensão, somente parte dela será transcrita.

Richard

(Pensando em voz alta.)

Deve ser quase nove... A noite está tão tranqüila que chego a ouvir o relógio da Prefeitura... Puxa, aposto que mamãe teve um desmaio quando descobriu que eu escapuli... vou pagar caro, quando voltar, mas terá valido a pena... Se ao menos Muriel chegasse logo... ela não garantiu que podia... Meu Deus, tomara que venha... Será que ela escreveu nove horas mesmo?...[...] Diabo, porque ela não chega... pense noutra coisa... assim o tempo passa mais depressa... onde é mesmo que eu estava ontem a essa hora?... esperando a porta do Hotel da Praia Alegre...Belle... ora, esqueça-se dela!... Agora, que Muriel vai chegar...boa hora para pensar em!...mas você abraçou-a e beijou-a... só quando estava bêbado, antes

não...e mesmo assim era tudo só pra me mostrar... idiota dos infernos!...[...] O cachorro daquele garçom me dando um pontapé... aposto que, se eu não estivesse bêbado, teria lhe dado um soco nas ventas, mesmo que depois ele me surrassse!...[...] Que noite tão bonita, hoje... como se fosse uma noite especial... para mim e Muriel... Puxa, como eu gosto desta noite!... adoro a areia, as árvores, a grama, a Lua... tudo isso está em mim e eu faço parte de tudo isso... [...] Não devo deixar que ela perceba o quanto eu estou contente... eu devia estar furioso, por causa daquela primeira carta... [...] (O'NEILL, 1968. pp. 177-180.)

É interessante ver que essa forma de fluxo de consciência é bastante objetiva e sintaticamente próxima ao uso habitual que fazemos da linguagem verbal. Ela liga-se de maneira muito direta ao exercício consciente do pensar e, ao fazer uso das palavras em sua semântica primária, se afasta da ambivalência discursiva normalmente encontrada em formas que ressaltam o papel dos elementos pré-conscientes e inconscientes. É exatamente um pensar em voz alta, como bem designado por O'Neill. Um pensar efetivamente organizado pela linguagem verbal, pelo código lingüístico, pela sintaxe do idioma. Sua lógica segue uma ordenação intelectual. É um fluxo de pensamentos, numa manifestação ainda parcial das imensas potencialidades do fluxo encontradas na literatura.

Centralizado nos pensamentos da personagem, que se mostra como mímese do indivíduo humano, essa expressão do fluxo se aproxima do que se pode depreender do conceito que William James estabelece, sem expressar diretamente conexão com a característica totalizante preconizada pela teoria de Humphrey. O que vemos é a forma processual de uma camada mais superficial da mente, na qual a profundidade está expressa pelo movimento ágil da livre associação de idéias e pelo silêncio que indica claramente a multiplicidade de pensamentos ainda submersos. Há a apresentação da condição interna da personagem, a revelação de suas idéias não compartilhadas, mas o que encontramos de mais próximo aos elementos pré-discursivos está escondido pelos silêncios, determinados pelas reticências. Há fluxo de consciência, pois o interior da personagem se mostra em profundidade mesmo que de forma não verbalizada e o que é veiculado não leva em conta nenhum tipo de audiência externa.

Peter Szondi, ao citar a dramaturgia de O'Neill como uma das tentativas de solução para a crise do drama moderno, fala do uso que o autor faz do monólogo interior para dar voz a suas personagens. Esse tipo de monólogo é contextualizado por Szondi junto à tradição teatral do "aparte" no texto dramático. Por ser o trecho abordado um caso único dentro de toda a peça, que se constrói pelo diálogo de falas mais curtas, realmente ele funciona como um aparte. Mas o uso que dele é

feito se mostra bastante distinto do uso tradicional, proveniente principalmente de comédias. O uso de O'Neill se insere junto aos resultados de uma mudança histórica no significado do aparte, que de "destacar e pontuar os mal-entendidos e confusões passa para o explicitar os pensamentos mais íntimos das personagens" (SZONDI, 2005, p. 154). Eles "não existem mais em função da situação, mas partem dela para revelar o íntimo do homem, para quem a situação já é algo extrínseco" (SZONDI, 2005, p. 155). E Szondi (2005, p. 155) afirma: "entende-se assim que a dramaturgia moderna tenha se deixado encorajar pela escola de Joyce a estender o emprego do aparte". Mas ressalta que:

Porém, à medida que o aparte constitui a forma em pé de igualdade com o diálogo, ele perde o direito de portar esse nome. [...] o aparte deixa de ser aqui a auto-supressão momentânea do diálogo e se coloca autonomamente, como relato psicológico de um eu-épico, ao lado do diálogo dramático. (SZONDI, 2005. p. 155)

Não é o caso da obra em questão, mas é um dado coerente com outras peças de O'Neill, nas quais o aparte é trazido de forma recorrente, e torna a personagem um eu-épico que se opõe ao dramático, fundamentado na relação intersubjetiva. No exemplo trazido, o recurso ainda é necessário para a compreensão psicológica desse aparte, que se insere no texto dramático, estabelecido através da rede interpessoal dialogada. O'Neill se situa dentre as tentativas de solução da crise do drama moderno, que é momento de certa descrença na relação intersubjetiva, e parece coerente que busque o mundo interior do indivíduo, seus pensamentos, para agregar força à sua dramaturgia.

O monólogo interior, que se relaciona ao texto de O'Neill, é a primeira técnica relacionada no estudo de Humphrey. Normalmente confundido com o próprio fluxo de consciência, no entanto, ele é apenas um dos recursos utilizados pelos autores e se apresenta de duas formas possíveis: direta e indireta. A forma direta ocorre quando não há nem autor nem leitor presumido e onde a consciência é revelada em sua forma mais pura, com velocidade de conexões e lógica não convencional. É a manifestação que mais facilmente se liga às camadas profundas da psique humana e próximas ao inconsciente. O caso é exemplificado claramente no romance *Ulisses*, de James Joyce (1975, p. 897):

[...] e eu tenho de ficar me arrastando de um lado para outro na cozinha a preparar o café da manhã de sua excelência enquanto está todo

enroscado como uma múmia será que eu tenho mesmo você já me viu correndo eu gostaria de me ver fazendo isso quanto mais atenção você dá a eles mais eles a tratam como lixo eu não me importo com o que qualquer um possa dizer mas seria muito melhor para o mundo se ele fosse governado por mulheres você não veria mulheres indo e se matando umas às outras e massacrando quando é que a gente jamais vê mulheres se rolando à volta bêbadas como eles fazem ou apostando nos cavalos todo o dinheiro que têm e perdendo sim porque uma mulher o que quer que ela faça sabe quando deve parar [...].

A forma indireta existe quando as informações dadas pelo narrador onisciente revelam os aspectos não ditos pela personagem. São elementos provenientes diretamente da consciência da personagem em questão, mas abordados por meio de um intermediário. Geralmente, esse recurso vem acompanhado de outras técnicas que reforçam sua identificação com o fluxo e é verificável, por exemplo, no romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf (1980, p. 145.):

O relógio estava batendo: uma, duas, três; que sutil era o som! Comparado com todos aqueles rumores e murmúrios; sutil, sensível como o próprio Séptimus. Ela estava mergulhando no sono. Mas o relógio continuava batendo, quatro, cinco, seis, e Mrs. Filmer, sacudindo o avental (será que iriam trazer o corpo para ali?), parecia fazer parte do jardim; parecia uma bandeira. Vira uma vez uma bandeira arriar-se lentamente num mastro, quando estava com sua tia em Veneza. Os que morriam em combate eram assim saudados, e Séptimus estivera na guerra. As recordações que lhe vinham eram quase todas felizes.

Técnicas tradicionais da literatura são utilizadas em conjunto para que seja possível representar a característica processual do fluxo. Dentre elas estão as estruturas do drama e da poesia. O verso é abordado por Humphrey (1954, p. 40) como uma técnica pouco recorrente, entretanto utilizada por vezes para revelar “os aspectos rudimentares da emoção não verbalizada”. Sua estrutura métrica é vista por ele como distante da psique “logicamente desordenada”; assim como o fato de a poesia normalmente “centrar em determinado assunto” diverge do poder de foco instável do fluxo. Mas não há como descartar o uso da metáfora, tradicional na lírica, como fator fundamental ao discurso ambíguo e onírico do fluxo de consciência; nem como, a partir de um verso mais livre, a poesia nele ganhar território.

No entanto, as considerações a respeito do drama seguem outro rumo e nos remetem à afirmação de Rosenfeld, de que o fluxo não é muito afeito à forma dramática. Em contraponto ao entendimento de que pela característica intersubjetiva o teatro não seria a melhor forma para revelações interiores, temos diversos apontamentos de Humphrey (1954, p. 39), afirmando a qualidade “dramática” do fluxo de consciência. O uso de técnicas dramáticas no romance é citado como possibilidade de apresentar “a interação dos motivos” em uma conversa, ao revelar aspectos não verbalizados dos interlocutores. O diálogo é, inclusive, forma utilizada por Joyce em todo um capítulo de *Ulisses* – apresentando “a ação significativa em lugar de um nível alucinatório, como uma fantasia.” Nesse caso, trata-se da “objetiva apresentação de estados mentais não-verbalizados de dois personagens centrais, enquanto se encontram em condição que torna seus processos mentais mais caóticos e fluídos do que comumente são”.

Martin Esslin (1978, pp. 19-21) faz uma afirmação bastante instigante que coloca o monólogo interior como “uma estrutura tão dramática quanto narrativa. Monólogos interiores são essencialmente drama.” O drama é visto por ele, dentre todas as formas discursivas de arte, como o meio de expressão mais econômico para desenvolver as sutilezas dos relacionamentos e da interação humana. Ele não possui necessariamente linearidade narrativa e não exige a acumulação de um panorama global pela adição de elementos sucessivos, como é habitual na literatura narrativa. E aí as opiniões de Esslin (no âmbito teatral) e de Humphrey (no âmbito da literatura) se aproximam. Humphrey afirma que o monólogo interior se diferencia do monólogo tradicional por sua forma, sendo aquele construído por frases diretas, reduzidas ao mínimo de sintaxe – mas relaciona tal característica, também, com a poesia. Ambos relacionam a mesma estrutura com propostas artísticas distintas, nos revelando exatamente o caráter ambíguo e híbrido do fluxo de consciência – que lhe proporciona, sim, mobilidade entre os gêneros.

Ao enveredarmos pela busca da essência do drama, podemos localizá-la na estrutura de tensão entre contrários, uma qualidade de oposição que está no centro do conflito. O diálogo e a intersubjetividade estariam a serviço de expressar de forma clara essa tensão dramática, mas esta pode muito bem ser produzida no interior do indivíduo. Nesse caso, o fluxo de consciência – ao contrário do que coloca Rosenfeld – está caracteristicamente próximo ao dramático, pois enfatiza o conflito que, apenas, tem sua localização modificada. Ele é transportado do ambiente intersubjetivo para a mente do indivíduo e se mantém, também, como característica interna – o indivíduo em contato consigo mesmo.

Uma das vanguardas que mais se destacou na manifestação dessa condição interior foi o *expressionismo*. Os expressionistas, que receberam esse nome porque

descartavam os “detalhes em favor de um máximo de expressividade” (ESSLIN, 1978, p. 69), estão localizados no período de crise do drama moderno e encontraram uma alternativa que foge da forma intersubjetiva, obsoleta ante suas necessidades. Suas intenções são de engendrar forma ao mundo interior do indivíduo, e podem ser observadas em decorrência do crescente interesse, fomentado pelo naturalismo, de representar a vida humana com o máximo de fidelidade à realidade da experiência no mundo. Seus autores, como bem coloca Esslin (1978, p. 68), “fiéis à resolução de representar a experiência exatamente como ela é, em breve descobriram que retratar o mundo exterior só conta metade da história; é preciso incluir também o modo pelo qual o mundo é experimentado pelo indivíduo, o que significa falar de seu mundo interior.” Como afirma Szondi (2005, p.60), ao tratar da questão da dramaturgia expressionista de Strindberg:

A dramaturgia subjetiva leva, além disso, à substituição da unidade da ação pela unidade do eu. (...) As diferentes cenas não estão em uma relação causal, não engendram, como no drama, umas às outras. Antes, elas parecem pedras isoladas, enfileiradas no fio da progressão do eu. O caráter estático e a ausência de futuro das cenas, que essa técnica epiciza (no sentido de Goethe), relacionam-se com sua estrutura, determinada pela contraposição perspectivista do eu e do mundo.

O foco das obras expressionistas, então, se desvia da ação em direção ao eu, e encontra na matéria do sonho revelação clara e acessível da interioridade humana mais profunda. O sonho é sua principal fonte de recursos e sua transformação em matéria estética converge ao fluxo, por enfatizar em essência os elementos pré-conscientes. A organização onírica tem lógica própria e desenvolve o contato com aspectos inconscientes. Para Freud (1975, p. 193): “... a elaboração onírica é essencialmente um trabalho inconsciente dos processos de pensamento pré-conscientes”; e “o resultado da organização onírica é uma conciliação” entre material consciente e inconsciente. Assim, ao tentar representar essa configuração, o expressionismo se revela fundamentalmente fluxo de consciência.

O sonho, resultado de elaborações da mente, é produção individual e está vinculado a uma consciência que, até agora, é entendida como pertencente à personagem. As considerações acerca da personagem-sujeito e do pertencimento de uma consciência se relativizam nas manifestações mais recentes. No entanto, dentro das manifestações de fluxo de consciência expressionistas, essas questões permanecem em seu entendimento tradicional e sua expressão segue dois padrões distintos, muito freqüentes no expressionismo: uma, diretamente ligada ao discurso

veiculado pela personagem; outra, manifesta na compreensão de que o mundo, que nos é apresentado, é visto através da perspectiva da mesma.

Um dos maiores dramaturgos brasileiros, possivelmente inspirado pela obra de O'Neill (já que era seu ávido leitor), também desbravou esse universo interior. Nelson Rodrigues (1912-1980) é um dos autores a trabalhar, dentro do país, com o fluxo de consciência no teatro. Reconhecido pela tragicidade de sua obra, o autor foi responsável por trabalhos que, aqui, revelam aspectos adicionais do fluxo. Destacamos, dentre as peças que figuram o que Sábato Magaldi (2004) denominou como bloco de "peças psicológicas", dois exemplos bastante claros da utilização desses recursos de criação propriamente adaptados ao fluxo: *Valsa nº 6* e *Vestido de Noiva*. São casos que diferem quanto aos aspectos formais e que, em razão disso, proporcionam diferentes olhares sobre o fluxo de consciência.

Em *Valsa nº 6* (1951), podemos dizer que estamos em contato com uma forma que mescla monólogo interior direto e indireto, da mesma forma que mescla narração e diálogo. Toda a peça se estabelece através da recordação de uma personagem que, sozinha, nos conduz no percurso de recordar sua vida pregressa (já que se trata de um relato pós-morte). Esse relato, feito com distanciamento, traz a personagem revelando a si através da manifestação de seus pensamentos – como no caso anterior –, mas também pela representação de diálogos, nos quais a personagem verbaliza a fala de terceiros. Há ainda uma manifestação narrativa que, por descrever os acontecimentos vividos pela personagem como se fossem pertinentes a outra pessoa, revela a característica indireta do monólogo interior também presente na dramaturgia.

Nem sei que lugar é este... (*recua, espantada; aperta o rosto entre as mãos*) Tem gente me olhando! (*olha para os lados e para o alto. Lamento maior*) Meu Deus, por que existem tantos olhos no mundo? (*sem transição, frívola e cordial*) Depois eu me lembro de tudo o que fui, de tudo o que sou. (*em tom de palestra*) Então, o dr. Junqueira chamou a mamãe e disse... (*anda como um desses veteranos que têm uma perna-de-pau, numa imitação de médico*) (*em aparte*) No tempo de mamãe usava-se espartilho, róseo e de barbatana... (*frívola*) Mamãe está chorando... Papai, ao lado, nervosíssimo! (*novamente apavorada*) Mas o que foi que aconteceu, ora essa? (*frívola*) Dr. Junqueira diz... (*imitação de velho*) Desequilíbrio mental – he! he! Desequilíbrio mental! (*novo pavor*) De quê? Desequilíbrio mental de quem? Não meu! (*numa revolta*) Não quero ser a primeira doida da família! (RODRIGUES, 2004, pp. 10-11)

Um acréscimo em termos técnicos é observado e, nesse caso, embora o fluxo ainda se apresente de forma sustentada através do discurso unificado pela personagem e emitido com a limitação de um único corpo, ele ganha multiplicidade. Como Nelson bem aponta na fala publicada por Sábato (2004, p. 26): “Um interprete múltiplo, síntese não só da parte humana como do décor e dos outros valores da encenação. Uma pessoa individuada – substancialmente ela própria – e ao mesmo tempo uma cidade inteira, nos seus ambientes, sua feição psicológica e humana.” Sônia, como única personagem em cena, é uma personagem morta que se metamorfoseia, pela memória, em muitos outros ao longo da peça. Ela vive uma experiência semelhante à de Alaíde em *Vestido de Noiva* – de lembrar um passado que se perdeu em algum lugar de sua mente. Aos moldes expressionistas:

[...] na medida em que o caminho subjetivo toma o lugar da ação objetiva, as categorias de unidade de tempo e de lugar também caducam. Pois apenas as diversas guinadas no caminho – na essência interior – são cenicamente realizadas; [...]. A evolução do herói transgride constantemente, nos “entretempos” e nos “entre-lugares”, os limites da obra, relativizando-a. (SZONDI, 2005, p. 61)

Mas, ao contrário do que se verá em *Vestido de Noiva*, em *Valsa nº 6* temos um monólogo fundado na unicidade expressiva da personagem central. O fluxo de consciência é apresentado na gestualidade e verbalidade propostas em seu discurso, que fomenta uma síntese espacial. O ambiente externo – intersubjetivo –, que faz parte da memória de Sônia, é tornado abstrato e se revela na expressão da personagem junto ao seu interior fragmentado. Condensado em um único corpo vemos todos os acontecimentos, todas as situações, todo o drama.

Sônia aparece como ser uno, mas feito de pedaços. Pedaços de muitos personagens e personagens em si fragmentados: Paulo se afigura um possível; Sônia tem seu duplo; e Dr. Junqueira igualmente. Sobre quase todos os personagens, devidamente denominados, pairam dúvidas e ambigüidades. Ao centralizar todos eles através de si, como unidade, o discurso de Sônia personaliza o fluxo de consciência internalizando diversos duplos, manifestados pela expressão de todo o pensamento e impressões causadas pelo outro em si. Sua individualidade é atravessada pelo outro e sua recordação permanece quase sempre distanciada, impedindo que ela se identifique claramente dentro das imagens que a preenchem. Há a explicitação da característica levantada por James (1979, p. 121) de que o fluxo “sempre parece lidar com objetos independentes de si próprio”, e da manifestação da personagem como ponto de convergência entre os elementos da

ficção aos moldes da teoria de Ubersfeld, citada anteriormente. Ela expressa não somente o que de forma individual a personagem produziria em sua mente, mas também o que em decorrência do outro, do fator externo, se imprime dentro dela e a modifica.

Ao acompanharmos Sônia, ao longo dos dois atos, vemos o fluxo através dela. E, assim, não há necessidade de muitos elementos em cena. Nelson afirmava que com essa peça buscava um teatro que contivesse apenas os elementos essenciais e, assim, podemos considerar o ator, o público, e o espaço de representação instaurado por essa relação. Com acréscimo feito apenas para designar a presença de um piano, como único elemento concreto no cenário, e a escolha de apenas duas cores (branca para o piano e vermelha para as cortinas), Nelson dá extrema relevância a cada um dos elementos propostos na encenação.

O piano branco, cuja cor se conecta à ideia de pureza e juventude, é justamente o meio pelo qual se propõe a emissão da música de Chopin, que ao longo do texto surge por diversas vezes para retomar o passado. Sua aparição formaliza um movimento cíclico constituído como *associação de idéias*, que desencadeia a emersão dos elementos esquecidos, que voltam a preencher a mente lacunar da personagem. Quando a música retorna, idéias perdidas na lembrança de Sônia são revividas. Mas a cada repetição elas se inscrevem de outra forma na percepção e no entendimento da personagem; em cada um dos ciclos seguintes algo novo se agrega. O movimento se constitui como o de uma espiral que é sempre circular, mas com ganhos em profundidade. A música de Chopin, que perpassa o espetáculo exaustivamente, torna ativa a memória de Sônia e é o elemento responsável pelo avançar dos acontecimentos tratados. A valsa configura-se como uma espécie de esfinge que guarda todos os segredos e que revela, a Sônia, pouco a pouco, os acontecimentos de seu passado.

Como afirma Humphrey (1954, p. 43), "todos os autores têm reconhecido a primazia da livre associação em determinar o movimento dos processos psíquicos de seus personagens", principalmente por considerar a consciência em seu movimento fluído (caráter processual). A *associação livre de idéias* dá corpo ao fluxo, pois lhe confere continuidade na conexão de idéias consecutivas. É um recurso que procura dar conta de três fatores relativos à psique: memória, sentidos e imaginação. E, através dele, há a possibilidade de unir informações que no ambiente intersubjetivo estariam separadas pelo argumento lógico, pela necessidade de explicação. No ambiente interior, relativo ao fluxo de consciência, as conexões são de ordem diversa e podem ser motivadas pela própria fluidez do pensamento, claro no recorte da peça de O'Neill; ou por interferências externas como uma cor, um cheiro ou som, como no caso da *Valsa nº 6* na peça de Nelson.

Dentro desta característica associativa, muitas vezes, elementos mínimos bastam para desviar a atenção do sujeito em direção a outro pensamento, seja por uma conexão objetiva (seguindo uma lógica causal) ou mesmo por características simbólicas ou pontos relacionais estabelecidos na experiência subjetiva. E assim como o branco, o vermelho das cortinas fatalmente recai em associação ao simbolismo clichê do vermelho-sangue e do vermelho-volúpia, já que o assassinato se insere em meio aos casos de Sônia com Paulo e com o homem casado. Junto aos dados que obtemos a respeito da família, essas são as principais informações da peça, podendo, justamente, serem consideradas as mais importantes pela sua direta relação com a morte da jovem. As informações se associam e fornecem direção ao fluxo, ao mesmo tempo constituindo uma espécie de configuração em rede – radicalizada em obras mais recentes, como o texto de Sarah Kane que será abordado ao final do capítulo. No caso de *Valsa nº 6*, entretanto, antes de serem trazidas de forma completa, as informações são expressas na simbologia das cores e nas sensações externadas pela personagem.

A *associação de idéias*, justamente, por não incluir explicações pormenorizadas, em seu padrão sintético é, na maioria dos casos, qualitativamente incoerente. Ao dar conta de uma totalidade mais ampla e permitir a ligação de elementos por razões que se distinguem do argumento lógico e levam em conta características simbólicas, é difícil captar a significação que seu conjunto muitas vezes estabelece.

Consequentemente, no momento em se efetiva a associação, a menos que o leitor tenha uma memória notável, o efeito é de incoerência. Parece simplesmente não haver razão lógica para tal conexão. O motivo recai na aparente falta de lógica da livre associação psicológica e na egocentricidade com a qual funciona junto aos processos psíquicos. (Humphrey, 1954. p. 66)

As falas mais livres, os humores oscilantes e instáveis, lembram descompromisso com a razão e essa qualidade de incoerência que faz com que, muitas vezes, o discurso do fluxo seja vinculado ao discurso da alteração do estado mental – do sonho (como no exemplo dos expressionistas), da loucura (como no caso que abordamos agora), mas também da amnésia, do transe, da alucinação.

Em *Valsa nº 6*, Sônia explicita a questão em uma de suas primeiras falas quando afirma, justificando as falas anteriores denotadoras de uma espécie de paranóia: “Mas eu não estou louca! (já cordial) Evidente, natural!... Até, pelo contrário, sempre tive medo de gente doida! (amável e informativa, para a platéia)

Na minha família – e graças a Deus – nunca houve um caso de loucura...” (RODRIGUES, 2004, p.10). No momento seguinte a idéia da loucura ser retomada na revelação da efetiva doença, que fora primeiramente negada. Sônia afirma que Dr. Junqueira descobriu que estava doida porque começou a “ver coisas... E ouvia vozes... Vozes caminhando no ar...” (RODRIGUES, 2004, p. 12) Dessa forma, a fragmentação do discurso e a incoerência acabam logicamente justificadas pela aproximação com as camadas mais profundas da mente, que, num estado alterado, são liberadas da restrição e do bloqueio racional.

Tanto em *Valsa nº 6* como em *Vestido de Noiva* está bastante claro que se trata da representação de um estado alterado da mente, no entanto sua expressão é dada por uma diferença fundamental: de um lado, o fluxo é exclusivamente centrado na expressão de uma única personagem, sintetizada e condensada, que configura a multiplicidade dos processos mentais em algo uno – uma consciência personalizada à forma literária; de outro, o que se manifesta está além da unicidade e alcança os múltiplos corpos e elementos colocados em cena, ampliando os aspectos da individualidade pela dispersão – revelando um mundo concreto através da perspectiva da personagem.

Em *Vestido de Noiva* (1943), o fluxo de consciência revela o estado mental alterado pelo coma. Alaíde, personagem central, fora atropelada e se encontra entre a vida e a morte. Novamente há a ênfase nos processos mais profundos da mente, que se revelam na estrutura da associação de idéias, mas em forma distanciada do monólogo interior. Esse processo se dá como possibilidade expressiva na totalidade da cena, indo além do relato e da individualidade corporal da personagem. Há uma dispersão do fluxo pelos diversos elementos dispostos, que mostra de forma complexa e instigante o desvelar de camadas distintas da atividade psíquica. O interior de Alaíde ganha expressão nos múltiplos personagens e elementos. As personagens se apresentam como imagens criadas pela mente alterada e desvinculam-se da mimese humana. O ambiente exterior, em sua materialidade concreta, também é expressão do imaginário e insere o olhar da recepção no interior da mente de Alaíde.

Primeiro Ato

(Cenário – dividido em três planos: 1º plano: alucinação; 2º plano: memória; 3º plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas.)

Microfone

Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças. Silêncio. Assistência. Silêncio.

Voz de Alaíde

(microfone) – Clessi... Clessi...

(Luz em resistência no plano da alucinação. Três mesas, três mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos. Decotes. Duas delas dançam ao som de uma vitrola invisível, dando vaga sugestão lésbica. Alaíde, uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. Vestido cinzento e uma bolsa vermelha.)

Alaíde

(Nervosa) – Quero falar com Madame Clessi! Ela está?

(Fala à 1ª mulher que, numa das três mesas, faz "paciência". A mulher não responde.)

Alaíde

(Com angústia) – Madame Clessi está – pode me dizer?

(Com ar ingênuo) – Não responde! *(com doçura)* Não quer responder?

(Silêncio da outra)

Alaíde

(Hesitante) – Então perguntarei *(pausa)* àquela ali.

(corre para as duas mulheres que dançam)

Alaíde

Desculpe. Madame Clessi está?

(2ª mulher também não responde.)

Alaíde

(Sempre doce) – Ah! Também não responde?

(Hesita. Olha para cada uma das mulheres. Passa um homem, empregado da casa, camisa de malandro. Carrega uma vassoura de borracha e um pano de chão. O mesmo cavalheiro aparece em toda a peça, com roupas e personalidades diferentes. Alaíde corre para ele.)

(RODRIGUES, 1965, pp. 125-126)

Um dos primeiros pontos que chama a atenção para o fluxo de consciência, em *Vestido de Noiva*, é a descrição espacial fornecida pelo autor, que propõe aspecto múltiplo à cena. Nelson divide o cenário em *três planos*: realidade, memória e alucinação, cada um deles relativo a uma qualidade distinta de mente, indo da atividade mais superficial a mais profundamente ligada ao campo pré-discursivo e próximo ao inconsciente. Durante a peça, há um ritmo que alterna os planos de forma abrupta e associa as informações entre um e outro – se estabelece um fluxo entre eles.

As idéias que Alaíde tenta organizar estão distribuídas em informações dos planos da memória e da alucinação, ao mesmo tempo se relacionam com o que se passa no plano da realidade – que informa o estado de saúde de Alaíde após o atropelamento e de que forma outros personagens lidam com a situação (médicos, imprensa, família). Essa proposta se vincula às técnicas de edição e montagem, provenientes de cinema, que também incorporam o aparato de recursos do fluxo de

consciência como construção poética. Humphrey (1954, pp. 49-50) afirma que “a principal função dos recursos cinematográficos, particularmente o da montagem, é de expressar movimento e coexistência”. A montagem e as técnicas secundárias (fade-outs, close-ups, cutting, etc.) têm papel na “transcendência ou modificação das arbitrárias e convencionais barreiras do tempo e do espaço” (HUMPHREY, 1954, p. 50).

Como um relâmpago entre dois grandes momentos de alucinação, a seqüência dos repórteres nos situa quanto à situação do atropelamento e da morte da acidentada como corte (cutting), que insere em meio ao contínuo da alucinação, a cena do plano da realidade. O homem misterioso, assim como inicialmente todos os outros homens do plano da alucinação, possui o rosto do marido Pedro – elemento que configura o principal elo entre alucinação e realidade – e dá à figura deste destaque (close-up). Os movimentos de iluminação indicados, que propõem “trevas” constantes (fade-outs), colaboram para essa quebra de contínuo que causa impacto ao longo da peça. As vozes em meio às “trevas” realçam o aspecto sensorial auditivo, ligado à expressão sonora do verbo e aos ruídos que remetem ao acidente, mas ao mesmo tempo reforçam a visualidade proposta pelo texto, pois a imagem ao ressurgir da escuridão é revitalizada por sua ausência anterior. Nesse caso, muitos recursos são utilizados para dar conta dos diversos elementos que constituem o fluxo e, dessa vez, a associação de idéias se instaura fortemente no âmbito que está além da fala de personagens.

Entretanto, é importante ressaltar que a peça traz a solicitação de planos indissociados e simultâneos em certos momentos, que não se configuram como partes facilmente identificáveis, mas sim como algo único. O todo que é apresentado, que não distingue realidade, memória ou alucinação, é a expressão de uma mente em estado alterado. A consciência individual de Alaíde é desvelada em suas lembranças e desejos ao longo da peça. Uma consciência que segue as cinco características listadas por James, de ser individual, e se movimentar em processos de variação e seleção o tempo todo, mas sem se prender à unicidade de representação da personagem.

Como o primeiro plano a ser informado é o da alucinação, as informações que se obtém a partir dele são extremamente lacunares. O texto propõe ênfase à visualidade, através do silêncio inicial das demais personagens que não respondem à indagação de Alaíde sobre Madame Clessi, bem como a ausência de elementos de cena (a vitrola é invisível, segundo a didascália), que favorece uma atmosfera irreal, de sonho ou fantasia. O contraponto que os outros personagens apresentam diante de Alaíde, histérica e descontrolada, é notado tanto em uma atitude blasé, quanto nas frases curtas e quase monossilábicas que usam. O diálogo direto,

característico do autor, é condensado em frases com no máximo quatro palavras e lembra as técnicas tipográficas utilizadas para dar ritmo ao fluxo.

Nelson joga com a ambigüidade das informações que são colocadas em relação na mente de Alaíde. Em uma seqüência fala na morte de Madame Clessi e ao final da seqüência seguinte, Alaíde é acusada de assassina pelo homem misterioso; cria-se o vínculo pela seqüencialidade da cena, mas a significação que se estabelece não é esclarecida de imediato. As informações dão margem à ativação do plano da memória, caracterizado como uma espécie de campo intermediário que acolhe personagens do plano da alucinação, bem como se preenche de fatos e personagens que no plano real faziam parte da vida de Alaíde. É então que as quebras produzidas pela interrupção do plano da realidade são transferidas ao movimento próprio da mente de Alaíde, que passa da alucinação à memória, no intuito de recolher os fragmentos de vida que lhe aparecem desconectados.

No início da peça, por exemplo, Alaíde está sem memória alguma sobre sua vida, mas ao estabelecer contato com Madame Clessi, em diálogo que a impele a explicar os acontecimentos, as informações vão emergindo em sua mente aos poucos. Aqui faz-se claro o uso do confidente, meio de revelação interior tradicional do teatro, como recurso para o fluxo de consciência. O confidente, que nas palavras de Rosenfeld (1995, p. 89) “é o desdobramento do herói, o alter ego, o empregado ou o amigo perfeito perante o qual deixamos cair nossas defesas, confessando inclusive o inconfessável”, é incorporado por Madame Clessi. Ela é a figura responsável pelo impulso de unificação de Alaíde. Ela indaga e se coloca de certa forma como um alter-ego fantasmagórico, a quem Alaíde tenta se fazer entender. As dúvidas que Madame Clessi busca esclarecer são referentes aos elementos dispersos e, nesse sentido, o autor encontra nela uma forma de ligar os pontos na peça. Através de Madame Clessi, ele constrói um fio condutor entre os dados, determina quais pontos são interessantes no momento e quais não. É ela inclusive que, em determinado momento, afirma a fragmentação do discurso de Alaíde, indo de uma idéia a outra sem um percurso lógico explicável, relativo à livre associação de idéias (RODRIGUES, 1965, p. 190): “Clessi (repreensiva) – A gente está falando numa coisa e vem você com outra muito diferente!”

A peça se constrói num percurso que vai das estruturas lacunares do início ao diálogo de idéias mais completas, refletindo o estado mental de Alaíde, que passa a lembrar dos fatos de forma mais coesa. São esses trechos, de frases encadeadas no desenvolvimento da seqüência de fatos coerentes, que constroem efetivamente a narrativa, a história. Mesmo com o uso, típico e recorrente na obra de Nelson, de frases curtas que propiciam maior movimentação e aceleram sua

dinâmica discursiva, alguns dados são trazidos de forma clara e pautam a lógica dos acontecimentos na peça.

Nesse texto vemos uma clara preocupação com a encenação. Por suas propostas de cenário, iluminação, e mesmo pela sugestão do microfone, em alguns momentos, para amplificar a voz de Alaíde e Clessi, o espaço do cenário ganha em sobreposição com os três planos; a luz, na sua ausência, garante o vazio imagético, sem fronteiras ou limites; a voz mediada, que pode ser emitida por caixas em qualquer ponto da sala, desconecta o som do quadro da cena, separando a voz do corpo, que se torna voz fantasmagórica, espectral. Há, claramente, por tais apontamentos, grande preocupação de Nelson com a experiência vivenciada pela platéia – fator que, para os exemplos mais contemporâneos, configura-se fundamental. O fluxo de consciência, nessa peça, perpassaria a totalidade dos elementos cênicos possíveis e se aproximaria da complexidade das manifestações mais recentes.

Numa outra possibilidade de uso do fluxo temos Samuel Beckett (1906-1989), que foi responsável por diversas e importantes renovações, não somente em relação ao texto dramático, mas também quanto à relação que o mesmo estabelece com a encenação. Beckett inovou ao desconstruir a linguagem verbal e lhe dar outra dimensão, mais vinculada ao discurso produzido pelas informações visuais e sonoras. O conflito beckettiano é pulverizado por todos os elementos da cena e alcança uma configuração particular no que diz respeito ao discurso: uma imbricação significativa entre falas das personagens e aspectos visuais e sonoros, que não permite muita variabilidade, pois fica incompleto pela ausência de qualquer fator ali descrito, ou torna-se outro com modificações.

As peças beckettianas não se enquadram no conceito do drama moderno. Ao propor como tema o vazio existencial, Beckett constrói um universo de sensações pela inação, pelo silêncio, pela ausência do que nos remete à vida intersubjetiva. Fundamentalmente, o que acontece é que Beckett não estabelece suas oposições em ações humanas nem cria um desenrolar situacional com desfecho. Essa estrutura básica do drama moderno era muito criticada pelo autor, que procurou elaborar seus trabalhos com outras características. Suas personagens se esforçam por um diálogo que não acontece, algumas vezes falam como que consigo mesmos, outras sequer verbalizam qualquer coisa. E ao passar para a estrutura de um não agir, não acontecer, ou não falar, Beckett instaura o fluxo de consciência, que está, então, manifesto para além da fala da personagem (assim como no exemplo de *Vestido de Noiva*).

O discurso beckettiano se desenvolve como discurso dialético de intersubjetividade deslocada. O conflito se dá não mais entre homens em ação,

mas entre o homem e sua condição perante a vida. Viver em uma realidade sem sentido é o principal desafio das personagens, que desesperadamente buscam dar razão a suas existências. O fluxo de consciência, nesse caso, não é mais encarado como o discurso do louco ou da alucinação, mas sim, na proposta de Beckett, como discurso de uma consciência que impossibilitada de agir, se percebe em relação ao mundo: consciência em conflito interior diante do que está além dela.

As obras de Beckett se apresentam, em grande número, como monólogos interiores, e dentre todas as suas peças, *Dias Felizes* (*Happy Days*, 1960) converge para este trabalho como manifestação precisa de fluxo de consciência. Sustentando em sua temática e abordagem as peculiaridades de seu autor, a peça configura-se como um caso de fluxo de consciência que pontualmente apresenta as características definidas por Humphrey em seu estudo. Inserido junto ao grupo de autores do chamado *teatro do absurdo* – que, nas palavras de Esslin (1979, p. 64), trabalhavam com a “ausência de soluções plenas, bem como com o uso de imagens, situações oníricas e um novo tipo de lógica, mais associativa do que racional” –, em seu trabalho temos uma síntese dos recursos analisados anteriormente e a emergência de mudanças ainda mais radicais.

Dias Felizes, apresenta um monólogo interior que se estrutura com a utilização de diversas das técnicas apontadas por Humphrey. Winnie, enquanto protagonista da obra, se apresenta por meio de uma verborragia entrecortada por pausas (pontuação tipográfica) e expressa sua interioridade mais profunda em falas que não externam ideias com conexões claras (incoerência, pertinente à livre associação). A fragmentação, que revela um intercalar de pensamentos e lembranças diversas (convivência simultânea de tempos distintos), produz uma oscilação que exacerba o conflito. Como no texto não são designados outros personagens, a não ser ela e o marido (que é de poucas palavras), Winnie verbaliza de maneira descontrolada tudo o que lhe vem à mente: desde fragmentos de memória, embaçados pelo tempo, até sensações e angústias que revelam solidão e desamparo.

Mas além do discurso da personagem, precisamos ressaltar a sugestão do cenário, que se insere para informar o ambiente, mas vai além disto. O cenário e a disposição das personagens são os primeiros dados fornecidos pelo autor, que ao designar a ação afirma um momento de “longa Pausa”. Essa pausa enfatiza a significação do que se tem até então – os aspectos visuais propostos ganham volume quanto à sua significação na obra.

Um campo de erva queimada; ao centro, uma pequena elevação de terreno. Declives moderados à esquerda, à direita e à frente. Do lado de trás, declive abrupto. O máximo de simplicidade e simetria.

Luz crua.

O pano de fundo, em estilo berrante e pretensioso, representa a fuga e o encontro, ao longe, de um céu sem nuvens com uma planície nua. (BECKETT, s/d, p. 35)

É a apresentação de um espaço que nos remete à amplitude e vazio. O terreno acidentado se conecta à instabilidade. A idéia de simplicidade e a ausência de nuances da luz traduzem monotonia. Winnie é apresentada, no primeiro ato, “enterrada até a cintura na pequena elevação”, sem poder se mover da cintura para baixo, sem a possibilidade de andar, de se deslocar. A imobilidade, imposta por um fator externo, enfatiza a característica de impotência. Willie, no entanto, se apresenta “deitado no chão e escondido pela elevação do terreno”. Ao início do texto, as personagens dormem. E, mesmo antes de qualquer palavra ser pronunciada, temos muitas informações e o processo do fluxo já foi iniciado através dos aspectos visuais. Freud já afirmava a importância de se levar em conta os resíduos visuais no aparelho psíquico, que se inserem em um tipo de pensamento processado através de imagens:

O estudo dos sonhos e das fantasias pré-conscientes, como se demonstra nas observações de Varendock, pode dar-nos uma idéia do caráter especial deste pensar visual. Aprendemos que o que nele se torna consciente é, via de regra, apenas o tema geral concreto do pensamento, e que as revelações entre os diversos elementos desse tema geral, que é o que caracteriza especialmente os pensamentos, não podem receber expressão visual. Pensar em figuras, portanto, é apenas uma forma muito incompleta de tornar-se consciente. De certa maneira, também, ela se situa mais perto dos processos inconscientes do que o pensar em palavras, sendo inquestionavelmente mais antiga que o último, tanto ontogenética quanto filogeneticamente. (FREUD, 1976, p. 34)

Esse tipo de estrutura mais próxima do inconsciente é muito propícia ao fluxo, e, o que se propõe tanto em *Dias Felizes*, quanto nas peças de Nelson Rodrigues que aqui foram citadas, é claramente uma ampliação das possibilidades do fluxo de consciência em comparação ao que se apresentou na literatura. Há um discurso visual que é informação dada, e no momento em que Winnie é despertada se liga ao seu discurso verbal. O conjunto de fala e aspectos visuais se processa e

dá consistência ao fluxo, que não compreende seu entendimento de forma dissociada.

No primeiro ato, as ações interrompem a verborragia de Winnie e fortalecem a estrutura ambígua de sua fala, nos deixando em meio a uma imprecisão discursiva que é recorrente nas manifestações do fluxo de consciência. Como fala consigo, não há a necessidade de se explicar dentro da peça. Entretanto, nós, que recebemos esse discurso fragmentado, captamos suas palavras e, na tentativa de alcançarmos uma compreensão, vamos preenchendo-as de significados sem saber ao certo quais são suas intenções.

[...] Pobre Willie (Examina o tubo; deixa de sorrir.) já não dura muito tempo (Procura a cápsula do tubo.) enfim (encontra a cápsula.) nada a fazer (Fecha o tubo.) um contratempo (larga o tubo.) mais um (volta-se para o saco.) sem remédio. (Vasculha no saco.) Nenhum remédio (Tira um espelhinho; volta-se de novo para a frente.) pois é (Examina os dentes ao espelho.) pobre Willie [...] (BECKETT, s/d, p. 37)

Ficamos imersos na ambigüidade de suas palavras, sem saber se ela lamenta Willie ou o tubo; ou se o remédio de que fala seria o remédio que procura dentro da bolsa ou o remédio para essa situação lamentada. E, enfim, não há a necessidade de se explicar, pois na mente de Winnie tudo está interligado, talvez inclusive, ligando ambos os sentidos em uma conexão de idéias. A incógnita que percebemos está no foco das palavras, que se manifesta disperso entre o discurso verbal e a movimentação da personagem. As informações das didascálias estão intimamente ligadas a esse despertar da dúvida que é projetada na recepção, revelando a crescente proximidade entre o fluxo e a atividade da recepção.

Nessa primeira fala de Winnie, Beckett nos apresenta um esboço ralentado do fluxo verborrágico que nos reserva o segundo ato, pois a personagem, nesse momento, ainda possui a mobilidade dos braços e tronco e a presença de Willie, que desvia o seu olhar de si mesma para o ambiente externo. As ações de Winnie, no primeiro ato, são justamente o contraponto para o segundo momento da peça, onde apenas lhe restarão as palavras, em meio ao cenário praticamente vazio – que retrata um mundo árido e desolado. Winnie expõe, então, nesse momento, apenas pedaços de pensamentos, já que sua movimentação preenche o espaço que, no segundo ato, será reservado apenas às palavras.

A forma como a fala de Winnie se estrutura remete às técnicas tipográficas e de pontuação utilizadas como recurso na representação da qualidade de movimento necessária ao fluxo. Dentre todos os procedimentos que abordamos, a pontuação

se situa como “sinais para importantes mudanças na direção, andamento, tempo, ou mesmo de foco das personagens; ocasionalmente eles são as únicas indicações para tais mudanças (HUMPHREY, 1954, p. 57)”. Esse recurso proporciona agilidade ao discurso e remete ao fluxo enquanto processo sempre em andamento, mudança e variação. Trata-se de um recurso, como outros, que reforça a associação de idéias em sua intenção, a característica fundamentalmente processual do fluxo.

[...] dom maravilhoso (Põe os óculos.) sem igual (Procura a escova de dentes.) na minha opinião (Empunha a escova.) eu sempre disse (Examina o cabo da escova.) tomara eu (Lendo no cabo da escova.) verdadeira... pura...quê? (Larga a escova.) Quase cega (Tira os óculos.) enfim (Pousa os óculos.) já vi o que tinha que ver (Procura o lenço no decote.) creio eu (Tira do decote um lenço dobrado.) até agora (Desembrulha o lenço, sacudindo-o.) como eram aqueles versos maravilhosos? [...] (BECKETT, s/d, p. 38)

No trecho acima não há continuidade de pensamento. As únicas frases completas em sentido são as didascálias que o autor fornece em relação às ações de Winnie. E são essas ações as manifestações que possuem princípio, meio e fim, de forma incisiva em toda a peça, se contrapondo ao discurso incompleto do pensamento. Muitas das falas de Winnie são, na verdade, interjeições às quais não sabemos ao certo a que pensamento complementam. Com a expressão tão entrecortada pelas ações, que em si já remetem a outros pensamentos numa livre associação de idéias que engloba fala e gesto, Beckett nos traz o que a personagem tem de mais íntimo.

A expressão verbal é realizada, principalmente, através de interjeições e palavras soltas que radicalizam a incoerência na descontinuidade. O elemento gramatical que dá significado à interjeição sequer se manifesta e o que continuaria é interrompido. Nesse caso, assim como também no exemplo de O'Neill, o fluxo não é percebido somente pela expressão verbal, ele se torna presente também pela ausência desta. Se lá as reticências nos indicavam profundidade, aqui, o que há é a construção do fluxo ao tornar explícita a ausência da idéia lógica e racional, preenchendo a lacuna com a fala do corpo da personagem e com seus silêncios.

O trecho seguinte traz, claramente, a livre associação que, como mencionado anteriormente, é o principal recurso para representar a qualidade processual do fluxo. Normalmente, ele está associado aos outros procedimentos e, assim, o fluxo de consciência, enquanto matéria poética, se mostra sempre um arranjo complexo.

[...] (Limpa um olho com o lenço.) Ai de mim (Limpa o outro olho.) que vejo aquilo que vejo (Procura os óculos.) ah, sim (Agarra nos óculos.) passava bem sem isso (Limpa os óculos com o lenço bafejando as lentes.) ou não? (Continua a limpar os óculos.) Abençoada luz (Limpa.) mergulho nas trevas (Limpa.) regresso à superfície (Limpa.) Clarão ardente de luz infernal. (Pára de limpar os óculos. Olha o céu. Volta a limpar. Pára. Volta-se para trás e para a direita.) Uh! Uh!...(Pausa. Sorriso terno ao voltar à posição de frente. Fim do sorriso.) Maravilhoso dom(pára de limpar. Larga os óculos.) tomara eu (Volta a dobrar o lenço.) enfim (Repõe o lenço no decote do vestido.) enfim [...] (BECKETT, s/d, p. 38)

Beckett fecha o ciclo. Uma associação que leva a outra e esta a outra, para daí chegarem todas de volta à ideia primeira do fragmento anterior. Como fluxo de consciência, as palavras pronunciadas pela personagem emergem de forma interligada numa livre associação de idéias. Essa linha cíclica de pensamento que corresponde à condição humana de conectar idéias de forma instantânea, manifesta habilidade em representar a profundidade psíquica. Não há o pensamento apenas racional, mas também esse processamento realizado a partir do pré-consciente. Aos moldes de Humphrey, a totalidade dos processos mentais pode ser observada em qualidades distintas. Winnie verbaliza esses processos do pensamento e revela assim a condição subjetiva pela manifestação do fluxo, no entanto, não se coloca como mente insana – onírica, alucinada ou insana. Winnie é consciência, mas diferentemente da manifestação organizada que vimos na obra de O'Neill, a profundidade psíquica não fica somente submersa – ela se mostra e submerge, como totalidade psíquica que se afirma. É o *iceberg* exposto em totalidade, incluindo os pólos positivos e negativos.

No momento em que Willie se apresenta, o discurso ganha outra qualidade e começa a fazer alguma coerência. Já que há mais alguém ao seu lado, alguém que pode ouvi-la, Winnie se expressa de forma logicamente mais ordenada. Na intenção de expressar o que está em sua mente e iniciar uma conversa com seu companheiro, as idéias tornam-se mais completas. Quando Willie se manifesta, lendo as notas de seu jornal, novos estímulos são recebidos pela solitária Winnie que associa, diretamente, suas falas a memórias de um passado vivido, em um mundo intersubjetivo, de ação e acontecimentos lógicos e coerentes; um mundo onde ainda existia futuro e perspectivas. São suas memórias que materializam suas falas mais diretas e claras sintaticamente.

[...] O que eu acho maravilhoso é não passar um dia (Sorriso.) para falar à moda antiga (Fim do sorriso.) quase nenhum, sem aprendermos qualquer coisa, por pouco que seja, desde que nos esforcemos por isso. [...] E se, por razões obscuras, o menor esforço deixasse de ser possível, então é só fechar os olhos (Fecha-os.) e esperar que o dia chegue (Abre os olhos.) o dia feliz em que a carne se derrete a tantos graus e a noite de luar dura tantas centenas de horas. (Pausa.) Eis o que eu acho reconfortante, quando começo a invejar a sorte dos animais a caminho do matadouro. (Voltando-se para Willie.) Espero que tenhas estado a ouvir... [...]. (BECKETT, s/d, p.p. 44-45)

E dessa forma se estabelece o que de mais próximo Winnie consegue chegar de um pensamento coerente e completo. Quando ela indaga Willie ao final, é como se tentasse dizer: aproveite que consegui expor o que de mais pulsante há em mim, de forma lógica e sintaticamente estruturada. Mas, nesse mundo desolado no qual se encontram, mesmo com a presença de Willie, a conversa não se efetiva de fato. São duas consciências separadas por um abismo intersubjetivo, duas subjetividades isoladas.

[...] (Pausa.) De maneira que eu posso sempre dizer de mim para mim, mesmo quando não respondes e talvez nem ouças: Winnie, posso eu dizer, há alturas em que alguém te escuta, tu não estás a falar só para ti própria, quero dizer, no deserto, coisas que eu nunca pude suportar – por muito tempo. (Pausa.) E é isso que me permite continuar, continuar a falar, entenda-se. (Pausa.) Enquanto que, se tu viesses a morrer (Sorriso.) para falar à moda antiga (Fim do sorriso.) ou te fosses embora, ou me deixasses, que havia eu de fazer então, que poderia fazer ao longo do dia, quero dizer, desde o instante em que a campainha toca para acordar até o instante em que a campainha toca para adormecer? (Pausa.) Olhar fixamente em frente, apertando os lábios? (Pausa longa enquanto Winnie executa o que disse deixando de arrepelar a erva.) Nem mais uma palavra que viesse quebrar o silêncio deste lugar (Pausa) A não ser, de longe em longe, talvez um suspiro olhando o espelho. (Pausa.) [...] (BECKETT, s/d, p. 47)

A presença de Willie é o elemento que permite que haja ambigüidade na fala de Winnie que, sem resposta, se situa entre o solilóquio e o monólogo interior – em alguns momentos supõe um ouvinte, em outros não. A freqüente ausência das palavras de Willie revela o vazio, a ausência, o silêncio, em oposição ao descontrolado fluxo ininterrupto de pensamentos de Winnie. Após a primeira fala de Willie temos a constatação (BECKETT, s/d, 49): “Ah, ele hoje fala... vai ser um dia

feliz!” Os dias em que Willie fala são dias reconfortantes para Winnie, são dias em que ela não precisa expor a si mesma e nos quais pode relacionar-se. Há a possibilidade intersubjetiva, ânsia de um fluxo ininterrupto dentro do isolamento.

Esse texto acaba sendo apenas um exemplo do que Beckett explorou em suas obras com referência ao fluxo de consciência, pois no decorrer de sua trajetória o autor alcançou muitas outras possibilidades. Em peças curtas, radiofônicas, filmes para televisão e para o cinema, Beckett intensificou suas investigações. E se o teatro se despreendeu de uma dependência que remetia a processos antigos de criação, muito se deve a Beckett, que fez sua própria revolução em prol do conjunto da obra cênica. A linguagem beckettiana intensificou a presença da visualidade e da sonoridade junto ao teatro e ao fluxo – a comunicação pelo silêncio, pelo ruído e pelas possibilidades imagéticas; a exploração de possibilidades de luz, de movimentação. E, nesse sentido, caminhos largos se abriram às manifestações mais recentes.

Um dos exemplos mais significativos, de fluxo de consciência dentro dessa nova produção, é a obra de Sarah Kane (1971-1999), dramaturga inglesa com peças criadas ao longo da década de noventa e vida relativamente curta, já que a autora faleceu ao final do mesmo período. Sarah Kane, que foi considerada uma das maiores revelações da dramaturgia inglesa contemporânea, trabalhou o fluxo de consciência de forma muito particular e forneceu ao fluxo configuração formal inovadora em sua obra. Ela é considerada nesse estudo como exemplo da expressão do fluxo de consciência na dramaturgia contemporânea e significa, aqui, uma real possibilidade de análise sobre o trabalho realizado em um período recente, quando as novas propostas artísticas (pertinentes à pós-modernidade) já estão amplamente difundidas.

A dramaturgia de Sarah Kane é de uma crueza grave, violência cortante e temática trágica. A essência do humano é tratada em seus textos pela apresentação de situações, conflitos e tensões pungentes, sem ornamentos ou máscaras. No texto *4:48 Psicose* (1999), a situação é dada sem o intermédio de um enredo seqüencial de cenas ou mesmo de personagens. São palavras, números e impressões que se fundem em um discurso não personalizado, que não nos permite identificar quem exatamente fala ou de onde vêm aquelas palavras e, também, se elas se dirigem a algum destinatário específico.

Ao contrário de *Vestido de Noiva* e *Dias Felizes*, que possuem descrições que propõem encenação, Sarah Kane simplesmente abdica dessas informações. A qualidade da imagem fica, exclusivamente, a cargo de quem conduzir e executar a encenação. Há extrema liberdade para que atores e encenadores criem suas próprias imagens e estabeleçam sua própria visão sobre o texto, mas para quem

analisa somente suas palavras imensas lacunas se projetam. Não há como analisar a relação formalizada dentro de uma estrutura de tempo-espço tradicional; muito menos como projetar o tipo de relação que as palavras podem estabelecer dentro da cena, pois não há como saber como as frases estarão dispostas (quem as profere, quem as escuta). Tudo está em suspenso no texto de *4:48 Psicose* e, de fato, pela inexistência de didascálias e descrições espaciais, há a possibilidade de uma infinidade de encenações completamente diferentes partindo do mesmo texto.

Um bom exemplo para confirmar tal posição é o dado de que a peça já foi encenada ao redor do mundo com um, dois, três ou mesmo vinte atores no elenco. Da mesma forma, se observarmos imagens das montagens, podemos verificar vínculos mínimos entre uma proposição e outra. Mas, o que isso implica ao fluxo de consciência? Há claramente a desconstrução do fluxo personalista – como representação dos processos mentais de uma personagem-indivíduo –, verificado como um ponto bastante significativo. Em *4:48 Psicose*, é difícil precisar se há uma consciência ou várias em questão – já que as falas se apresentam soltas e sem definição quanto à sua origem. Não há uma consciência individual afirmada e muito menos um fluxo unilateral de dentro para fora.

Nessa peça, os pensamentos são expressos sem identificar de forma pormenorizada traços individuais de quem os profere (o que na tradução para o português se perde pela necessidade de flexionar os adjetivos em gênero, por exemplo); bem como, não constituem passado, presente ou futuro, em uma perspectiva biográfica, pois a fragmentação e a aleatoriedade impedem qualquer tentativa de estabelecer uma personagem aos moldes tradicionais. O questionamento, que surge a partir daí, sobre a constituição da personagem é fundamental, pois revela a possibilidade de outra concepção de sujeito para o fluxo.

Nesse texto, vemos um esboço de dois personagens, paciente e médico que em vários momentos se colocam em contraponto, mas não chegam a se fortalecer enquanto tais. Esses dois “espectros” materializam-se na encarnação de pontos de vista opostos e sustentam uma tensão constante; se confrontam, medem forças, mas acabam não se concretizando claramente como indivíduos distintos. Pela maneira como a autora desenvolve seus diálogos e como as demais cenas se conjugam com esses, os dois “espectros” se perdem em uma situação onde a fronteira entre um e outro não existe. Não é ser possível caracterizá-los como seres distintos, muito menos como subjetividade una. Na verdade, é difícil precisar se há uma consciência ou várias em questão, pois não há delimitação de uma realidade objetiva que os sustente.

Médicos inescrutáveis, médicos sensíveis, médicos pioneiros, médicos que se podia pensar que são doentes se não te provassem o contrário, fazem as mesmas perguntas, põem palavras na minha boca [...] E a minha mente é o sujeito desses fragmentos confusos. (KANE, 2001, p.295)

Pelo que o próprio texto da autora indica, há uma invasão de um pelo outro: o doente suspeita da insanidade do médico que, por sua vez, invade o doente com seus discursos e medicamentos, tornando o sujeito fragmentos confusos. É um fluxo de consciência que não consegue se localizar, pois embora indique certas características particulares, nos apresenta a dificuldade de uma individualidade essencial, com toda palavra impregnada de uma presença alheia. No momento da exposição dos pensamentos ao mundo surge um discurso impreciso, onde a expressão de um inclui o outro – não como diferente, mas como parte integrante. A potência de uma individualidade central e íntima está à mercê das impressões que o exterior provoca. O interno se expõe e se confronta à contrapartida do mundo, ele se redimensiona na junção das partes, fragmentos de relatos, que nessa invasão não permite um deslocamento impune da individualidade dentro de sua vivência no mundo. Isso nos remete às considerações sobre o sujeito na pós-modernidade, onde

“o *si* mesmo é pouco, mas não está isolado; é tomado numa textura de relações mais complexa e mais móvel do que nunca. Está sempre, seja jovem ou velho, homem ou mulher, rico ou pobre, colocado sobre o ‘nós’ dos circuitos de comunicação, por ínfimos que sejam. É preferível dizer: colocado nas posições pelas quais passam mensagens de natureza diversa.” (Lyotard, 1988, p. 28)

Essa questão pode ser vista a partir da noção de dialogismo e polifonia, sob a perspectiva dos estudos bakhtinianos. O que surge, aqui, é uma inversão de perspectiva bastante interessante ao pós-modernismo. O olhar antes oriundo do sujeito sobre o mundo, sob a perspectiva do dialogismo e da polifonia bakhtinianos, agora é do mundo sobre o sujeito. Se antes era a perspectiva de um eu que centrava e lidava com o que lhe era externo, agora o que lhe é externo é que o provoca, o processa e produz. É sob a perspectiva das múltiplas vozes que toda a informação se apresenta.

O herói do subsolo dá ouvido a cada palavra dos outros sobre si mesmo, olha-se aparentemente em todos os espelhos das consciências dos

outros, conhece todas as possíveis refrações de sua imagem nessas consciências; conhece até a sua definição objetiva, neutra tanto em relação à consciência alheia quanto à sua própria auto-consciência, leva em conta o ponto de vista de um 'terceiro'. Mas sabe também que todas essas definições, sejam parciais ou objetivas, estão em suas mãos e não lhe concluem a imagem justamente porque ele está consciente delas; [...] (Bakhtin, 1981, p. 44)

Mikhail Bakhtin parte da análise do sujeito consciente, racional e criado na literatura exclusivamente pelo verbo, para construir uma análise que considera o sujeito a partir de sua atividade mental de reflexão no processo de interação com o meio. E embora leve em conta somente a atividade consciente, é possível ampliar suas colocações para dar conta, também, de aspectos inconscientes. O inconsciente está sempre em operação, captando a totalidade das informações às quais somos expostos, mesmo os detalhes que escapam à consciência objetiva. O inconsciente atua em nós e interfere em nossas ações, nosso comportamento, mesmo sem nossa total consciência. E se Bakhtin diverge dos postulados freudianos, ainda assim achamos possível conciliar seus conceitos com o fluxo de consciência e com a atividade do inconsciente.

O sujeito, sob a perspectiva de Bakhtin, está em eterno movimento de constituição, absorvendo o que o mundo lhe oferece. Não é um ser acabado, pronto ou determinado. "Nós não vemos quem a personagem é, mas de que modo ela toma consciência de si mesma, a nossa visão artística já não se acha diante da realidade da personagem mas diante da função pura de tomada de consciência dessa realidade por ela (Bakhtin, 1981, p. 40)." E, nesse sentido, o que vemos é o processo de autoconsciência que se faz pela impressão/percepção da personagem diante daquilo que o outro lhe diz de si mesma. Essas impressões são formadas a nível consciente e inconsciente, pelo que pressupõe a psicologia, e a autoconsciência se aproxima do fluxo em seu caráter processual – o ser é processo, o fluxo é processo. O fluxo de consciência, então, se dá nesse processo constituinte contínuo.

E se não é possível precisar a personagem, como pensar o fluxo de consciência? Como identificar processos psíquicos sem se supor uma unidade centralizadora? O texto pode ser abordado de diversas formas pela encenação e através dela é que poderemos estabilizar alguma posição para o fluxo. Entretanto, por sua consistência formal, fragmentada, repleta de associações, unindo dados aparentemente díspares, e ao mesmo tempo revelando sensações, sentimentos, podemos observar o texto enquanto expressão livre de processos mentais. O elo que os dados da obra desenvolvem com o funcionamento cerebral de conexões

variadas nos afirma o fluxo – pois embora não se possa ler o desenrolar dos pensamentos identificando seu pertencimento a algum personagem, é fato que os pensamentos estão ali manifestos.

Nesse sentido, é interessante perceber que o fluxo de consciência ali pode ser visto em sua característica fenomenal, ou seja, o objeto consciência se perde em seu lugar ficcional, mas as especificidades estéticas análogas aos processos mentais permanecem. Temos a descrição de um fluxo interrompido, interferido e, por vezes, conduzido pela exterioridade das coisas, sem uma unicidade central explícita que conecte interior e exterior. O fluxo de consciência se faz presente enquanto idéias e tensões, concretizado, muito mais do que em uma individualidade psicológica, numa forma de expressão e percepção.

[...]

(Silêncio.)

Não é?

Não há nenhuma droga no mundo que torne a vida significativa.

Permites este estado de desespero absurdo.

(Silêncio)

Permites.

(Silêncio.)

Não vou conseguir pensar. Não vou conseguir trabalhar.

Nada vai interferir no teu trabalho mais que o suicídio.

(Silêncio.)

Sonhei que tinha ido ao médico e que ele me tinha dado oito minutos para viver. Tinha estado sentada na merda da sala de espera meia hora.

(Um longo silêncio)

Está bem, vamos fazer isso, vamos para as drogas, vamos para a lobotomia química, vamos tapar as mais altas funções do cérebro, talvez seja um bocado mais capaz de viver merda.

Vamos fazer isso.

[...]

(KANE, 2001, p.306-307)

No trecho acima, o que inicialmente era diálogo padrão, passa para uma espécie de monólogo ou diálogo de intersubjetividade relativa. As frases, perguntas e respostas curtas sintetizam e pontuam o que é dito, moldando o ritmo. A seqüência de falas mais longas relativiza a identidade inicialmente entendida como de médico e paciente. A citação do sonho torna o discurso ambíguo. Sem nomear exatamente se o que é dito pelo locutor é parte de uma fantasia, sem se apresentar contextualização, a possibilidade de um discurso individualizado é cada vez mais difícil, pois o referencial de indivíduo está perdido em meio à imprecisão das informações.

4:48 é o horário que surge em três momentos da peça, sempre enfatizando a idéia do suicídio, que acaba tornando-se quase que o tema central do texto. Pela repetição do número se tem a retomada da idéia à ele associada num movimento cíclico, típico do fluxo. Abaixo estão transcritos os três momentos em que esse número é verbalizado, pois cada um deles trás uma qualidade diferente quando tomado na seqüência do anterior:

Às 4:48

Quando o desespero me visitar

Enforco-me

Ao som da respiração do meu amante

Não quero morrer

Fiquei tão deprimida com a consciência da minha

Mortalidade que decidi suicidar-me

Não quero viver

(KANE, 2001, p. 292)

A sanidade encontra-se no centro da convulsão, onde a loucura é arrasada pela alma dividida.

Conheço-me.

Vejo-me.

A minha vida apanhada na teia da razão
tecida por um médico para aumentar a sanidade.

Às 4:48
vou dormir.
(KANE, 2001, p. 320)

Às 4:48
quando a sanidade me visitar
vou estar uma hora e doze minutos consciente
Quando passar estarei longe outra vez,
Uma marionete fragmentada, um parvo grotesco.
(KANE, 2001, p. 316)

O conflito, ressaltado no primeiro trecho, vai se perdendo gradativamente nos momentos seguintes. E a maneira como o número é lançado ao discurso o preenche de significado, ele transforma-se em um emblema da data, da premonição, da visão do futuro, do fim. A repetição marcada e recorrente constrói um percurso associativo que, no momento seguinte em que é citado, retoma a lembrança do anterior, produzindo uma sobreposição informacional. A *associação de idéias* nesse caso é construída pela própria obra junto à recepção, que relembra o horário e o contextualiza à morte. E esse é outro ponto significativo dentro dessa proposta recente de fluxo de consciência: ao se materializar sem sujeito determinado, o sujeito é fundado na recepção da obra. O fluxo se projeta para fora da ficção e engloba a totalidade da experiência estética.

[...]

a abstração até os limites do

desagradável
inaceitável
desinspirante
impenetrável

irrelevante
irreverente
irreligioso
impenitente
desagrado
deslocado
desencarnado

desconstruído

[...]

(KANE, 2001, p.p. 307-308)

A seqüência de palavras está diretamente revelando a *associação de idéias*, mas o elo existe tanto pela sua *sonoridade*, quanto pela *significação* que essas palavras possuem. Ao mesmo tempo em que essa espécie de partitura sonora fortalece e faz presente a continuidade rítmica e temporal, pela repetição de informações, há um movimento cíclico e a ênfase na *conexão* existente entre o que cada palavra, em *contato* com a outra, revela de sua significação semântica e metafórica.

Muitos números também são trabalhados pela autora nesse texto. Eles são dispostos de formas distintas, configurando espécies de poemas concretos, onde a forma se alia ao conteúdo. Em suas aparições eles remetem à cronometragem do tempo, que passa de forma ininterrupta e ao mesmo tempo se conectam ao horário 4:48. Os números adquirem uma conotação assombrosa e violenta, pois são a expressão maquinal, mecânica e concreta de uma temporalidade abstrata que se mantém para além da vontade, e que se coloca em oposição ao desespero humano que busca a finitude.

100

93

86

79

72

65

58

51

44

37

30

23

16

9

2

(KANE, 2001, 320)

No caso dessa linha, a subtração de sete para cada número posterior revela uma ordenação, que é enfatizada dentro do aparente caos instaurado por falas *desconexas*. Não há vinculação ao tempo cronológico na consciência, pelo contrário, há simultaneidade temporal que se coloca em oposição ao tempo cronológico. E nesse exemplo, a subtração enfatiza a perda das próprias características do indivíduo, que se perde em identidade e tem dificuldade em lidar com o mundo ordenado e pré-determinado. Essa obsessão numérica entra em contraponto à realidade humana instável e incerta, exacerba a convivência dos contrários – fato habitualmente encontrado nas manifestações inconscientes.

Fluoxetina hidrocloreto, nome corrente Prozac, 20 mg, aumento para 40 mg. Insônia, apetite errático (perda de peso 14 kg), ansiedade grave, incapaz de atingir orgasmo, pensamentos homicidas dirigidos a vários médicos e produtores de drogas. Terapia interrompida.

Disposição: Zangada como a merda.

Afecto: Muito zangada.

(KANE, 2001, p. 311)

Os limites impostos entre o eu e o outro ou a ausência desses limites, pela invasão dos medicamentos e das palavras de outro, geram a incerteza do que sou “eu” e do que é o outro. A mistura que as relações humanas provocam entre os indivíduos permite a expressão de uma existência ou uma projeção – dado incerto no texto. Faz com que o esboço de individualidade carregue o coletivo consigo, este formado por quem lhe fala ou a escuta. Nesse sentido fica clara a razão de não termos personagens na peça, pois são todos “espectros” mesclados uns aos outros, não mais dissociados do que os rodeia.

Concretizando muito mais do que a individualidade psicológica de personagens em uma história com começo, meio e fim, ela expõe, acima de tudo, os movimentos desse fluxo, fragmentado e instável, em contato com o mundo. Há a exposição de uma interioridade interferida pela existência de uma exterioridade invasora. Outro estado de expressão e percepção é configurado no momento em que o íntimo partilhado se mescla e se perde. A desconstrução da noção de passado e presente, bem como a separação entre o eu e o outro impossibilitam uma individualização central na ficção. Sarah Kane produz uma poesia dramática de intensidade cortante, expondo a ficção ao final do texto. Há essa quebra que projeta a peça para longe dos moldes habituais de representação. Sua estrutura se insere junto às obras pós-modernas que se abrem à atividade performática e ao contato mais direto com o espectador.

As mudanças ocorridas na maneira de se encarar o fazer teatral se inserem em meio a mudanças muito mais amplas que dão conta do viver em uma sociedade tecnológica e informatizada. A pós-modernidade – como se começou a denominar esse período de crescente informatização no pós-guerra – produz, de certa forma, outro entendimento sobre as relações do homem com o mundo que, se não trata de um novo paradigma, envolve re-arranjos de formas e sistemas já existentes. Há a inclusão da “tecnociência” na realidade com a qual o homem lida cotidianamente e diante da qual se adapta para dar conta de novas exigências produzidas nessa interação, que o desloca de seu lugar de poder. Como afirma Lyotard (1993, p. 34)

Finalmente, a sua ciência, a sua tecnociência, faz parte também da natureza. Pode fazer-se, e faz-se a ciência da ciência como se faz a ciência da natureza. Tal como na tecnologia, todo o domínio CTS (ciência técnica sociedade) se criou há uma dezena de anos a partir desta descoberta: a imanência do sujeito ao objeto que ele estuda e transforma. Com o seu recíproco: os objetos têm linguagens, e conhece-los é poder traduzi-las. Daí a imanência da inteligência do objeto, como pode persistir o ideal de domínio? Cai lentamente em desuso na representação da ciência que os sábios têm. O homem talvez seja apenas um nó muito sofisticado na interação geral das irradiações que constitui o universo.

O que se obtém a partir daí é a consideração de que o homem não se coloca mais como centro organizador do mundo, detentor do poder, individuado, emancipado. Ele faz parte de uma totalidade diante da qual pode se posicionar, mas não determinar. Trata-se da contrapartida do nós em relação ao ideal do sujeito emancipado da modernidade; do plural (que leva em conta o múltiplo, o divergente, o heterogêneo) em relação ao sujeito individualizado (direcionado, focado, em uma perspectiva pessoal que homogeneiza e universaliza). Nesse sentido, é que se fala na “morte do sujeito” sobre a qual Lyotard (1993, p. 41) comenta que

“fazer o luto da emancipação universal prometida pela modernidade seria “trabalhar”, no sentido freudiano, não só a perda deste objeto, mas a perda do sujeito a quem esse horizonte estava prometido. Não se tratava apenas que reconhecêssemos a nossa finitude, mas que elaborássemos o estatuto do nós, a questão do sujeito. Quero dizer: escapar, simultaneamente, à recondução sem revisão do sujeito moderno e à sua repetição paródica ou cínica (eu/tu/ele) que, conscientemente ou não, os modernos avalizaram como modelo ontológico e político.”

Mas considerar a morte do sujeito não seria decretar também a morte do fluxo de consciência? Acreditamos que não, pois vemos como suficiente elaborá-lo de outra forma, tarefa que, dada sua variabilidade, é perfeitamente viável. Se considerarmos o fluxo de consciência em sua proposta originária – que elabora esteticamente algo análogo aos processos mentais –, se os processos mentais ou nosso entendimento de sujeito se modifica, a sua constituição na cena também deve ser capaz de acompanhar tais modificações.

Sem a necessidade de uma estrutura de enredo e lógica causal, até mesmo os personagens, enquanto mímese humana, foram desestabilizados em sua posição. O fluxo que antes se centrava na mente de um personagem, ganha espaço na estrutura da cena e, nesse sentido, a manifestação contemporânea do fluxo de consciência no teatro se apresenta em processo durante a cena. Sua existência não está mais vinculada à consciência de uma personagem, mas sim às características fenomenais do fluxo – que retorna aos processos mentais humanos e se reorganiza.

3. Encenação e pós-modernidade: delimitando um novo momento da conversa

O fluxo de consciência, em sua migração da literatura para o teatro, alcançou força, primeiramente, na dramaturgia. E embora o texto verbal do fluxo manifeste configuração próxima da literatura, explorando o caráter explicitamente alógico da narrativa – fornecido principalmente pela livre associação de idéias –, alcança imbricações próprias de sua existência na cena. Sua expressão torna-se entremeada aos aspectos visuais e sonoros, à gestualidade dos atores, ficando o verbo apenas como parte desta rede de significação. Podemos considerar que há a expressão efetivamente cênica do fluxo de consciência – aquela pertinente à linguagem teatral em todos os elementos que esta encerra – mesmo no interior do texto dramático, mas entendendo o teatro como evento compartilhado durante o espetáculo, com as modificações estruturais nos procedimentos de criação pós década de sessenta, somente a análise da encenação pode dar conta da natureza específica do fluxo de pensamento no teatro contemporâneo.

Steven Connor (1993) afirma que há uma estética da impermanência, que enfoca o que se apresenta de imediato e singular. A aceitação da efemeridade e da transitoriedade do teatro seria a chave dessas atividades, cuja presença, por ser permeada pela contingência do momento, reforça uma instabilidade formal que revela a “recusa a entregar-se como mercadoria”. A sociedade do consumo é desafiada e a obra enquanto processo desafia o espectador a construir algum sentido. Há uma incoerência narrativa que não permite que sejam percebidos esquemas claros de significação. Não há mais signo estático, mas sim um jogo de significações em cada momento, com cada público e grupo de artistas.

A partir de iniciativas diversas, o teatro se distanciou da dependência textual e de uma estrutura tradicional de enredo, personagens e desfecho. A esse respeito, Steven Connor enfatiza que o texto e sua representação perderam status no teatro para a atividade performática e a comunicação sensória da obra e, balizado pelas palavras de Artaud, conclui que a linguagem teatral também deve tornar-se física, comunicando pela sensação, e não pela correspondência abstrata dos signos. Uma experiência cujo resultado “é um teatro teoricamente voltado para si mesmo, em que a obra, a performance e o efeito-público se fundem numa unidade poderosamente externalizada (CONNOR, 1993, p. 111)”. E, sob essa perspectiva, o fluxo de consciência no teatro se dá efetivamente em sua forma verbal, na sua visualidade e sonoridade, mas, principalmente, inserido na experiência estética fundada por essa nova configuração de espetáculo.

Tal situação corrobora com os postulados artaudianos, como escritos fundamentais a esse teatro que intensifica seu contato pela sensação e pelo inconsciente. Artaud defendia que o teatro deveria encontrar sua própria linguagem, distanciando-se da dependência textual da tradição e alcançando sua especificidade na cena:

A linguagem do teatro é em suma a linguagem do palco, que é dinâmica e objetiva. Ela participa de tudo aquilo que pode ser posto sobre um palco em matéria de objetos, de formas, de atitude, de significações. Mas isto à medida que todos esses elementos se organizam e, ao se organizarem, se separam de seu sentido direto, visando criar assim uma verdadeira linguagem baseada no signo em vez da palavra. (Artaud. 2004, p. 72.)

Se levarmos em consideração a crítica de Artaud, o teatro encontrou sua linguagem específica (sem depender de um texto dramático que o determine), mas, inserido nas contradições típicas ao pós-modernismo, ao mesmo tempo encontrou formas híbridas que borram os limites e fronteiras entre o teatro e outras artes. Em verdade, há hoje a convivência entre formas mais tradicionais e outras mais experimentais e o teatro contemporâneo é feito de vários 'teatros'. Há uma pluralidade que mantém formas mais conservadoras, sem impedir que novas se manifestem. Dentre a totalidade do quadro queremos, aqui, ressaltar aquelas que se apresentam como teatro pós-moderno, como afirma Edélcio Mostaço, resultado da era pós-industrial na qual "cultura e sociedade relacionam-se sob influxos e articulações interdependentes muito acentuados, convergentes e complementares" (MOSTAÇO, 2007, p. 560).

O estudo realizado por Hans-Thies Lehmann, em seu livro *Teatro Pós-Dramático* (2007), faz detalhada descrição de procedimentos teatrais dentro dessa configuração e, embora utilize o termo pós-dramático em oposição ao pós-moderno, vemos suas observações em proximidade aos apontamentos feitos sob esta outra denominação, como nos estudos de Linda Hutcheon, Steven Connor e Edélcio Mostaço. Todos esses estudos são pertinentes por nos possibilitarem estabelecer um olhar amplo sobre as manifestações teatrais mais contemporâneas e, aqui, os tomamos em complementaridade. Temos em dado momento o mesmo objeto sendo estudado, pois um período comum é abordado – o pós-moderno é tomado a partir da década de cinquenta e os estudos sobre o pós-dramático consideram o período da década de setenta em diante. Nossa abordagem, nesse sentido, propõe uma mescla entre esses olhares, revelando suas aproximações.

Em seu livro, *Poética do Pós-Modernismo* (1991), Linda Hutcheon nos ajuda a vislumbrar algumas características do pós-moderno enquanto proposição estética contemporânea. Mas em sua primeira afirmação categórica já aponta para o fato de que o pós-modernismo é “um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p. 19). Além de comentar o quanto o termo, geralmente, se apresenta impreciso no uso que lhe é dado, a autora reforça que sua identidade se apresenta de forma negativa. O fenômeno pós-moderno desafia quaisquer tentativas de delimitação, pois quando uma proposta artística se estabelece, novas proposições surgem em contrapartida à anterior para subvertê-la, colocá-la em dúvida, em instabilidade, sem necessariamente destruí-la. Nesse sentido, o pós-modernismo não apresenta uma resposta definitiva, mas sim indagações que expressam as possibilidades, os caminhos ainda não traçados, sem se decidir especificamente por nenhum. Ele acaba se definindo em seu caráter provisório, pela negação de uma forma fixa – o que nos remete à qualidade processual do fluxo de consciência e já inspira alguma aproximação com este.

Em uma ambiciosa tentativa de síntese, a autora propõe a possibilidade de uma poética que concilie as diversas proposições encontradas. Linda Hutcheon (1991) enfoca a necessidade de uma poética para o pós-modernismo, mas definindo-a não como uma poética no sentido estruturalista, nem uma que estabeleça uma relação de causalidade e identidade entre as artes ou entre as artes e a teoria; mas sim como uma poética que articule as sobreposições de interesse entre formas contraditórias, que seja amparada no profundo conhecimento do fenômeno e da semântica relativa ao termo que o determina. Indicado pela preposição pós que em si “assinala sua dependência e sua independência contraditórias” em relação àquilo que o precedeu no tempo e que, literalmente, possibilitou sua existência – não há “rompimento simples e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo” (HUTCHEON, 1991, p. 36).

Um dos pontos relevantes na poética traçada por Linda Hutcheon é que, no pós-modernismo, os pólos binários conflitantes da modernidade não mais se encontram em oposição, havendo, nesse caso, não a negação de um para o outro, mas sim o desafio constante ao qual se vinculam – principalmente porque o pós-modernismo, em sua existência, não propõe sistemas, verdades ou direções absolutas. Na sua expressão de possíveis ele não se coloca dogmático, não se opondo necessariamente a algo e também não afirmando – o que fundamenta o fato de que se o pós-modernismo não encontra sua narrativa mestra é porque ele já não comporta mais esse tipo de visão.

Por ser processo, da mesma forma como o fluxo de consciência desafia a qualquer tentativa de fixá-lo em uma forma definitiva, ele visa o desafio de toda ordem, de toda a institucionalização. E podemos afirmar que também a instituição sujeito, tão importante ao fluxo de consciência, é confrontada, pois nas palavras de Hutcheon (1991, p.29) "já não se presume que o indivíduo perceptor seja uma entidade coerente, geradora de significados. Na ficção muitas vezes os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar [...]". Essa informação legitima a abordagem da obra de Sarah Kane, que estabelece essa construção desafiante, na qual não podemos determinar quem fala exatamente – possibilidade que depende muito da encenação que se fizer de seu texto.

Da mesma forma, essa desestabilização do sujeito se deve não só a sua constituição enquanto sujeito determinado diante do objeto (um sujeito institucionalizado em relação binária), mas também ao desafio a um "sistema totalizante e homogeneizante". Há o espelhamento de uma sociedade estruturada por "discursos (no plural)", que nos remete à fala de Lyotard no capítulo anterior, na qual o sujeito "eu" dá lugar ao "nós", sujeito que leva em conta a multiplicidade. Na contemporaneidade, estamos diante da questão da aceitação da diferença, da co-ambientação dos opostos, além da contaminação do provisório e do heterogêneo, em que Hutcheon insere o conceito de "ex-cêntrico" - como voz sob uma perspectiva descentralizada. Esse aspecto, ao qual o fluxo de consciência se torna bastante próximo, já que sempre lidou com a associação de elementos díspares e aparentemente conflitantes e por sua variabilidade, se molda a essa nova concepção de sujeito. Hutcheon observa que ao mesmo tempo em que a arte pós-moderna invalida todos os pressupostos dogmáticos, ela os utiliza para "desmistificar nossos processos cotidianos de estruturação do caos, de concessão ou atribuição de significado" (1991, p. 24), o que permite ao fluxo de consciência legitimidade ainda maior enquanto discurso do caos (caos do inconsciente em contraponto à lógica reflexiva).

Mas o principal apontamento da autora sobre esse "fenômeno contraditório, deliberadamente histórico e fundamentalmente político" (HUTCHEON, 1991, p. 20), é que o pós-modernismo se mostra uma revalidação, uma reflexão crítica na qual se reorganizam elementos. Sem se configurar como novo paradigma, ao mesmo tempo em que ele propõe novas organizações ou estruturas, os elementos que manipula são os mesmos inseridos nas estéticas modernistas. Dessa forma, há um caráter parodístico nas obras consideradas pós-modernas, o que auxilia a autora a estabelecer seu conceito de "metaficção historiográfica". A paródia é encarada, nesse caso, como uma forma não restrita ao sentido satírico que normalmente lhe é atribuído, mas também englobando essa reflexão crítica característica da estética

pós-modernista. Linda Hutcheon (1991, p. 28) cita a paródia como “forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente incorpora e desafia aquilo que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da idéia de origem ou originalidade, idéia compatível com outros questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo liberal”.

O conceito de “metaficção historiográfica” ressalta o repensar e re-elaborar formas e conteúdos do passado pelas obras contemporâneas. O que nos permite uma ponte com a abordagem de Lehmann, que traça a genealogia do pós-dramático, descrevendo diversos procedimentos das vanguardas (modernistas), que, re-elaborados, figuram junto às obras atuais. É possível ver em algumas manifestações apresentadas por Lehmann, nessa genealogia, vínculos com as características pós-modernas e principalmente com o fluxo de consciência. O simbolismo e sua poesia cênica, que retoma aspectos da linguagem lírica, trazem ao teatro essa visão da cena enquanto quadro poético metafórico que não se prende à estrutura dramática de conflito e desfecho. O cinema, através da expressividade dos procedimentos de edição e montagem, influencia uma nova ordenação e ritmo de cenas, que também é relacionado por Lehmann ao *vaudeville* e ao cabaré, que têm estrutura de episódios e atrações. Mas dentre todas, com certeza as mais expressivas influências, no que concerne ao fluxo, são as heranças do expressionismo e do surrealismo.

O expressionismo, como vimos no capítulo anterior, se afasta da representação dos conflitos interpessoais e vai em busca da expressão do inconsciente, que não segue a lógica do drama tradicional. Nas palavras de Lehmann (2007, p. 106) “sua ligação com o cabaré, suas representações oníricas e suas inovações de linguagem, como o estilo telegráfico e a sintaxe fragmentada, subvertem a perspectiva unitária baseada na lógica da ação humana; o som deve transmitir mais afetos do que comunicações”. Todos esses aspectos, além de pertinentes ao teatro pós-dramático, são fundantes quanto ao fluxo de consciência. O inconsciente e o pré-discursivo se opõem ao drama moderno, pois a lógica do drama, baseada em ações exteriores, poderia ser um obstáculo na articulação das estruturas inconscientes.

O surrealismo, além de confirmar algumas das questões do expressionismo, como o contato com a lógica do inconsciente, avança quanto ao entendimento do potencial de mobilização dos indivíduos envolvidos na experiência e dá ênfase à comunicação. Há uma convergência entre o surrealismo, o expressionismo e a linguagem cinematográfica (citada por Humphrey como influência junto à formação do fluxo de consciência) principalmente quanto à

"articulação que se baseia na técnica de corte e colagem/montagem, o que requer e promove o ritmo, a 'inteligência' e a capacidade associativa do receptor. À medida que o espectador do teatro moderno exercita uma crescente capacidade de estabelecer relações entre coisas heterogêneas, a cômoda difusão de conexões faz cada vez menos sentido: o olho se torna mais impaciente e se contenta com explicações cada vez mais restritas." (LEHMANN, 2007, p. 108).

Mesmo sem o caráter social revolucionário presente nos primórdios do movimento, a herança surrealista é relevante principalmente porque vê no inconsciente potencial criativo de produtos que não são herméticos. No que cabe a fala de Lehmann (2007. pp. 109-110.):

A noção de que aquilo que é comunicado dessa maneira tem de ser algo idiossincrático e pessoal (cada inconsciente tem seu discurso próprio e único) levou também à tese de que a verdadeira comunicação não se baseia no entendimento, mas se dá por meio de estímulos à própria criatividade do receptor, estímulos cuja comunicabilidade está fundada nas predisposições universais do inconsciente.

Fica claro, por essa genealogia, que as raízes do teatro pós-dramático estão intimamente ligadas às raízes do fluxo de consciência. Da mesma forma, é possível aproximar as proposições pós-modernas a estas proposições anteriores, identificando a re-elaboração das mesmas. O fato é explícito ao encontrarmos nomes de referência comuns, tanto para o pós-moderno como para o pós-dramático, que podem também ter seus trabalhos vinculados ao fluxo de consciência. Dois nomes que figuram em praticamente todos os textos são Robert Wilson e Richard Foreman, ambos com suas encenações inseridas no que se denominou "teatro de imagens". São trabalhos que, como sinteticamente aponta Edélcio Mostaço (2007, p.566), "prescindem de um enredo, não ambicionam a representação mimética, constroem-se como uma sucessão de cenas díspares extremamente alongadas, justapostas como nos sonhos". Ora, essa descrição do teatro pós-moderno, assim como converge ao pós-dramático, é muito pertinente à descrição sobre o fluxo.

O panorama proposto por Lehmann, acerca do teatro pós-dramático, é bastante rico e por diversos momentos é possível estabelecer uma relação na qual as teorias parecem espelhar uma à outra, já que são expostos muitos pontos

semelhantes aos colocados por Humphrey. Esse fator nos possibilita fazer algumas reflexões que clareiam os caminhos tomados pela encenação contemporânea e pelo fluxo de consciência junto à mesma. O fluxo de consciência, que se mantém vinculado às colocações de James e Humphrey, no teatro, chegou à configuração de outro estado de expressão e percepção teatral. Nessa direção, parece agora ser um bom momento para aprofundar a análise das características confluentes do teatro pós-dramático e do fluxo de consciência, mas tendo como ponto de partida os aspectos levantados por Lehmann.

Uma das questões mais importantes quando se fala no fluxo de consciência no teatro contemporâneo parece ser o entendimento de sujeito e a forma expressiva que lhe é conferida. E, como já pudemos verificar, o sujeito no fluxo de consciência pode ser expresso como profundidade psíquica centralizadora, materializada pelo pensamento de um personagem, ou abstrata, se apresentando enquanto processos mentais livres que podem pertencer a diversos personagens, sem ser possível identificar quem exatamente os gera. No segundo caso, verificado já em decorrência das considerações pós-modernas, há o que em relação ao teatro pós-dramático se relaciona com a não-intencionalidade da cena citada por Lehmann (2007, p. 20): "o que se encontra aqui é uma articulação menos da intencionalidade – característica do sujeito – do que de sua exposição, menos da vontade consciente do que do desejo, menos do 'eu' do que do 'sujeito inconsciente'." Em sua manifestação mais abstrata, ou mesmo dentro de uma unidade centralizadora (guardadas as devidas proporções), é justamente o que não se expõe ordenadamente ou pela ordem consciente que se verifica como ponto principal no fluxo de consciência e é também isso que se instaura com mais força no teatro, na contemporaneidade.

Os sentidos são super estimulados nas encenações contemporâneas em conjunto com a não-hierarquização dos elementos, se alcança semelhança às imagens de sonho e poesia. Há uma equivalência que acaba possibilitando ao espectador uma forte experiência perceptiva, sem privilegiar o entendimento racional geralmente balizado pela linguagem. E, dessa forma, a cena coloca-se como provedora de uma elaboração de conhecimento distinta, onde as habilidades expressivas e perceptivas do homem são exercitadas em sua totalidade. A experiência ultrapassa os limites da razão objetiva e o espetáculo teatral promove uma vivência intensa pela estimulação sensorial do fluxo presente em imagens, sons e movimento.

O aparato sensorial humano dificilmente suporta a falta de referência. Privado de seus nexos, ele procura referências próprias, torna-

se 'ativo', fantasia 'descontroladamente', e o que lhe ocorre então são semelhanças, conexões, correspondências, mesmo as mais remotas. O *rastreamento* de conexões anda junto com a desamparada concentração da percepção nas coisas que se oferecem (talvez elas ainda sussurrem seu segredo). (LEHMANN, 2007, p. 141)

A repetição marcada e recorrente, presente no teatro pós-dramático e no fluxo de consciência, constrói um percurso associativo que, no momento seguinte, retoma elemento ou situação anterior. A seqüência está diretamente ligada à associação de idéias, onde o elo existe tanto por sonoridades como por imagens ou mesmo pela relação que os elementos em questão venham a estabelecer em algum momento no espetáculo. Há a exploração do sentido de quem na platéia compartilha a experiência e a associação nesse caso é construída pela própria obra junto ao espectador. "Nesse tipo de apresentação, o espectador é imbuído de uma responsabilidade por aquele processo (LEHMANN, 2003, 12)" e é então no espectador que o fluxo se estabelece de forma mais incisiva.

A constituição de uma espécie de partitura, pela repetição de informações, é consideravelmente responsável pelo movimento cíclico do espetáculo e altera, inclusive, a vivência temporal do evento. Considerando o fluxo de consciência como intimamente ligado à percepção dos dados sensíveis e também ao campo pré-discursivo, o ritmo estabelecido na encenação também determina uma modificação desse fator. O tempo experienciado no teatro pós-dramático, conforme Lehmann, não é um tempo contínuo e uniforme. Ele é muito diferente do cronológico e se apresenta entrecortado, instável e dinâmico. É uma percepção de tempo que em muito se aproxima da sensação de tempo da consciência, onde horas podem parecer anos e meses, apenas uma semana, podendo ainda, se relacionar à repetição cíclica da memória. O tempo no fluxo de consciência e no teatro pós-dramático é o tempo ele mesmo, sem cronometragem regular específica; ele é o tempo do que se vê e do que se vivencia. Ele é o tempo vivido na própria encenação ou nas mentes que dele participam.

Na medida em que o teatro passa a combinar os fatores visuais e rítmicos com uma dramaturgia cênica, assume a qualidade de um *objeto cinético*, que já não pode ser apreendido com os modos de ver habituais no teatro narrativo. Sob o signo da dramaturgia visual, a percepção teatral não é mais direcionada para que o aparelho sensorial seja 'alvejado' por imagens em movimento, mas ativada, tal como a capacidade dinâmica do olhar diante de um quadro, no sentido de produzir processos, combinações

e ritmos com base nos dados do palco, mas sob 'direção própria'.
(LEHMANN, 2007, p. 313)

O espetáculo teatral é formado por uma rede intersubjetiva, onde a subjetividade do encenador se mescla a dos atores, à do texto (que, em si, traz algo da subjetividade do autor), bem como de todos os demais participantes da obra criada coletivamente. A intersubjetividade da cena, nesse caso, não se confunde com a soma de subjetividades individuais. Esses contatos subjetivos durante o processo de criação se reconfiguram em favor da construção da obra cênica, buscando uma organização dentro da mesma, que acaba por manifestar-se como uma subjetividade una, mas ao mesmo tempo intersubjetiva. Aliando-se assim à *Gestalttheorie*, Merleau-Ponty (1999, p. 31) também afirma:

O elemento não é mais o que, por adição, constituirá o todo e nem aliás uma simples ocasião para o todo se constituir. O evento elementar já é revestido de um sentido, e a função superior não realiza senão um modo de existência mais integrado ou uma adaptação mais válida, utilizando e sublimando as operações subordinadas.

A intersubjetividade, inerente à coletividade que constrói o espetáculo, se mescla à subjetividade do espectador, tornando a rede intersubjetiva da experiência ainda mais complexa. E enfatizando o caráter colaborativo da arte, a cena contemporânea distanciou-se do entendimento intelectual e fortaleceu o campo expressivo/perceptivo, intensificando a relação com o espectador na configuração de um evento que descentraliza o criador. A construção de sentido fica condicionada à disponibilidade perceptiva de cada participante e a experiência ultrapassa os limites da razão objetiva. Dessa forma, a experiência estética coloca-se como provedora de uma elaboração de conhecimento distinta da que é exercitada exclusivamente pelo intelecto, e as habilidades expressivas e perceptivas das pessoas que dela participam são solicitadas em sua totalidade.

Merleau-Ponty, em seus estudos fenomenológicos, observa que a percepção se dá de forma complexa, sendo o corpo o ponto inicial para a experiência de um indivíduo com os objetos externos. O corpo é identificado como balizador da percepção que é guiada pelos sentidos e se alia ao entendimento da consciência individual. Merleau-Ponty (1999, p. 428) afirma acerca dessa percepção sensorial que:

O desenrolar dos dados sensíveis sob nosso olhar ou sob nossas mãos é como uma linguagem que se ensinaria por si mesma, em que a significação seria secretada pela estrutura mesma dos signos, e é por isso que se pode dizer, literalmente, que nossos sentidos interrogam as coisas e que elas lhes respondem.

Ele distingue essa percepção primeira da percepção intelectual, que é imbuída dos referenciais culturais do sujeito, mas defende que há conexão entre elas, o que faz com que seja impossível observá-las separadamente. No que cabe observar que:

Portanto, uma coisa não é dada na percepção, ela é interiormente retomada por nós, reconstituída e vivida por nós enquanto é ligada a um mundo do qual trazemos conosco as estruturas fundamentais e do qual ela é apenas uma das concreções possíveis. Vivida por nós, ela não é menos transcendente à nossa vida porque o corpo humano, com seus hábitos que desenham em torno de si uma circunvizinhança humana, é atravessado por um movimento em direção ao próprio mundo. (Merleau-Ponty, 1999. p. 438)

O teatro, como evento efêmero a ser experienciado por artistas e público, possui em suas características primordiais o contato do campo subjetivo de indivíduos em uma experiência coletiva, onde a forma não se dissocia de seu conteúdo e ambos fazem parte da unidade percebida, que por sua vez já insere o receptor em certa medida. A intersubjetividade da cena, nesse caso, se coloca enquanto unidade subjetiva coletiva, balizadora da experiência estética em questão. E a subjetividade do espectador se depara com uma experiência específica que já possui em si características intersubjetivas enquanto fenômeno existente no mundo.

Essa relação constituinte que se formaliza, durante a experiência, inclui um deslocamento dos observadores passivos, que na percepção de dados dispersos e instáveis reagem ao que presenciam. Essa configuração se estabelece, essencialmente, como motivada pela apreensão que o espectador faz do que a obra lhe revela de sua existência imanente e provocativa. No fluxo de consciência, a base dessa ação é conduzida por mecanismos que se articulam de forma distinta a do entendimento intelectual. Por propor um tipo de estrutura que foge ao padrão cotidiano da reflexão objetiva e se conecta ao nível das fantasias e das manifestações mais inconscientes da mente humana (nível pré-discursivo), o fluxo desencadeia no espectador uma vivência própria, na qual cada um processará sua

visão particular. Os espetáculos contemporâneos em questão, que fortalecem o campo expressivo/perceptivo pela intensificação de sua relação com o aparato sensorial de seu espectador, veiculam uma obra a ser partilhada em possibilidades múltiplas. Com a ambivalência discursiva inerente a esse padrão estético, o espectador passa a experimentar individualmente o fluxo de consciência, conectando os dados do espetáculo a referenciais particulares, estabelecendo sua percepção única da obra.

No conceito amplo da obra de arte, a contemporaneidade já não identifica um produto final, acabado e construído unilateralmente pelo artista. A instauração do caráter artístico é vista como consequência da relação entre artista, obra e público, ou seja, especificamente como inerente à experiência estética em si e seus desdobramentos. O fluxo de consciência em manifestação efetivamente teatral leva em conta não só a constituição da cena, mas também a maneira como ela é percebida pelo espectador. Pois teatro, no entendimento que possuímos, não é apenas o que é dito, mas tudo o que é colocado no palco e tudo o que acontece na sala onde se realiza o espetáculo.

A partir da contaminação do teatro por outras artes, como a recuperação de elementos rituais, por exemplo, a encenação acarreta novos pressupostos. Gradualmente, o teatro fortalece a experiência estética em sua característica multisensorial e participativa. O teatro cada vez mais é arte coletiva. Não somente por envolver um grupo de pessoas na criação do espetáculo, mas também por envolver cada vez mais o espectador como integrante do evento. "O teatro se torna uma 'situação social' na qual o espectador vem a perceber o quanto sua experiência depende não só dele próprio, mas também dos outros (LEHMANN, 2007, p. 173)."

É relevante que com as proposições do teatro pós-moderno/pós-dramático, o fluxo de consciência encontre sua configuração para além dos limites da cena e confira ao papel atuante do espectador importância ainda maior. Não só em espetáculos que propõem uma interação física com o público, mas também em propostas que trazem isso de forma internalizada. A criação por parte do espectador é responsável por efetivar o fluxo de consciência junto ao evento teatral pela exploração da capacidade perceptiva. Desafia-se a construção racional de sentido e o espectador é imerso em uma experiência estética subversiva que não dissocia o real e o imaginário. Espetáculos como esses enfatizam uma cena que se abre ao público sem direcionamento quanto à sua significação.

É proporcionada ao espectador uma experiência que se conecta ao campo pré-discursivo, ponto central do fluxo de consciência, na subversão da lógica cartesiana e também no estímulo sensorial à percepção. E se o texto dramático não é mais o norteador do espetáculo, agora ele se insere com igual importância junto

ao cenário, ao figurino, à performance dos atores e à iluminação, numa existência gestáltica. É a totalidade da encenação que se coloca ao espectador e que torna pertinente a afirmação de Merleau-Ponty (1999, p. 433):

A coisa é este gênero de ser no qual a definição completa de um atributo exige a definição do sujeito inteiro e em que, por conseguinte, o sentido não se distingue da aparência total. (...) O próprio sentido da coisa se constrói sob nossos olhos, um sentido que nenhuma análise verbal pode esgotar e que se confunde com a exibição da coisa em sua evidência.

As cenas exploram imagens plasticamente construídas que fogem ao entendimento racional, mas ligam-se ao espectador no reconhecimento de elementos que remontam ao sonho e à fantasia, referenciais abstratos e não cotidianos. Em contrapartida, a presença "ao vivo", se mostra enquanto realidade concreta e causa estranhamento ao fundir campos distintos da vida humana. A ligação da obra com o fluxo de consciência pode não ser pré-concebida por parte dos artistas envolvidos, mas o que se projeta ao espectador no momento da experiência estética, que é esse caráter um tanto onírico, reflete sua estruturação própria. Nesse sentido, pela concretização realizada pelo espectador e pela recepção que configura esse teatro, ele pode ser definido como expressão cênica do que Humphrey estudou junto à literatura: fluxo de consciência. O fluxo de consciência, então, ao se instaurar na cena, também desperta no espectador sua existência.

Deste modo, o fluxo de consciência, na encenação contemporânea, está muito mais situado nas etapas da presença e da representação – no que se considera, aqui, as colocações de Mikel Dufrenne, em suas determinações fenomenológicas acerca da experiência estética. A percepção, guiada pelo corpo em contato com o objeto estético, é a garantia de que o sujeito é capaz de contactar a obra "mais profundamente em sua intimidade do que através do conhecimento do intelecto (DUFRENNE, 1998, p. 85)." Trata-se de uma atividade sensorial que determina que "os sentidos não são tanto aparelhos destinados a captar uma imagem do mundo, quanto meios para o sujeito ser sensível ao objeto, harmonizar-se com ele como se harmonizam dois instrumentos de música (DUFRENNE, 1998, p. 85)." Esse contato é interferido pela representação "na qual o sujeito toma consciência de sua relação ao objeto, põe em questão a aparência e distingue o percebido do real (DUFRENNE, 1998, p. 85)." Essas etapas, que priorizam o ser sensível e a qualidade imaginativa, são colocadas como em permanente cooperação

e são exatamente a garantia de que o espectador está inserido também como criador do fluxo, já que é por ele que o ser imanente do objeto se manifesta.

Há efetivamente uma articulação entre as sensações obtidas pelo corpo, já como percepção do mundo, com os referenciais do mundo armazenados na memória, que habilitam o sujeito a processar pensamentos. E sem dúvida, são processos concomitantes e que não se excluem; eles cooperam entre eles numa confirmação às observações de Dufrenne (1998, p. 83) de "o ser ambíguo mas irrefutável do fenômeno atesta que o sujeito como objetivado e o objeto como fenômeno são, ao mesmo tempo, distintos e correlativos, visto que o objeto existe tanto pelo sujeito, quanto diante do sujeito".

O fluxo de consciência alcança genericamente outras possibilidades mesclando-se à simultaneidade informacional e às demais características da arte contemporânea. São conceitos que se fundem em similaridades e ressonâncias, nos quais não há mais a necessidade de prender-se a personagens ou fábula. Sem ter uma origem clara devido às vozes entrecruzadas, o discurso do fluxo é múltiplo e conduz a outra constituição. As atuais manifestações estão distantes de regras e padrões determinados e, efetivamente, remontam à origem do fluxo como processos da mente e da arte, operados pela mente humana na criação e percepção dos dados, que alcançam sua concretização na experiência estética partilhada por todos.

4. *Ânsia*: a análise do espetáculo pra olhar o todo.

O espetáculo que vai ser analisado aqui é uma montagem, realizada pela 3 de Sangue Companhia de Teatro, do texto *Crave* (1998), de Sarah Kane. Com o título traduzido para *Ânsia*, a peça foi encenada no ano de 2003; percorreu festivais em diversas cidades do Brasil; e recebeu indicações de melhor direção, cenário e iluminação na 16ª edição do Prêmio Shell de Teatro. O diretor, Rubens Rusche, muito conhecido por suas montagens de Beckett, deu corpo ao texto de Kane em um trabalho que alcança profundidade unindo o texto contundente da autora às imagens propostas pela encenação.

Identificamos a obra como uma totalidade, que possui uma constituição específica, nos cabendo o compromisso de tentar manter, além da ausência de juízo de valor sobre as escolhas, coerência na descrição com as características dos elementos e com a maneira como são apresentados. Nesse sentido, além de anexar cópia do material audiovisual ao final do trabalho, tentaremos, na medida do possível, analisá-la seguindo a seqüência do que é posto em cena, pois imaginamos que isso facilitará ao leitor construir uma percepção mais próxima do que se concretizou no espetáculo. Como bem aponta Patrice Pavis, em seu livro *Análise dos Espetáculos* (2003, p.215),

Vamos emitir então a hipótese de que toda a encenação está organizada segundo operações de vetorização e que existem sinais globais, *sinais de gestalt*, quer dizer, vetores totalizadores que estruturam um conjunto de encenação e aos quais estarão subordinados todos os significantes individuais que os espectadores poderão reconhecer. Tais signos de *gestalt* constituem a vetorização principal, o quadro no interior do qual tudo é legível, pelo menos enquanto não emergir uma nova vetorização que apaga as precedentes.

Partiremos desse entendimento de espetáculo como Gestalt, que se alia inclusive às observações de Merleau-Ponty sobre a percepção, para realizar nossa abordagem. O teórico/pesquisador é, antes de tudo, espectador. Um espectador privilegiado, pois possui informações de que a maioria do público leigo não dispõe, mas fundamentalmente é um espectador que, para realizar seu trabalho, parte de sua percepção e reflexão sobre a obra. A obra, que é, nesse caso, uma obra contemporânea, se apresenta em seu conjunto e não é subordinada por apenas um de seus elementos. A teoria dos vetores nos permite identificar vetores de sentido sem focarmos partes isoladas – que só existem em seu conjunto –, da mesma

forma que não fecha o espetáculo a novas vetorizações, que construam outros sentidos possíveis. Essa metodologia habilita a validação da multiplicidade de sentidos através de diversos traçados vetoriais possíveis. Cada olhar é livre para descobrir quantas vetorizações lhe forem possíveis, sem submeter uma à outra.

Aqui, faremos uma análise que conta com esse olhar espectral, mas que relaciona nossas observações ao fluxo de consciência - norte de nosso trabalho. Sendo esta uma encenação do ano de 2003, ela está imersa na contemporaneidade, com suas complexidades, incongruências e pluralidades, e nossa fala acerca do fluxo na dramaturgia contemporânea, nesse momento, ganhará complemento por sua manifestação concreta no evento teatral. Acreditamos que essa encenação é um material precioso e esperamos tornar claras observações, feitas anteriormente, que, por ventura, ainda permaneçam obscuras ao leitor.

O espetáculo se estabelece em palco frontal. Segue a descrição dos momentos iniciais, com dados retirados de roteiro fornecido pelo diretor:

1. Entrada do público / Abertura (duração: 10 min)

O palco está escuro, com exceção de um ponto de luz incidindo sobre uma estante musical, cujas partituras encontram-se espalhadas pelo chão, à direita do proscênio, visto da platéia. A cortina interna do palco, que separa o proscênio do palco propriamente dito, está fechada. Durante aproximadamente dez minutos, enquanto a platéia entra na sala de espetáculos e se instala em suas poltronas, ouve-se o som do ruído de uma agulha do braço de uma vitrola patinando nos sulcos finais de um disco já tocado. Depois disso, enquanto as luzes da platéia vão se apagando numa contagem de dez segundos, o foco de luz sobre a estante vai se intensificando. A sala está totalmente no escuro. Luz apenas na estante musical e som de ruído da agulha, que também se intensificou: 1 minuto. De repente, black-out e silêncio: 10 segundos.

2. Prólogo (duração: 4 minutos): Crepúsculo

Ainda no escuro, após os 10 segundos, ouve-se o primeiro e fraco som de um sino. Pausa para o eco que vai morrendo. A cortina vai então se abrindo, ao som crescente das ondas do mar se quebrando na praia, e revela o espaço cênico já iluminado: o longo e estreito corredor, paralelo à boca de cena, limitado ao fundo pela longa e alta parede de concreto (na sala Jardel Filho, no Centro Cultural São Paulo esta parede tinha 14 metros de comprimento por 4 metros de altura, mais ou menos as mesmas dimensões das encenações realizadas em Porto Alegre e em Recife), na qual podem-se ver os quatro nichos retangulares. Por detrás da parede, através dos nichos, pode-se avistar uma grade de ferro. Ao fundo, por detrás da grade de ferro, outra imensa parede.

Quinze segundos após a abertura da cortina: entra C pelo corredor, da esquerda para a direita, após ter passado por detrás da

parede, é entrevista pelas grades de ferro – todos os personagens fazem esse percurso, da direita para a esquerda, antes de entrar no corredor. C caminha ao longo do corredor, de perfil para o público, e pára a alguns passos da saída à direita, sempre de perfil. Usa óculos escuros.

Quinze segundos após a imobilização de C, entra A, também de perfil, e se posiciona a alguns passos às costas de C. Usa óculos escuros.

Quinze segundos após a imobilização de A, entra M, de perfil, e se posiciona a alguns passos de A. Usa óculos escuros.

Quinze segundos após a imobilização de M, entra B, de perfil, e se posiciona a alguns passos de M. Usa óculos escuros.

Todos se encontram eqüidistantes um do outro e em harmonia com as dimensões do corredor. Os quatro permanecem imóveis em suas posições, com o olhar fixo voltado para a direita do corredor. Sempre o som das ondas do mar. O primeiro e fraco som de sino que se ouviu no início do Prólogo, é seguido de mais duas badaladas de mesma intensidade, que antecedem a entrada de C. Essas badaladas ocorrem enquanto os personagens estão caminhando por detrás da parede, sendo entrevistados quando passam por detrás das grades de ferro de cada nicho. A luz na parede do fundo é a de um crepúsculo. O corredor é inundado por uma densa neblina. Após os quatro minutos, a luz vai se extinguindo em dez segundos.

No escuro, ouve-se apenas o som das ondas do mar, que após dez segundos também vão se extinguindo. Se for possível, este som deve permanecer apenas no interior do palco durante todo o prólogo, e nos dez segundos finais de escuridão ele extravasa para a sala da platéia.

Silêncio: cinco segundos.

3. Primeira Parte: Fragmentos I (cerca de 18 minutos)

De “Você morreu para mim” (C 1) até “(e depois?)” (M 112), p. 1 a 28 da tradução final.

Luz crescendo nos nichos, onde se encontram sentados os quatro personagens, sempre de óculos escuros. Dez segundos. Início da fala.

Após “M: (e depois?)”, extinguir a luz nos nichos em dez segundos.

Escuridão.

(RUSCHE, 2003, p.p. 01-02, roteiro)

Nesse primeiro momento, nenhuma palavra é dita, temos apenas a imagem e o som que se coloca ao público. Ainda com a cortina fechada, há a imagem da estante de partituras, em desordem, e o som da repetição infinita de um vazio, no espaço de um disco de vinil que não é preenchido com música. O público adentra ao teatro e imediatamente é chamado à percepção da obra. A cortina não se abriu, mas há a indicação de que aquele já não é mais o espaço cotidiano. A ficção está

presente e o espectador adentra um mundo onde o concreto não mais se resume ao habitual.

Ao abrirem-se as cortinas, há o cenário com o painel, que forma uma parede em cor branca-acinzentada, com cavidades, recobertas pela cor vermelha. Em cada nicho, uma cadeira está posicionada no vão, que ao fundo é gradeado. A fumaça, de início sutil, torna-se espessa no momento anterior ao *black-out*. O sino também ganha maior sonoridade a cada uma de suas repetições. Os atores se colocam um a um no palco: a primeira atriz (C), com caminhada lenta e tensa, mas de ritmo constante, dá passos firmes no corredor atrás da grande parede; após, entra o primeiro dos dois atores (A), pelo mesmo corredor, com caminhada leve e um pouco mais veloz, passos tranquilos; quando a segunda atriz (M) entra em cena, caminhando em velocidade mediana ao fundo, C já está no corredor à frente do palco, caminhando em velocidade um pouco maior, mas com passos igualmente tensos; o segundo ator (B) entra, ao fundo, caminhando de forma veloz e constante, no exato momento em que M chega ao final do percurso inicial; C fica alguns segundos sozinha, no corredor da boca de cena, já posicionada à direita da cena; A, o primeiro ator, lentamente surge nesse corredor frontal após C, a primeira atriz, e, como ela, também se coloca em posição, um pouco atrás; M, a segunda atriz, entra na seqüência, com caminhada lenta e olhar à frente; e B, o segundo ator, entra quando M se coloca em posição, mantendo a caminhada veloz e a cabeça baixa, que é levantada quando este se posiciona, à esquerda.

Mesmo sem o texto, muitas informações já estão lançadas ao espectador que é instigado a desvendar quem são aquelas "pessoas", que lugar é aquele, e o que está prestes a acontecer. Sem que o conjunto configure algum tipo de representação mimética, que consideramos como referencial a um real/cotidiano, cada um dos elementos, já fornecidos, se instala a partir de suas possibilidades simbólicas, dadas aos sentidos sem o intermédio da linguagem verbal. Ao abrir mão do verbo nesse início de cena (e em alguns outros momentos específicos do espetáculo), se valoriza, na proposta de Rubens Rusche, outro tipo de relação entre o espetáculo e seus espectadores. Há o desafio à construção de sentido pela via lógica da razão objetiva, como bem aponta o diretor em texto incluído no programa: "trata-se de uma peça exigente que, constantemente, se esquia de uma interpretação definitiva". E em meio à constante desconstrução de signos, o espectador se depara com a figurabilidade da encenação em que, segundo descrição de Pavis (2003, p.p 206-207):

Podemos obviamente reconhecer na cena todo o tipo de perceptos que poderíamos denominar. Mas isto seria confundir a cena com um

catálogo de lojas de departamentos se fôssemos tentar relevar tais objetos nomeando-os sistematicamente. Percebemos de fato muitos outros materiais que permanecem em estado de significante, formas e cores que não se deixam traduzir em palavras e cuja percepção constitui precisamente a experiência estética do espectador: a cena e suas imagens, a música e seus sons, o texto e sua vocalidade resistem a qualquer reconhecimento figurativo, permanecem no nível que Lyotard designou como o *figural*.

O *figural* está na ordem do pensamento em imagens reconhecido por Freud como pensamento fundamentalmente próximo à linguagem do inconsciente. É um padrão que se contrapõe à ordem do discurso e, nesse sentido, nada é oferecido ao olhar do espectador diretamente pela via intelectual, mas sim por vias difusas. No que cabe a observação de Pavis (2003, p. 157):

“No sistema *Ics* [inconsciente] o tempo não existe, mas sim unicamente um espaço imaginário, quer dizer corporal, cuja reversibilidade serve de modelo para a representação simbólica do tempo”. Para os mecanismos inconscientes do encenador que trabalha os materiais de cena, podemos representar sua tarefa como a produção na “panela” do espaço cênico, de ações reversíveis, podendo voltar no tempo, ir em todas as direções, se entregar a todas as vetorizações: o espaço é tanto o cênico real, como o espaço imaginário, o “grande teatro do mundo”, espaço que podemos representar como um corpo maleável e manipulável à vontade.

O encenador, nesse caso, propôs na obra a manutenção das ambivalências junto aos elementos que usa. Ele privilegia a indeterminação, claramente, facilitando ao espectador o desprendimento da interpretação imediata e guiada pela razão intelectual. Objetivamente, além do som de mar, não há nenhuma informação que, por exemplo, dê exata localização ao espaço que se propõe. Embora haja a citação de praia no roteiro, na cena não é possível concretizar tal idéia com exatidão, pois o som se contrapõe ao figurino urbano (em preto e vermelho) e ao cenário (grade, parede, cadeiras). Há uma tensão significativa entre a informação fornecida pela sonoridade e pela imagem que é trazida ao público, não podendo o som ser visto em sua função de cenário acústico, já que é contrariado de forma contundente pelos demais elementos e não se alia a nenhum dado que fortaleça a imagem que propõe. O que há, sim, é uma *atmosfera* que se cria pelo conjunto das informações e sua simbologia, que é bastante complexa.

A parede divide o palco em dois, secciona o espaço expondo o fundo através dos nichos gradeados, que em suas dimensões (retangulares) remetem a portas. É possível remeter esses nichos, considerando a qualidade figural da cena – que por sua vez nos aproxima do inconsciente –, como alusão ao livro “As portas da percepção”, de Aldous Huxley, que trata de estados alterados de consciência. As “portas” são fechadas pelo filtro racional (que poderia ser visto como as grades que separam o que está de um lado e outro). Confirmando esse caminho inicialmente traçado, temos o mar que “como reservatório de incalculáveis tesouros inexplorados, também é símbolo do inconsciente” (BECKER, 1999, p. 179); é símbolo de “um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a da incerteza, da dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal” (CHEVALIER, 1991, p. 592).

Nesse momento do espetáculo é assim que o espectador se encontra, sem informações suficientes para determinar o que vê, mas mesmo assim detentor de muitas informações. Em verdade, o espectador, em sua atividade de interpretar e dar sentido ao que vê, é desafiado a elaborar a percepção dos dados sem o auxílio das determinações idiomáticas, de conceitos ou qualquer identificação semântica. Ele é convocado a percorrer a cena e apreender a obra ao longo da experiência que essa lhe proporciona. Uma atitude que podemos situar, entretanto, ao nível do pré-consciente, pois a relação que se estabelece entre a cena e o olhar do espectador conta com o jogo entre a figurabilidade do inconsciente (pela impossibilidade de reduzir o que é presenciado ao verbo) e a tentativa de interpretação (invariavelmente atividade intelectual) que estabeleça sentido. A nossa interpretação, veiculada acima, é apenas uma das interpretações possíveis, dentro de um espectro muito mais amplo.

Após o black-out, com o ambiente silenciado, cada um dos atores se posiciona em um nicho. Eles estão sentados. Cada nicho, como um vão na imensa parede, recebe iluminação a pino reforçando a individualização desses pontos no espaço – que claramente entrará em oposição ao discurso verbal que mescla as falas e relativiza essa individuação. Lentamente, recebendo luz frontal e lateral, as paredes que contornam os vãos revelam-se de vermelho vivo, cor que oscila de intensidade com a luz mais amena, em seguida. Essa característica oscilante da iluminação se dá ao longo do espetáculo. Há sempre uma luz que aumenta e diminui, como uma pulsação. É um pulsar de vermelho-sangue que cerca as figuras e traz a imagem do humano e seus contornos à encenação. O pulso também retoma o sino, do início do espetáculo, que soou em compasso, e a constância das ondas do mar, um ritmo que conduz a encenação. O ritmo também remete às

partituras do início do espetáculo – pela idéia de um ritmo musical, provavelmente, sistematizado em suas notas – e ao infinito som de vazio (não-música, ruído, melodia silenciada) sistematicamente produzido nos sulcos e vãos da superfície lisa do disco de vinil. Há uma associação de todas as idéias trazidas à cena até agora, através de um fluxo proposto na percepção dos dados. Já existe, também nesse momento, uma forte tensão desenvolvida: o pulso, por exemplo, é uma qualidade humana que, entretanto, se mostra através de um ritmo natural (das ondas), mas também de um ritmo maquinal (da vitrola). Esse contraponto entre o orgânico e o artificial estará presente ao longo da peça, tencionando a presença dos atores (suas figuras humanas) somada a outros elementos da encenação.

Até aqui, todas as informações descritas são da ordem da encenação. Nenhuma delas foi proposta pela autora que, em seu texto, só designa as falas e alguns detalhes da pontuação que “determinam o modo de dizer”. Kane efetiva em *Crave*, como em *4:48 Psicose*, a abstenção em se posicionar quanto a possíveis elementos de cena. É um “afastamento radical do modelo realista de dramaturgia, bem como das caracterizações formais inerentes a esse modelo, ao lado de uma experimentação com o ritmo e a linguagem poética” (RUSCHE, 2003, folder). Como aponta o diretor no texto em que fala sobre sua concepção da montagem, o que se verifica é que “o texto é o único elemento que deverá permanecer invariável em *Ânsia*. Propõe o encenador, então, tratá-lo

“...como se ele fosse uma paisagem de palavras, pontuadas aqui e ali por uma variedade de elementos alternantes, de qualidade visual e auditiva. A parte da peça constituída pelo texto (pelas falas intercaladas dos quatro personagens) deve se situar num espaço visualmente escurecido, precedida e seguida por uma cena silenciosa visualmente clara e brilhante. O mundo das palavras sendo assim contrastado com seu equivalente silencioso, com a intenção de reforçar o seu potencial de silêncio. E o todo é então contrastado com ele mesmo para que sua relatividade seja ressaltada (RUSCHE, 2003, folder).”

A relatividade, como característica que favorece ambigüidade, ambivalência, é presente não só no tratamento do texto, mas em todos os demais elementos da encenação. Como nos exemplos que já mencionamos: a oscilação da luz entre forte e fraco, e a indeterminação do lugar, com o cenário - parede, concreto, grade, urbano – contrasta à sonoridade de mar apresentada. O fato colabora em muito com a qualidade figural e dificulta a tentativa de se estabelecer um vínculo mimético. Tal situação, que não caracteriza espaço exterior objetivo, passível de

ser exatamente identificada com o real/cotidiano, se coloca como espaço interior, bem apresentado por Pavis (2003, p. 145) como “a representação de um devaneio, de um sonho, de um sonho acordado, todos suscitados pela encenação, dos quais podemos estudar o processo de deslocamento ou de condensação. A cena se torna um espaço ‘desrealizado’ suscetível de figurar os mecanismos do sonho, nos quais o espectador poderá se projetar”.

Esses procedimentos, de deslocamento e condensação, são inseridos por Pavis dentro de uma metodologia de análise que, de fato, se configura como meio bastante adequado para a análise que aqui fazemos, pois se originam da observação criteriosa dos procedimentos realizados pela mente ao processar o conteúdo inconsciente. Assim como Humphrey apontou os mecanismos da literatura para produzir o fluxo através de palavras, aqui temos termos que remontam aos mecanismos descritos por Freud na observação do fluxo em seu ambiente de origem. São procedimentos que dão conta de estruturas que não seguem a razão lógica e objetiva, nem prescindem de exatidão, para lidar com qualquer objeto ou situação que se apresente e, assim, nos permitem lidar com a encenação em interface com a psique.

Os dois termos são tomados em pertinência a dois tipos de vetores cada um. A condensação, Pavis (2003, p. 231) apresenta através de vetores de acumulação e embreagem:

A *acumulação* concerne tanto ao significante quanto ao significado: de tanto serem repetidos, os materiais acabam por se misturar e produzir um terceiro termo que não deve mais nada aos dois primeiros. E nesse fenômeno de metaforização, dois elementos são colocados como equivalentes e como se sobrepondo parcialmente. (...) A incerteza confirma a condensação metafórica dos significantes assim como dos significados.

A *embreagem* ultrapassa a simples passagem de um significante para outro; ela diz respeito a seqüências inteiras, o que permite a passagem de um plano ou de um nível de leitura para o outro, a translação de um universo para o outro. A embreagem precisa de índices comuns aos dois universos ou pelo menos facilitando a sua comunicação.

Podemos citar como vetor-acumulador o caso da relação que estabelecemos já no primeiro momento com o inconsciente. A leitura é feita pelo conjunto dos elementos e a partir da incerteza que todos provocam uns em relação aos outros; essa incerteza que acompanha cada um dos dados, que se repete, acaba criando sua configuração onírica. A leitura do sonho se deveu à acumulação das ambivalências existentes; acumulação da figurabilidade alheia ao verbo ou a

qualquer determinação conceitual. Como vetor-embreante, dentre as observações que já construímos, temos o exemplo do pulso, identificado a partir do ritmo suscitado pela vitrola, pelas ondas, pela luz. Cada um deles tem materialidade distinta, entretanto, cada um também possui um "índice comum": a pontuação que efetivam. Colocados em conjunto (mesmo que em seqüência), esses elementos criam essa pulsação, que acaba nos remetendo ao humano – sem conexão direta com qualquer um deles, se tomados isoladamente.

O deslocamento, por sua vez, é apresentado a partir de vetores conectores (conexão) e seccionantes (ruptura):

A *conexão* se estabelece quando um seguimento remete a um outro substituindo-o ou trocando-o por uma parte desse objeto referido (caso da metonímia) (...). A conexão por contigüidade e/ou encadeamento é garantida pelos índices gestuais, ela não tem pois nada de mágico ou de inexplicável; ela regula a coordenação das partes do corpo, mas também o elo entre o visível e o invisível: lembrança, devaneio, sonho acordado.

A *ruptura* é uma conexão bruscamente interrompida que obriga o observador a mudar imediatamente de olhar e a explicar as inversões de sentido. (PAVIS, 2003, p.231)

Para exemplo de vetor-conector e vetor-seccionante, citamos a seqüência entre a movimentação e o silêncio iniciais que, ao final do prólogo, são seguidos pelo jorro verborrágico dos atores, que olham para frente, imóveis. O jorro verbal se conecta ao movimento e a imobilidade ao silêncio – movimento físico e movimento vocal; silêncio vocal e silêncio corporal. Da mesma forma, a voz rompe com a ausência de falas e a imobilidade corporal com a caminhada anteriormente produzida. Há esse jogo de associação e quebra que se manifestará em muitos outros momentos, principalmente quando entrarmos em contato direto com o texto de Kane, repleto de fragmentações e variações.

Quanto ao texto, temos o relato do diretor, que fornece a seguinte informação sobre a "composição da estrutura dramática" de *Ânsia*:

A peça funciona como um veículo para vozes não identificadas que despejam suas almas numa torrente de emoções, idéias, lembranças e desejos. Sarah Kane não dá nomes específicos aos personagens, mas designa uma identidade pelas letras A, B, C e M. Apesar da dificuldade de se distinguir a personagem da narrativa, como ocorre nas peças curtas de Beckett, onde homens e mulheres falam consigo mesmos, os quatro personagens de "Ânsia" estão muito mais interligados entre si, e seus sentimentos parecem ser muito mais pessoais. Essas vozes também têm uma sexualidade específica, perceptível na própria escrita. Além disso, parecem representar também arquétipos determinados: A é o homem de

meia idade - mas também Autor, Abusador, Anticristo -, M é a mulher de meia idade - a Mãe -, B é um jovem e C, uma jovem. (Boy e Child, o rapaz e a criança, respectivamente). Apesar de sua natureza experimental, "Ânsia" ainda retém alguns fios narrativos: M é uma mulher que deseja ter um filho com um homem mais jovem, B, mas não o ama. B, a princípio indiferente com relação a M, torna-se cada vez mais dependente dela. Há também o relacionamento entre o homem mais velho, A, e a jovem, C, que não parece ser um bom relacionamento, mas um relacionamento desigual, não recíproco e talvez abusivo. Contudo, os fios narrativos não obedecem a uma ordem cronológica, os personagens dizem coisas muito bizarras em situações estranhas, e a peça permanece em aberto para um número infinito de diferentes interpretações. A ausência absoluta de rubricas cênicas torna a questão da encenação ainda mais complexa." (RUSCHE, 2003, folder)

Ao longo da peça, praticamente não há ações físicas e a atenção inicialmente acaba focada no texto que é compulsiva e maquinalmente lançado ao público. Nesse momento, cabe ressaltar que no texto de Sarah Kane a origem de cada fala é dada por uma letra, mas isso de forma alguma chega a individualizar as personagens, a ponto de permitir que configurem mímese humana. Inclusive, a forma como as falas são dadas à cena – sempre de forma mecânica, sem nuances, sutilezas, ou qualquer qualidade que possamos diretamente associar a sentimento ou subjetividade – se alia fundamentalmente a essa posição. São quatro locutores que não se afirmam separadamente, pois embora existam elementos particulares para cada locução e nesses momentos essas falas configurem certo grau de subjetividade, elas não concretizam tal intenção: as falas estão misturadas e se assemelham a uma orquestra de vozes, cujos instrumentos não podem ser dissociados, pois a sonoridade do arranjo é que garante sua manifestação.

M – Lembra de mim?

(tempo)

B – Sim.

C – Parece alemão,

A – Fala como espanhol,

C – Fuma como sérvio.

M – Você esqueceu.

C – Todas as coisas para todos os homens.

B – Não acho

M – É.

C – Não consegui esquecer.

M – Procurei você. Por toda a cidade.

B – Não acho mesmo

M – É. É.
A – Acha sim.
M – Sim.
C – Por favor, pare com isso.
(KANE, 2003. P. 02)

Temos nesse exemplo, frases curtas que se colocam em seqüência e onde o diálogo que poderia se estabelecer se perde pelo ponto de origem das falas-respostas. Quando um personagem pergunta (M), e um segundo responde (B), imediatamente vêm descrições feitas pelos outros dois, até então considerados apenas observadores. Vem, então, a contra-resposta de M, seguida de mais uma observação de C (observadora). No entanto, a fala de B surge como resposta compatível à fala de C, pairando a dúvida sobre com quem realmente está falando – em uma espécie de vetor-seccionante na relação entre M e B; e vetor-conectante entre B e C. A fala seguinte de M efetua o mesmo movimento e dessa forma temos agora, ao invés de dois envolvidos, três envolvidos em um possível diálogo – vetor-conectante. A fala de C retoma o tema do esquecimento (conecta-se à fala de M) e nesse momento se tem mais uma mudança na direção presumida da fala anterior. E nesse jogo de deslocamentos, A também se insere, ao emitir opinião que se conecta à fala de B como contraposição – um acha que não, outro acha que sim. Não é possível identificar exatamente um diálogo, pois não se pode presumir quem emite a quem as falas em questão. O que se obtém é realmente um arranjo aos moldes musicais (vetor-conectante, que reforça a associação com a estante de partituras), que por vezes se organiza beirando o diálogo, em outras um discurso único ininterrupto, e ainda em outras, desconexo e fragmentado, incluindo citações em idiomas diversos. As falas criam temas que se desenvolvem conjuntamente entre os quatro locutores, não nos permitindo isolar qualquer um deles desse contexto.

Os temas orquestrados variam entre desejos, violência e medos. Alguns temas são recorrentes às falas de todos, enquanto outros, como no caso da pedofilia, estão inseridos na fala de apenas um deles. Essa individualização temática, entretanto, não pode ser considerada suficiente para amparar uma subjetividade, pois mesmo o tema sendo lançado por uma voz, as outras se aliam a esta e alimentam-na. Torna-se, quase sempre, uma questão coletiva – compartilhada em uma fala que se segue, ou mesmo em uma ação, caso que será descrito posteriormente. E essa falta de propriedade é bem exemplificada pela fala de M, ainda no Fragmento I: ela verbaliza uma memória de infância, que teve o pertencimento questionado pela mãe. Ela possui uma memória que não lhe deveria pertencer, mas que no entanto, existe.

M – Eu corri através do campo de papoulas nos fundos da fazenda do meu avô. Quando entrei pela porta da cozinha, eu o vi com minha avó em seu no colo. Ele a beijou na boca e acariciou seus seios. Eles viraram e me viram, sorriram por me ver confusa. Quando dez anos depois contei isso para minha mãe, ela me olhou de um modo estranho e disse. 'Isso não aconteceu com você. Aconteceu comigo. Meu pai morreu antes de você nascer. Quando isso aconteceu eu estava grávida de você, mas eu só fui saber da gravidez no funeral dele'. (KANE, 2003, p. 04)

Quando todos pronunciam a mesma fala, ou quando um complementa a fala inicialmente proferida por outro, há a impossibilidade de pertencimento da ideia, de identidade única, ou experiência subjetiva individual por qualquer um deles – o que não nos permite estabelecer um fluxo centrado unicamente em um dos personagens. Talvez, se isolássemos as falas de cada um deles (o que descaracterizaria completamente a obra), tivéssemos como determinar algo próprio do subjetivo, mas a verbalização anti-emocional, mecânica, das falas, distancia os atores de suas características humanas. E, ao realizar a aproximação das vozes (de figuras humanas) à emissão maquinal, à existência tecnológica, o encenador estabelece um vetor-conectante entre existências opostas: homem (natural, orgânico) e máquina (artificial, inorgânico), temática que traz de forma clara, uma problemática típica do pós-moderno. Mas se cada voz for tomada como uma máquina de emitir palavras, seus discursos imbricados – que se conectam uns aos outros - nos permitem estabelecer, ao invés da idéia de arranjo musical, a ideia de rede, de sistema operacional. Mudamos o elemento de referência e, interessantemente, mantém-se a impossibilidade de emancipação. Dentro de um sistema tecnológico, os elementos existem em razão da funcionalidade – cada um deles possui uma função que permite ao sistema operar e sem razão de existir de forma emancipada.

A ambigüidade e as dúvidas que pairam, nesses arranjos/sistemas textuais, repletos de vetores ao mesmo tempo conectantes e seccionantes, complicam a configuração de personagens nos moldes tradicionais (mímese humana). Pois quando julgamos ter informações suficientes para individualizar essas figuras, determinar sua perspectiva, tal percepção é desconstruída com o surgimento de mesclas, misturas, que se efetivam pela sobreposição das falas, pelo deslocamento de uma idéia de um locutor para outro. E, nesse sentido, a noção tradicional de personagem (que remete ao humano individualizado) se perde, restando apenas a

(Depois em volume normal.) isso tem que parar isso tem que parar isso tem que parar

(KANE, 2003, p. 11)

Mas, mesmo nesse caso, a inserção no espetáculo não favorece a percepção de um indivíduo “emancipado”. Pois embora a voz tenha origem certa e possamos identificar o homem que fala de carícias, jogos de sedução e amor e desamor, os demais atores também estão implicados no discurso. No momento em que A fala, B e M se apresentam em figuras, imagens – que complementam a fala e passam a fazer parte dela – da mesma forma como C se insere no murmúrio dos momentos finais. M realiza o movimento de quem nina uma criança, imagem que a relaciona com a maternidade – tema recorrente em suas falas –, ao mesmo tempo que a vincula à uma imagem de infância, de recordação de infância. B está se embalando, com o dedo na boca, remetendo à imagem de um menino, um infante, ele que é mais jovem que M (informação deduzida de suas falas). A infância, que é recorrente, lembra a afirmação de A de que é um pedófilo e estabelece um vetor-embreante entre os três, pelo elemento comum. O que chega ao espectador é o conjunto das falas e das imagens que, graças ao tema embreante da infância, estabelece uma cena-Gestalt – onde as partes não configuram o todo e é preciso tomá-la a partir de sua totalidade. Há a emissão proferida conjuntamente pelo conjunto dos atores que ainda nos impede de dar pertencimento da idéia a uma única voz.

No espetáculo esses momentos que almejam a uma possibilidade subjetiva, geralmente, vêm apresentados com iluminação que projeta sombras sobre as paredes de cada um dos vãos – caso que é verificado na cena acima citada. A sombra que, da maneira como ocorre está próxima do conceito de Jung, vem junto ao que de mais emocional podemos encontrar na peça. Para Jung (1986, p. 06), “a sombra constitui um problema de ordem moral que desafia a personalidade do eu como um todo”. A sombra trata dos aspectos obscuros da personalidade e se revela por emoções quase ou inteiramente descontroladas, junto às quais (JUNG, 1986, p. 07) “o indivíduo se comporta mais ou menos como o primitivo que não só é vítima abúlica de seus afetos, mas principalmente revela uma incapacidade considerável de julgamento moral”. A sombra revela o momento do descontrole, a brecha na determinação maquinal, do comportamento auto-regulado. Ela se apresenta projetada no momento em que há um escape a essa expressão regulada, com a manifestação mais humana de falas, libertas das interferências e da padronização – o que pode ser remetido ao padrão social, exacerbado diante da cultura de massa.

A sombra, que faz parte dos elementos inconscientes, quando externalizada revela os desejos ocultos, reprimidos, negados, repudiados, moralmente inadequados. Entretanto, a fala traz justamente uma das questões mais recorrentes quanto à sombra: as paixões descontroladas e autodestrutivas. E, novamente, não temos a individualização das figuras presentificadas por cada ator – que permanecem unidas, principalmente pelo vetor-embreante, na configuração da imagem do pensamento. Pelo tratamento verificado na encenação, esse momento específico poderia inserir as demais personagens como imagens dentro da perspectiva de um possível alguém, mas a inversão constante das posições, pelos deslocamentos produzidos ao longo do texto, não nos permite ver em nenhuma delas mímese humana, que subordine as outras.

Diferente do que vimos nos exemplos da dramaturgia de O'Neill ou Nelson, não há uma perspectiva norteadora para o fluxo. Não há uma consciência que imprima sua visão sobre os fatos. O fluxo de consciência nesse caso paira na experiência estética, sem apresentar núcleo determinado. Ele se faz presente nas condensações e deslocamentos, que dão tratamento de sonho à cena; no arranjo de falas que elabora claramente a associação de praticamente todas as idéias; na experiência do espectador, diante do estímulo das diversas idiossincrasias.

Veja-se o trecho seguinte, no roteiro da encenação:

4. Interlúdio: Dança (cerca de 4 minutos)

Antes mesmo da escuridão total, ouvem-se os primeiros acordes da música "Electioneering", de Radiohead, faixa 8 do disco *OK Computer*.

A luz entra bruscamente. Os quatro estão dançando no corredor, de perfil para o público, porém voltados na direção contrária à da entrada. Eles dançam, se sacodem, pulam e gritam, sem sair, contudo, de seus lugares. Sempre de óculos escuros. Quase no fim da música, eles se imobilizam, com as mãos para o alto, num salto impossível, exaustos, e permanecem congelados até o fim da música. A luz se apaga bruscamente.

Escuridão e silêncio: dez segundos.

5. Segunda Parte: Fragmentos II (cerca de 18 minutos)

De "Eu tenho filhos..." (C 137) até "Feliz e livre" (C 282).

Luz crescendo nos nichos, menos intensa que na Primeira Parte. Os personagens estão de novo sentados em seus nichos, de óculos escuros. Vinte segundos para o início da fala.

Após "C: Feliz e livre", extinguir a luz nos nichos em dez segundos.

Escuridão.

(RUSCHE, 2003, p. 02, roteiro)

Em cena estão os atores que localizam pontos em uma encruzilhada discursiva, uma imprecisão do sujeito, uma consciência instável e relativa. Há os vãos, as grades, os pontos de partida (atores), que, em relação, remetem a um arranjo/rede de significações impreciso. Essa configuração em rede, dá ao espaço, que simboliza o inconsciente, nos remete, em condensação ou vetor-embreante, ao processo mental em sua existência neurológica – remete ao fluxo de consciência em sua base de referência. Neurônios e conexões que absorvem informações e as relacionam na construção de algum conhecimento ou saber, que, nesse caso, não se afirma de forma positiva, mas é impossibilidade, ao menos de forma ordenada ou racional. A falta de sentido, de compreensão, de clareza é sempre apontada pelas falas de “não é o que você pensa”, “isso não faz sentido”, “eu não sei”, “não é isso”. Ou então é implicada pela presença dos opostos “sim” e “não” proferidos quase que simultaneamente, em seqüência abrupta, sem um se sobrepor ao outro. Como o próprio texto nos informa é um conhecimento impossível:

M – Sou incapaz de conhecer você.

C – Não queira me conhecer.

M – Completamente indecifrável.

(KANE, 2003, p.p. 09-10)

Essa possibilidade de interface à rede neural ganha força, principalmente, no momento do interlúdio, que se efetiva após mais um momento de longo silêncio e recebe música de rock e luz estroboscópica. Em vetor-embreante a imagem que se coloca ao espectador, pela luz branca, lembra a luz de raio, luz elétrica; aliada à movimentação dos atores, com cada um dançando ao som da música e aos poucos passando a dançar de forma “descontrolada”, praticamente se contorcendo em espasmos – como numa relação à carga elétrica atravessando, percorrendo seu corpo –, remete à imagem que se associa com a *eletroconvulsoterapia*. Mais popularmente conhecida como eletrochoque, esse método era utilizado antigamente (ainda hoje, apesar das controvérsias) em hospitais psiquiátricos no tratamento de depressivos, psicóticos ou esquizofrênicos (principalmente os do tipo catatônico). E em mais um elemento que se une a essa seqüência embreante, ou seja, que conecta elementos por meio de um dado comum, a luz retorna à sua configuração anterior e os atores cabisbaixos, curvados, numa expressão de corpo anestesiado, se assemelham a neurônios exaustos pela intensa estimulação –

comportamento, inclusive, pertinente ao estado pós-choque, no qual o paciente experimenta uma certa confusão, uma perda transitória da memória e, algumas vezes dor de cabeça.

A música que sonoriza essa cena é bastante agitada e, para quem tem conhecimento da língua inglesa, traz informações sobre o desconforto entre o humano e o mundo, hoje, guiado pelas macroeconomias e pelo marketing que enfatizam as hipocrisias da vida pública. A canção faz parte do repertório de uma das bandas mais famosas no fim de década de noventa e início dos anos 2000: Radiohead. A banda, longe de se inserir no quadro massificado da música pop, se coloca como contraponto a isso. O disco, que inclui as duas canções utilizadas na encenação, é *OK Computer*, tido por alguns jornalistas e críticos musicais como marco no mundo da música e do rock. É um disco construído como tentativa de retratar o mundo à sua volta. Thom Yorke (vocalista e compositor) se deixou levar pelas mais sérias questões do ser humano pré-século XXI, ou seja, a falta de esperança, a descrença, a alienação, a cultura massificada, a alta tecnologia, a globalização, o medo, a insegurança, o amor e a sua falta – temática também encontrada nas obras de Sarah Kane. Há uma convergência de temas entre os trabalhos, o que fortalece a característica de intersubjetividade da criação no teatro. Temos a autora, o encenador, os atores e demais produtores da encenação, a banda que cria as músicas utilizadas e o espectador – que desde o princípio é incessantemente chamado a estabelecer relações, desvendar símbolos, e se libertar do julgo racional para estabelecer contato com a obra. Há ênfase no nós, na pluralidade, na construção de sentido pelo coletivo.

Mas, nessa aproximação entre redes neurais e sistemas operacionais tecnológicos, ainda temos outra tensão que se destaca e que já foi citada: a que existe entre cérebro humano e maquinal. Essa questão, tão própria da pós-modernidade, foi levantada por Lyotard quando colocava, em suas considerações sobre o pós-moderno, que, com o advento da tecnologia, também estaríamos diante da necessidade de uma mudança na forma de construção do saber – uma mudança cognitiva. A máquina, criada para possibilitar o avanço tecnológico, desafia o homem a novas formas de processar as informações, à atualização de suas habilidades biológicas em face à interação com ela. Pierre Lévy (1993) tem uma importante publicação que versa justamente sobre as “tecnologias da inteligência”. Nessa publicação, Lévy discorre sobre diversas questões acerca dos fenômenos de comunicação na “era da informática” e tentativas de construção de sistemas de “inteligência artificial” – a criação de máquinas que, inspiradas no funcionamento do cérebro humano, possam “mecanizar a classificação e a seleção por associação paralelamente ao princípio de indexação clássica” (1993, p. 28). Há

aqui uma clara aproximação da constituição do fluxo de consciência com o “hipertexto” que, por definição, pode ser entendido como

... um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos, seqüências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular. Navegar em um hipertexto significa portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. (Lévy, 1993, p. 33)

Na verdade, a consideração pós-moderna é de que o vínculo social, como colocado por Lyotard (1988, p.p. 28-31) - a partir da perspectiva da “teoria da informação em sua versão cibernética”, que paira sobre relação entre as instituições ou estados - aqui é transposto à condição do sujeito social em interações cotidianas que envolvem disputas de poder e vontades. O sujeito social é átomo, elemento no processo de “passagem das coletividades ao estado de uma massa composta de átomos” e que se insere num sistema comunicacional, feito de “flexíveis redes de jogos de linguagem”.

Os átomos são colocados em encruzilhadas de relações pragmáticas, mas eles são também deslocados pelas mensagens que os atravessam, num movimento perpétuo. Cada parceiro de linguagem sofre por ocasião dos “golpes” que lhe dizem respeito um “deslocamento”, uma alteração, seja qual for o seu gênero, e isto não somente na qualidade de destinatário e de referente, mas também como remetente. (Lyotard, 1988, p. 30)

A repetição que ocorre em algumas falas como “mas mas mas mas...” ao mesmo tempo que denota uma trava discursiva, remete ao defeito mecânico, à falha do disco arranhado, ao defeito que impede o avanço e à dificuldade humana em dar conta das demandas na “era tecnológica”. A agilidade da máquina, da era tecnológica, se coloca em relação ao humano, detonando a tarefa prevista por Lyotard (1993, p. 104) de “tornar a humanidade apta a adaptar-se a meios de sentir, de compreender e de fazer muito complexos, que excedem o que a humanidade procura”. E assim “um novo cenário se vai instalando lentamente”: “o córtex é a organização material mais complexa que se conhece; as máquinas que engendra são a sua extensão; a rede que irão formar será como um segundo córtex, mais complexo; (...)”. De fato, a peça gira em torno de informações que

são fornecidas como se fossem solicitadas num fluxo ininterrupto. Uma solicitação constante que não permite pausa, descanso, e que solicita adaptação. Trata-se de um fluxo informacional que se estabelece em emissão compulsiva direcionada ao público, mas que, interrompidos ou interditados, nos traz não só a informação de sua existência/exigência, mas também as dificuldades envolvidas nesse processo.

6. Epílogo: Amanhecer (cerca de 4 minutos)

Entram os primeiros acordes da música "Exit Music (For a Film)", faixa 4 do disco *OK Computer*, do Radiohead.

Após dez segundos, começa o amanhecer. Os personagens estão no corredor, de costas para o público, de óculos escuros, olhando, através de suas respectivas grades de ferro, para o fundo e para o alto. As luzes do amanhecer incidem sobre a parede do fundo.

Na frase "Sing us a song", eles começam a se virar para a frente, não ao mesmo tempo, até fixarem o olhar no horizonte diante deles (na direção do público, mas não para o público). Finalmente, começam a tirar os óculos, como se retirassem uma máscara. Ao mesmo tempo, a luz que os ilumina cresce de intensidade. Eles continuam imóveis.

Fim da música concomitante com a extinção da luz. Blackout, antecedido do foco de luz que incide sobre a estante musical e entrada do ruído inicial da agulha patinando sobre um disco. Vinte segundos. A luz vai subindo na sala da platéia. O ruído prossegue por mais alguns instantes. Fim do ruído e extinção do foco. A cortina já se fechou enquanto isso.

Duração aproximada: 55 minutos.

(RUSCHE, 2003, p. 02, roteiro)

O trecho final do espetáculo, seu "epílogo" está entre os poucos momentos nos quais os atores se levantam de suas cadeiras e realizam alguma movimentação no espaço do palco. Como momento final, ele é carregado de força. A música utilizada, como já foi mencionado, é do disco "OK Computer", da banda Radiohead, mas diferentemente da canção anterior – que tratava de revelar os desencontros de uma sociedade feita de máscaras, de representações, da espetacularização do banal –, esta é carregada de esperança e tem um ritmo lento e suave. Há uma sonoridade quase lamentosa, que gradualmente ganha intensidade vocal até culminar em um tipo de grito que brada palavras para serem realmente ouvidas. A liberdade é possível segundo a voz da canção. A canção fala em continuar respirando, para escapar, mas numa fuga que não se pode realizar sozinho. E embora a canção termine no mesmo tom de lamento de seu início, ela fala da possibilidade de fuga de uma realidade triste, que é repleta de regras e

fundamentada na padronização. É ao mesmo tempo convocação e acusação, já que ao final amaldiçoa a sorte dos bem adaptados às convenções.

Os atores, ao se levantarem e darem as costas para a platéia, miram o amanhecer, num movimento de luz que se opõe ao crepúsculo do princípio da peça. A luz ressurgue, nesse momento, remetendo à claridade que permite encontrar um caminho, quem sabe o caminho para a fuga – em conexão com as palavras citadas na canção. Ao se virarem para a platéia, os atores lançam essa questão ao público, que se imagina mirado, em informação deduzida a partir da direção para a qual se colocam – de frente para a platéia. Essa dedução se mostra equivocada quando, ao retirarem os óculos escuros – que usavam desde sua entrada em cena – revela-se um olhar morto, lançado ao longe, num horizonte que não se sabe precisar qual é. O olhar catatônico, quase não humano, sem denotar expressão de qualquer sentimento ou movimento – o olhar que se alia à idéia da máquina. Há a surpresa, o inesperado vazio, naqueles olhos. São figuras que andam com olhos que parecem não enxergar a sua frente. Se, como diz o ditado popular, “os olhos são a janela da alma”, aquelas almas são formadas por “bits” – e mais um elemento se une à condensação em direção ao símbolo tecnológico da máquina. Há o contraponto entre a figura que parece humana, mas não é, e os humanos sentados na platéia, espectadores que participam da cena de forma ativa ao tentar a construção de algum sentido.

Ao cair a luz, resta somente o foco inicial na estante de partituras, ainda em desordem. Na mesma posição, sem poderem se auto-organizar, elas ressaltam também o papel do espectador que, diante de tudo, é o único capaz de configurar algum sentido, de elaborar alguma ordenação com o que é exposto pela encenação. A estante e as partituras do princípio estabelecem um percurso cíclico que se fecha e volta ao ponto de partida. Reforça-se a percepção que se aproxima de um sonho muito vívido, do qual se acorda, retornando ao ambiente exterior, que permanece como estava antes de se pegar no sono e que faz das partituras desordenadas uma imagem que se sobrepõe às vozes, projetadas em sonho como arranjo musical. Retorna a vitrola que toca os sulcos vazios do disco, como que esquecida por quem pegou no sono. São sulcos de uma realidade vazia que, talvez, também precisa ser preenchida de sentido – como fala a música lamentosa do Radiohead. A encenação reforça mais uma vez sua configuração gestáltica de sonho ou devaneio; da mesma forma como valoriza a impessoalidade das figuras, que, agora ainda mais do que antes, saltam aos olhos do espectador como projeções oníricas.

O espectador – esse que vê o que está diante de si, que possui subjetividade e que deveria ser capaz de realizar a individuação que às figuras é impossível – presenciou a imobilidade dos atores e seu discurso monocórdio; suas vozes que

ecoam mecanicamente com a mesma entonação em praticamente todo o espetáculo; as oscilações de luz; os contrapontos entre sombra e imagem, movimento e inação. Como bem denota a fala do diretor: “o espectador deve se sentir responsável pelo que está sendo dito, pelas histórias que estão sendo contadas, porque estão sendo contadas para ele e por causa dele”. (RUSCHE, 2003, folder)

A encenação é concebida como busca e desejo inconsciente, como realização de um desejo com os meios concretos da cena: corpo, espaço, luz, tempo, ritmo – e todas as series de ações que eles permitem, sem intencionalidade *a priori*. Como artista, o encenador não procura expressar uma idéia previamente conhecida, mas fabricar um objeto estético com os meios que possui, e ver o que vai dar.

Ele joga o jogo, deixando infiltrar seu desejo inconsciente no conjunto de sua prática, se comportando como sujeito desejoso e não como sujeito falante. A seguir, o espectador deverá fazer o relato desse “sonho”; ele passará assim aos processos secundários. Mas ele não devera por isso fazer tudo reverter à linguagem, à comunicação verbal; ele manterá a idéia de que a encenação é o lugar no qual os artistas manifestam seu desejo, sem comunicar de maneira unívoca o que eles têm a dizer, e que justamente não pode ser *dito*. (Pavis, 2003, p. 232)

Nesse espetáculo é possível verificar de forma concreta a criação de um espaço ‘mental’, onde o fluxo de consciência se manifesta com toda a complexidade que lhe é inerente. Há uma espécie de retorno às origens, pois sua configuração deixa de estar exclusivamente localizada na estrutura criada pelo artista, e passa a abarcar o movimento de reflexão e fruição estética proporcionado pela obra. O papel do público torna-se ainda mais importante, pois não se trata de observar o percurso associativo que o autor, o encenador, os artistas criaram dentro da obra. Como bem coloca Pavis (2003, p. 81): “Se considerarmos esses corpos e esses gestos como um sonho que foi trabalhado e que devemos trabalhar, tudo permanece aberto ao olhar do intérprete”. Trata-se, agora, de construir um percurso próprio, de lidar com as informações lançadas e criar junto ao seu arcabouço de referencias um dos muitos entendimentos que a obra poderá proporcionar.

Aliadas às palavras da autora, estão as canções do Radiohead, a encenação proposta pelo diretor, as qualidades corporais dos atores e a atividade de todos os demais participantes da produção do espetáculo, que efetivam a convergência informacional e produzem o fluxo não centrado em uma consciência, mas à espera

de uma consciência. Há a voz da autora, dos atores, do encenador, de todos os envolvidos na produção da cena no fluxo apresentado. Há vozes que se mesclam e confirmam sua expressão, que, na experiência compartilhada, conta com a participação do público na recepção do espetáculo, na construção do sentido. É a rede intersubjetiva do evento teatral que dá configuração ampla ao fluxo. Assim como, na pós-modernidade, o sujeito se perde em função do nós, em função de uma existência mais plural – o fluxo deixa de estar centrado em uma única voz e se amplia para o coletivo. A consciência, que está em suspenso e não se configura como parte de uma subjetividade na cena, pode de ser identificada como processo que se estabelece no evento, do qual o espectador participa de forma extramamente crucial. Se não há enredo, personagem, discurso uno, quem acaba por garantir alguma unidade e dar subjetividade ao fluxo é justamente o público que, em última instância, diante das informações lançadas, constrói a associação de idéias.

A extrema liberdade de criação que se verifica na pós-modernidade, na contemporaneidade, permitiu esse movimento de expansão do fluxo. E ele, com sua incrível capacidade de variação e adaptação, passa a existir contando com o auxílio de seu objeto referencial – os processos mentais. Na criação intersubjetiva da cena, ele está contando com muitos conscientes e inconscientes, que se envolvem na produção do espetáculo e de sua constituição enquanto objeto estético capaz de produzir conhecimento.

Considerações Finais

O fluxo de consciência tem uma importante trajetória, em especial na arte do século XX. Entretanto, é surpreendente o pouco material que reflete sobre sua manifestação na produção artística. Sua abordagem na literatura é a única que existe em escritos consistentes, mas mesmo esses são em número bastante restrito em comparação à importância dessa proposta no desenvolvimento da arte contemporânea. Muitos trabalhos referenciam nomes de destaque do fluxo, como James Joyce, mas não o consideram como inserido em um grupo amplo de escritores que se dedicaram a essa proposta artística com possibilidades tão variadas.

Nesse trabalho, pudemos, graças ao auxílio de teorias criadas em diversas áreas do conhecimento, traçar o percurso do fluxo de consciência, identificar sua constituição no teatro e sua especificidade na contemporaneidade. Tornou-se viável, a partir das informações elencadas, compreender as características básicas do fluxo de consciência na cena e suas diferenças em comparação à produção literária. A teoria de Humphrey foi de extrema importância por ser o único estudo encontrado que propõe um olhar abrangente sobre o fluxo, registrando suas principais características e influências. E embora seja um trabalho restrito à sua manifestação na literatura, pudemos observar claros vínculos com os estudos psicológicos de Freud, que nos permitiram aliar considerações complementares como o pensamento em imagens definido por Freud (1976) como típico processo de linguagem inconsciente. Trata-se de um ponto importante, dado o fato de o teatro também se apresentar em imagem ao espectador.

Diante dos exemplos da dramaturgia, foi possível verificar que o texto dramático, ao trabalhar o fluxo de consciência, se estrutura a partir de procedimentos que já estão presentes na literatura. Entretanto, graças à experiência propiciada pelo teatro, que se distingue da literária, é possível ver que o texto dramático pressupõe a visualidade e elabora nas didascálias considerações do âmbito do visual, acrescentando consistência aos elementos que, na cena, se distinguem do verbo. Nesse sentido, o fluxo no texto dramático já se encontra além da produção verbal e abrange a totalidade dos elementos da cena.

A maneira como o inconsciente processa as informações é o que diferencia a construção narrativa do fluxo de consciência das demais construções narrativas. Sem necessitar de uma lógica causal que ampare o discurso ou mesmo referencie as imagens apresentadas, essa construção difere da narrativa tradicional porque nela a ficção se sustenta na fantasia e no sonho e se desprende da "realidade", de uma mimese reconhecível à imagem e semelhança do cotidiano vivido. Uma

ambientação um tanto fantástica encontra vazão no fluxo de consciência e transforma o palco em espaço onírico.

No percurso traçado foi possível verificar como o fluxo de consciência, enquanto estrutura aberta, sem moldes fixos, se adapta a novas concepções de sujeito e a novos procedimentos em sua constituição. Assim como a estrutura cerebral, que está em eterno processo de constituição, o fluxo se metamorfoseia e incorpora os procedimentos da “era pós-industrial” sem dificuldades. Ele se caracteriza como o objeto ao qual referencia pela variabilidade e é impossível fixá-lo em uma forma definitiva. Nosso contato com ele sempre leva em conta que sua identificação se dá pelos procedimentos que usa e que se mantêm fundamentalmente os mesmos, mas sempre com a possibilidade de novos arranjos.

A base da livre associação fundou a expressão do fluxo de consciência que se molda ao discurso da memória, do louco, do sonho. Foi possível verificar formas que variam em coerência e que se amparam nesses três processos diferentes da psique humana. Em versões que utilizam tanto o monólogo como o diálogo na representação do fluxo, da mesma forma, identificamos a herança das vanguardas expressionista e surrealista, o que demonstra o quanto o fluxo é uma reelaboração de procedimentos que sempre estiveram presentes na atividade artística, com a diferença de agora não necessitar mais se amparar numa mimese do “real cotidiano”. Em poucos exemplos foi possível delimitar toda uma gama de variações que situa o fluxo tanto centrado no psiquismo da personagem, expresso através do monólogo interior e da cena como representação da perspectiva da personagem – no caso das obras expressionistas, por exemplo, em que tudo o que se mostra é visto “através dos olhos da personagem” – quanto um fluxo sem centramento, através da dispersão dos pensamentos no espaço, como no exemplo da obra de Sarah Kane, na qual não conseguimos distinguir com clareza de onde e para onde vão aqueles pensamentos, nem dar pertencimento desses a qualquer uma das vozes que os proferem.

Para realizar uma abordagem completa, acreditávamos que seria imprescindível a análise do espetáculo e passamos a buscar um espetáculo que propusesse em sua configuração extrema complexidade. Foi bastante difícil encontrar um “espetáculo ideal” e, então, partimos para a observação de espetáculos aparentemente mais simples que, ainda assim, apresentassem em sua configuração elementos característicos do fluxo de consciência. Optamos pela análise de *Ânsia*, que fazia parte da dramaturgia de Sarah Kane e que aparentemente poderia fazer a análise parecer incompleta sem a encenação – já que, considerando as lacunas de seu texto, muitas encenações são possíveis. O material de que precisávamos para realizar a abordagem foi prontamente

providenciado pelos produtores e, embora a gravação audiovisual não dê conta da experiência vivida no momento da encenação, com certeza foi extremamente frutífera para a análise.

Mesmo trabalhando poucas imagens, o que inicialmente poderia ser considerado um problema, já que a materialidade visual da cena é um dos principais diferenciais do fluxo de consciência do teatro em relação ao da literatura, o espetáculo nos revelou a imensa conexão entre imagem, som e verbo. Além disso, verificamos a imensa profundidade simbólica que o conjunto alcança ao se apresentar interligado em conexões diversas. Um espetáculo aparentemente simples pode tranquilamente encerrar toda a complexidade do fluxo. A qualidade dos processos inconscientes, que fogem à conceituação racional, se apresenta mesmo em um espetáculo sem grandes recursos visuais ou tecnológicos, diante das imensas possibilidades do pós-dramático na contemporaneidade.

Em verdade, o fluxo de consciência é uma forma que lida muito bem com o hibridismo contemporâneo e que ainda necessita de observação. Pouco estudado, ele se mostra em constante desafio à normatização rígida, sendo assim sempre uma novidade a cada olhar que sobre ele se deposite. Com um mundo em eterna mudança, o fluxo se mantém atualizado ao se adaptar a qualquer exigência que sobre ele se deposite. Ele permanece em evidência, pois toda a criação humana depende em si de deixarmos fluir nosso pensamento. Trata-se de um objeto de difícil aproximação, pois requer conhecimento multidisciplinar, entretanto é fonte instigante e inesgotável de conhecimento. No ser humano o pensamento nunca estanca e a imaginação e o poder criativo, vinculados a ele, são fonte de infindáveis possibilidades artísticas.

Referências

Publicações

ARISTÓTELES. Poética. In: *Aristóteles*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção Os Pensadores).

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. Org. Jacó Guinsburg, Sílvia Fernandes e Antônio Macedo Neto. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BECKETT, Samuel. *Dias felizes*. Lisboa: Estampa, 1990.

BERRETTINE, Célia. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: CÂNDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 1993. p. 109-127.

DE MARINIS, Marco. *Compreender el teatro: lineamentos de una nueva teatrologia*. Buenos Aires: Galerna, 1997. p. 15 -107.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 78-88; 89-97.

ESSLIN, Martin. *A anatomia do drama*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar Editores, 1978.

FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. V. 23.

FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. V. 19.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2003.

HUMPHREY, Robert. *Stream of consciousness in the modern novel*. Berkeley, CA: Univ. of California Press, 1954.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

INGARDEN, Roman. Concreción y reconstrucción. In: WARNING, Rainer (Org.). *Estética de la recepción*. Madri: Visor, 1989, p. 35-54.

JAMES, William. *William James: Pragmatismo e outros textos*. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1979, pp. 119 - 169. Col. Os Pensadores.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2004.

JOYCE, James. *Ulisses*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

JUNG, Carl Gustav. *Aion: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do inconsciente*. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

KANE, Sarah. *Sarah Kane: Teatro completo*. Porto: Campo das Letras Editores, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. *Sala Preta*. São Paulo: USP/ECA, n.3, p.9-19, 2003.

LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

LYOTARD, Jean-Francois. *O pós-moderno*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1988.

LYOTARD, Jean-Francois. *O pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985*. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

MAGALDI, Sábato. *Teatro de obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *La estructura del comportamiento*. Buenos Aires: Hachette, 1957.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOSTAO, Edélcio. O teatro pós-moderno. In: GUINSBURG, Jacó; MAE, Ana Maria. *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 559-576.

O'NEILL, Eugene. *A juventude não é tudo*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1968.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RODRIGUES, Nelson. *Nelson Rodrigues: Teatro quase completo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965. V. 1.

RODRIGUES, Nelson. *Valsa nº 6*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

ROSENFELD, Anatol. A personagem no teatro. In: CÂNDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTOS, M. F. dos. *Dicionário de filosofia e ciências culturais*. São Paulo: Matese, 1965.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Documentos do Espetáculo

KANE, Sarah. *Ânsia*. Tradução de Laerte e Rosely Mello. [S.l.: s.n.], 2003.

RUSCHE, Rubens. Roteiro do espetáculo. In: *Ânsia*. Direção de Rubens Rusche. São Paulo: [s/n], 2003.

RUSCHE, Rubens. *Concepção de montagem* In: KANE, Sarah. *Ânsia*. Direção de Rubens Rusche. São Paulo, 2003. 1 folder. Programa do espetáculo, apresentado no Centro Cultural São Paulo, sala Jardel Filho, em 2003.

ÂNSIA. São Paulo: 03 de Sangue Cooperativa Paulista de Teatro, 2003. 1 DVD (55 min), son., color.

Anexos

Anexo A
Texto do Espetáculo Ânasia (2003)

Ânsia (Crave)

De Sarah Kane

Tradução de Roseli e Laerte Mello (Revisão Paula Lopes – Revisão Final Giana Maria Gandini Gianni de Mello)

C – Você morreu pra mim.

B – Meu testamento diz, Foda com tudo isso e eu vou te perseguir pro resto da porra da tua vida.

C – Ele tá me seguindo.

A – O que você quer?

B – Morrer.

C – Em algum lugar fora da cidade, eu falei pra minha mãe, Você morreu pra mim.

B – Não, não é isso.

C – Se eu pudesse me livrar de você sem te perder.

B – Às vezes isso não é possível.

M – Eu vivo dizendo pra's pessoas que estou grávida. Eles perguntam Como isso aconteceu, o que você tá tomando? Eu digo que bebi uma garrafa de vinho do porto, fumei uns cigarros e trepei com um estranho.

B – Tudo mentira.

C – Ele precisa ter um segredo mas acaba logo contando tudo. Ele acha que nós não sabemos. Acredite, nós sabemos.

M – Uma voz no deserto.

C – Aquele que chega mais tarde.

M – Há uma coisa no caminho.

A – Ainda aqui.

C – Há três verões eu estava de luto. Ninguém morreu mas eu perdi minha mãe.

A – Ela teve ele de volta.

C – Eu acredito em aniversários. Que um estado de espírito pode ser repetido mesmo se o evento que o tenha causado seja insignificante ou tenha sido esquecido. Nesse caso não é um nem outro.

M – Eu envelhecerei e eu vou, ele vai, alguma coisa

B – Eu fumo até ficar enjoado.

A – Preto sobre branco e azul.

C – Quando eu acordei eu pensei minha menstruação deve ter descido, ou melhor, não deve ter parado já que só terminou três dias atrás.

M – O calor salta de mim.

C – O coração salta de mim.

B – Não sinto nada, nada.
Não sinto nada.

M – É possível?

B – Como?

A – Não sou estuprador.

M – David?

(tempo)

B – Sim.

A – Sou pedófilo.

M – Lembra de mim?

(tempo)

B – Sim.

C – Parece alemão,

A – Fala como espanhol,

C – Fuma como sérvio.

M – Você esqueceu.

C – Todas as coisas para todos os homens.

B – Não acho

M – É.

C – Não consegui esquecer.

M – Procurei você. Por toda a cidade.

B – Não acho mesmo

M – É. É.

A – Acha sim.

M – Sim.

C – Por favor, pare com isso.

M – E agora te achei.

C – Alguém que morreu não está morto.

A – E agora somos amigos.

C – A culpa não foi minha, nunca a culpa foi minha.

M – Tudo que acontece é pra acontecer.

B – Onde você estava?

M – Por aí.

C – Vá.

B – Onde?

C – Agora.

M – Lá.

A – É da natureza do amor desejar um futuro.

C – Se ela tivesse partido –

M – Quero um filho.

B – Não posso te ajudar.

C – Nada disso teria acontecido.

M – O tempo está passando e eu não tenho tempo.

C – Nada disso.

B – Não.

C – Nada.

A – No acostamento de uma estrada saindo da cidade, ou talvez entrando, dependendo de onde você olha, uma garotinha negra está sentada no banco de passageiros de um carro estacionado. Seu velho avô abre o zíper da calça e tira ele pra fora, grande e roxo.

C – Não sinto nada, nada.
Não sinto nada.

A – E quando ela chora, seu pai no banco traseiro diz Desculpe, normalmente ela não é assim.

M – Já não estivemos aqui antes?

A – E apesar de ela não se lembrar ela não consegue esquecer.

C – E vem fugindo daquele momento desde então.

B – Você virá me seduzir? Eu preciso ser seduzido por uma mulher mais velha.

M – Não sou uma mulher mais velha.

B – Mais velha do que eu, não uma mulher velha.

C – Você se apaixonou por alguém que não existe.

A – Tragédia.

B – É mesmo.

M – É, sim.

A – O que você quer?

C – Morrer.

B – Dormir.

M – Não mais.

A – E o motorista do ônibus fica doido, pára o ônibus no meio da estrada, desce, tira sua roupa e caminha pela rua, com sua charmosa bundinha brilhando ao sol.

B – Bebo até enjoar.

C – Todo lugar que vou, eu o vejo. Eu sei o número da placa, eu conheço o carro, será que ele acha que eu não reconheço?

A – Você nunca é tão poderoso como quando você sabe que está sem poder.

B – Eu tremo quando não tenho.

M – Sangrando.

B – Meu cérebro derrete quando tenho.

M – Eu corri através do campo de papoulas nos fundos da fazenda do meu avô. Quando entrei pela porta da cozinha, eu o vi com minha avó em seu colo. Ele a beijou na boca e acariciou seus seios. Eles viraram e me viram, sorriram por me ver confusa. Quando dez anos depois contei isso para minha mãe,

ela me olhou de um modo estranho e disse. "Isso não aconteceu com você. Aconteceu comigo. Meu pai morreu antes de você nascer. Quando isso aconteceu eu estava grávida de você, mas eu só fui saber da gravidez no funeral dele".

C – Nós passamos essas mensagens.

M – Alguém em algum lugar chama por mim, deseja a minha morte.

B – Meus dedos dentro dela, minha língua na sua boca.

C – Eu queria viver comigo mesma.

A – Sem testemunhas.

M – E se isso não faz sentido então você entendeu perfeitamente.

A – Não é assim que você pensa.

C – Não, não é.

M – Sempre a mesma desculpa de merda.

C – SAI.

A – VOLTA.

Todos – FICA.

C – Não agüento mais isso.

A – Chocado.

B – Chapado.

M – Eu tenho um lado do mal, eu sei. Tenho um lado invejoso que você nunca conhecerá.

B – Tome mais uma, fume outro cigarro.

M – Às vezes o formato da minha cabeça me impressiona. Quando vejo a sombra da minha cabeça refletida em uma janela escura de trem, a paisagem passando através dela. Não que o formato da minha cabeça seja incomum ou ... alarmante... mas realmente... me impressiona.

A – Por que você faz isso?

C – Eu acho isso alarmante.

M – Há tão pouco tempo.

C – Odeio o cheiro da minha própria família.

B – Base 1.
Base 2.
Base 3.
Bingo.

C – Você vai cheirar melhor quando estiver morto do que agora.

A – Uma americana traduziu um romance do espanhol para o inglês. Ela pediu para seu colega espanhol dar uma opinião sobre seu trabalho. A tradução estava muito ruim. Ele se ofereceu para ajudá-la e ela disse que pagaria pelas horas que ele trabalhasse. Ele recusou. Ela se ofereceu para levá-lo para jantar. Isso para ele era aceitável e ele concordou. Mas ela esqueceu. O espanhol ainda está esperando o jantar.

B – Money comes alone.

C – Sozinho.

M – Se o amor chegasse.

B – Não sou eu.

A – Alguma vez já te ocorreu que você está procurando no lugar errado?

M – Agora.

B – Nunca.

C – Não.

B – É muito legal. Você faz um pra mim?

M – É feito de cascas de ovos e concreto.

B – Você faz um pra mim?

M – Concreto, tinta e cascas de ovos.

B – Não perguntei do que é feito, perguntei se você me faria um.

M – Toda vez que como um ovo, colo a casca ali e pinto com spray.

C – Ela vê através das paredes.

B – Você. Faz. Um. Pra. Mim.

C – Outras vidas.

A – A mãe bate em seu filho selvagemmente por ele ter corrido na frente de um carro.

M – Pare de pensar em você como eu, pense em nós.

B – Vamos de uma vez pra / cama.

C – não não não não não não não não não

A – Um desejo sob pressão.

C – Grite feito louco.

M – Não tire suas luvas até sair da última cidade.

B – Você é lésbica?

M – Ah, por favor.

B – Acho que é por isso que você não tem filhos.

A – Por quê?

M – Nunca conheci um homem em quem eu confiasse.

C – Por que o quê?

B – Você confia em mim?

M – Isso não tem nada a ver com você.

C – Por que o quê?

M – Não estou interessada em você.

C – Por que o quê, por que o quê?

M – Não estou interessada em merda nenhuma sobre você.

A – Não bebo. Odeio cigarro. Sou vegetariano. Não saio fazendo besteiras por aí. Nunca sai com putas nunca tive nenhuma doença sexualmente transmissível além de sapinho. Isso faz de mim, uma raridade, um ser único.

B – Olhe.

C – Escute.

B – Olhe. Meu nariz.

M – O que é que tem.

B – O que você acha?

C – Quebrado.

B – Nunca quebrei nenhum osso de meu corpo.

A – Como Cristo.

B – Mas meu pai, sim. Arrebentou o nariz em uma batida de carro quando tinha dezoito anos. E eu sou assim. Geneticamente é impossível, mas fiquei assim. Passamos essas informações mais rápido do que pensamos e de maneiras que não achamos possíveis.

C – Se eu fosse
Se eu
Se eu fosse

M – DEPRESSA POR FAVOR ESTÁ NA HORA

B – E você não acha que uma criança concebida em um estupro sofreria muito?

C – Mas é o que é.

M – Você acha que vou te estuprar?

C – Sim.

A – Não.

B – Sim.

M – Não.

A – Não.

B – Sim.

C – Sim.

M – É possível?

C – Não vejo mais nada de bom em ninguém.

B – Tudo bem, eu era, legal, era, legal legal. Era, legal, duas pessoas, certo?

A – Legal.

B – Um dia desses,

C – Logo logo,

M – Agora.

A – Mas as aparências enganam.

B – Não sou eu.

A – O garotinho tinha uma amiga imaginária. Ele a levou até a praia e eles brincaram no mar. Um homem veio da água e a levou embora. Na manhã seguinte o corpo desfigurado de uma garota foi encontrado na praia.

M – O que é que isso tem a ver?

A – Segurando um punhado de areia.

B – Tudo.

C – O que é que qualquer coisa tem a ver com qualquer coisa?

M – Nada.

A – Exatamente.

B – Isso é o pior de tudo.

M – Nada.

C – Isso é isso mesmo?

É isso?

M – Quanto tempo mais

B – Quantas vezes mais

A – Quanto mais

C – Corrupto ou inepto.

B – Não trago sorte pra ninguém.

A – Sinto muito.

C – Vá embora.

M – Agora.

C – Vá embora.

B – Sinto muito.

C – Vá embora.

A – Desculpe, desculpe, desculpe, desculpe, desculpe, desculpe, desculpe.

C – Do quê?

M – Você já estuprou alguém?

A – Desculpe estou seguindo você.

B – Não.

M – Por que não?

A – Tem coisas piores do que ser gordo e ter cinquenta anos.

M – Por que não?

A – Estar morto e ter trinta.

M – Eu sou o tipo de mulher de quem as pessoas falam Quem *era* aquela mulher?

A – A questão é Onde você mora e onde você quer morar?

M – A ausência repousa entre edifícios à noite.

C – Não morra.

B – Esta cidade, amo essa porra, não moraria em outro lugar, não conseguiria.

M – Onde você a encontra?

C – Onde eu começo?

A – Um japonês apaixonado pela sua namorada virtual.

B – Você até que parece feliz pra quem não está.

M – Onde eu paro?

A – Espadas em turbilhões.

B – Aqui.

C – Procuo por um tempo e lugar livres de coisas que andem de quatro, voem ou piquem.

M – Dentro.

A – Daqui.

M – Tomara que seja ele.

C – Se ela tivesse partido –

M – Não quero ficar velha e fria e não ter dinheiro nem para tingir o cabelo.

C – Você recebe mensagens confusas porque tenho sentimentos confusos.

M – Não quero estar vivendo numa pensão aos sessenta anos, com medo de ligar o aquecedor e não poder pagar a conta.

C – O que me amarra à você é a culpa.

M – Não quero morrer sozinha e só ser encontrada quando meus ossos estiverem limpos e o aluguel vencido.

C – Não quero ficar.

B – Não quero ficar.

C – Quero que você vá.

M – Se o amor chegasse.

A – Deixe acontecer.

C – Não.

M – Está me deixando pra trás.

B – Não.

C – Não.

M – Sim.

B – Não.

A – Sim.

C – Não.

M – Sim.

B – Me deixa ir.

C – Não quero mais ter que comprar presentes de Natal pra você.

B – Só um nome já seria legal.

M – Você é muito ingênuo se acha que ainda tem aqueles tipos de escolha.

B – Minhas costas doem.

C – Minha cabeça dói.

A – Meu coração dói.

M – Você não devia dormir perto do aquecedor.

B – Onde eu devia dormir?

M – Você quer uma massagem?

C – Não me toque.

M – Eu não devia estar fazendo isso.

A – Um toque.

B – Você vai se meter em encrenca?

A – Um ato isolado.

M – Não, eu... não posso me prender.

A – É natural.

B – Ver outro ser humano em perigo.

C – Eu sinto
Só sinto

M – Você me pediu pra te seduzir.

B – Não me amarre.

A – Seja grato.

C – Quando criança eu gostava de fazer xixi no tapete. O tapete apodreceu e eu culpei o cachorro.

M – Sou incapaz de conhecer você.

C – Não queira me conhecer.

M – Completamente indecifrável.

A – Ainda estou aqui.

M – Preciso de um filho.

B – Só isso?

C – É tudo.

M – Isso é tudo.

B – Meni ni iz dzepa, ni u dzep.

C – Mãe.

A – O rei está morto, longa vida ao rei.

B – Se pudesse ser um ato de amor.

C – Não consigo lembrar

B – De quem

C – Não mais

A – Por que você acha que é assim?

C – Minha mente tá vazia.

M – Por que você tá rindo?

C – Alguém morreu.

B – Você acha que eu tô rindo?

M – Por que você tá chorando?

C – Você morreu pra mim.

B – Você acha que eu tô chorando?

C – Vou chorar se você rir.

B – Você podia ser minha mãe.

M – Não sou sua mãe.

A – Querida.

M – agora agora agora agora agora agora agora

C – Eu sou uma complicação desnecessária?

B – Um viciado esporádico.

A – Ninguém além de você.

B – Viciado em doença.

A – Não é você, sou eu.

C – Sou sempre eu.

A – Quero dormir ao seu lado e fazer suas compras e carregar suas sacolas e dizer o quanto eu amo estar com você apesar deles continuarem me obrigando a fazer coisas estúpidas.

M – Não sou eu, é você.

B – Uma porra sem pé nem cabeça.

M – Cartão de ponto.

C – Seis meses de plano.

A – E quero brincar de esconde-esconde e dar minhas roupas para você e dizer que eu gosto dos seus sapatos e sentar nos degraus enquanto você toma banho e massagear seu pescoço e beijar seus pés e segurar a sua mão e sair para jantar e não me importar quando você comer minha comida e encontrar você no Rudy e falar sobre o dia e digitar suas cartas e carregar suas caixas e rir da sua paranóia e te dar fitas que você não vai ouvir e assistir a belos filmes e assistir a filmes horríveis e reclamar do rádio e tirar fotos de você quando você estiver dormindo e levantar para te levar o café e pãezinhos e geléia e ir ao Florent e tomar café à meia-noite e deixar você roubar meus cigarros e nunca achar os fósforos e contar pra você sobre o programa de TV que eu vi na noite passada e te levar ao oculista e não rir das suas piadas e querer você de manhã mas deixar você dormir mais um pouco e beijar suas costas e acariciar sua pele e dizer quanto eu amo seu cabelo seus olhos seus lábios seu pescoço seus peitos sua bunda sua

e sentar nos degraus e fumar até seu vizinho chegar em casa e sentar nos degraus e fumar até você chegar em casa e me preocupar quando você estiver atrasada e me surpreender quando você chegar mais cedo e te dar girassóis e ir à sua festa e dançar até não poder mais e me desculpar quando eu estiver errado e ficar feliz quando você me perdoar e olhar suas fotos e querer ter te conhecido desde que você nasceu e ouvir sua voz no meu ouvido e sentir sua pele na minha pele e ficar assustado quando você estiver zangada e um de seus olhos ficar vermelho e o outro azul e seu cabelo cair para a esquerda e seu rosto parecer oriental e dizer para você que você é linda e te abraçar quando você estiver ansiosa e segurar você quando você se machucar e querer você toda vez que eu te cheirar e te ofender quando te tocar e choramingar quando estiver do seu lado e choramingar quando não estiver e babar nos seus seios e cobrir você de noite e sentir frio quando você tirar meu cobertor e calor quando você não tirar e me derreter quando você sorrir e me acabar por completo quando você gargalhar e não entender por que você acha que estou te rejeitando quando eu não estou te rejeitando e pensar como você pôde achar que alguma vez te rejeitei e pensar em quem você é e te aceitar de qualquer jeito e te falar sobre o garoto da floresta encantada que atravessou o oceano porque te amava e escrever poemas para você e pensar por que você não acredita em mim e sentir tão profundamente que eu não ache palavras pra expressar esse sentimento e querer te comprar um gatinho do qual eu teria ciúmes porque ele teria mais atenção do que eu e deixar você ficar na cama quando você tiver que ir e chorar como um bebê quando você finalmente for e me livrar das pontas e te comprar presentes que você não queira e levá-los de volta e pedir para você casar comigo e ouvir você dizer não *mais uma vez* mas continuar pedindo porque apesar de você achar que eu não estava falando sério eu sempre falei sério desde a primeira vez que te pedi em casamento e vagar pela cidade achando que ela está vazia sem você e querer o que você quer e achar que estou me perdendo mas saber que estou seguro quando estou com você e te contar o que eu tenho de pior e tentar te dar o que eu tenho de melhor porque você não merece nada menos do que isso e responder suas perguntas quando eu preferir não responder e dizer a você a verdade mesmo quando eu realmente não queira e tentar ser honesto porque eu sei que você prefere assim e achar que está tudo acabado mas agüentar por mais dez minutos antes de você me

jogar fora de sua vida e esquecer quem eu sou e tentar ficar mais próximo de você porque é lindo aprender a te conhecer e vale a pena o esforço e falar mal alemão com você e falar hebraico pior ainda e fazer amor com você às três da manhã e de alguma forma de alguma forma de alguma forma expressar um pouco deste esmagador embaraçoso interminável excessivo insuportável incondicional envolvente enriquecedor-de-coração ampliador-de-mente progressivo infindável amor que eu sinto por você.

C – (Sussurrando até A parar de falar) isso tem que parar (Depois em volume normal.) isso tem que parar isso tem que parar isso tem que parar

A – Eles não entendem? Tenho coisas importantes pra fazer.

C – Está ficando pior.

A – Estou perdido, foddidamente perdido nessa zona que é a mulher.

B – Ela quer um filho pra ontem.

A – O que eu farei quando você me jogar fora?

C – Escute.

B – Olhe.

C – Escute. Estou aqui pra lembrar. Eu tenho que... lembrar. Eu sinto essa amargura e não sei por quê.

A – Você é sempre tão linda, mas fica ainda mais linda quando goza.

C – Aquela criança violenta aterrorizada paralisada.

A – Quando ela fica com muita muita raiva ela vai tirando a roupa e conforme a raiva vai diminuindo é menos provável que ela me deixe chegar perto dela .

B – Eu tenho um mau mau presságio sobre esse mau mau presságio.

A – Estou tão sozinho, tão foddidamente sozinho.

C – Eu não conseguia

A – Eu não consigo

C – Entender

M – Controle, controle, relaxe e controle.

A – É por essa mulher de olhos desolados que eu morreria.

C – O cabelo dela é branco, mas por alguma razão – talvez porque o cabelo dela seja branco – eu não tenho idéia da idade dela.

M – Paisagens ensolaradas. Paredes pastéis. Suave ar- condicionado.

A – Eu continuo tentando entender mas não consigo.

C – Olho para a grande almofada de lona bege, tento fazer conexão, tento decifrar a mim mesma enroscada em um limpo tecido branco.

A – Quando isso pára?

C – E então na almofada verde, uma meticulosamente inapropriada almofada para representar qualquer parte minha, especialmente as partes que estou mostrando à ela.

M – Você tem dificuldades em relacionamentos com homens?

A – ocupado feliz ocupado feliz ocupado feliz

M – Você *tem* relacionamentos com homens?

B – A única coisa que eu queria dizer eu já disse, e é uma merda de um tédio falar de novo, não interessa o quanto de verdade tem nisso, não interessa que o pensamento seja o único que a humanidade tem.

A – COMO É QUE VOCÊ PODE ME DEIXAR DESSE JEITO?

C – Minha amargura não tem nada a ver com homens. Estou tendo um esgotamento nervoso porque vou morrer.

A – Muito antes de eu ter tido a chance de adorar tudo em você, eu adorei as pequenas partes de você que eu pude ver.

B – A mulher com olhos de dragão.

A – Azul no verde.

C – Tudo azul.

A – Eu não tenho música, Deus do céu como eu queria ter música, mas tudo que tenho são palavras.

B – Du bist die Lieb meines Lebens.

A – Não me desligue.

B – Algo dentro de mim chuta feito um filho da puta.

C – Uma dor chata no meu plexo solar.

B – Uma piada por uma tragada.

M – Você já foi hospitalizado?

A – Dor por associação.

C – Preciso de um milagre para me salvar.

M – Pra quê?

A – Insanidade.

C – Anorexia. Bulimia.

B – O que seja.

C – Não.

M – Nunca.

C – Desculpe.

A – A verdade é simples.

C – Sou má, estou acabada, e ninguém pode me salvar.

A – A morte é uma opção.

B – Tenho nojo de mim mesmo.

C – A depressão é inadequada. Um colapso emocional de escala máxima é o mínimo necessário para deixar todo mundo mal.

A – A saída do covarde,

C – Não tenho coragem.

B – Eu penso em você

A – Sonho com você

B – Falo sobre você

A – Não consigo tirar você do meu sistema.

M – Tudo bem.

B – Eu gosto de você no meu sistema.

M – Não precisa de nenhuma performance.

C – Uma bela manhã do mês de maio.

B – Não não é isso.

C – Você podia ser minha mãe.

M – Não sou sua mãe.

C – Carrego essa culpa e não sei por quê.

A – Só o amor podia me salvar e o amor me destruiu.

C – Um campo. Um porão. Uma cama. Um carro.

B – Em um ou dois dias irei voltar para outro affair, apesar do affair agora estar tão durável que quase constitui um relacionamento.

M – Continue.

B – Se você não quer que eu venha, eu não virei. Pode falar, eu não me importo. Quero dizer, eu me importo, mas é melhor que você diga. Então eu saberei. Então.

M – Além da palidez.

A – Além da dor.

M – Escolha, foque, aplique.

B – Eu sonho em ter minhas oportunidades.

C – Eu compro um novo toca-fitas e fitas virgens.

B – Sempre faço isso.

C – Eu tenho umas velhas que funcionarão perfeitamente bem, mas a verdade tem pouco a ver com a realidade, e a questão (se é que há alguma) é gravar a verdade.

A – Estou tão cansado.

C – Eu anseio por branco no branco e preto, mas meus pensamentos correm em glorioso tecnicolor, incitando-me a ficar acordada, arrancando a quente coberta de invisibilidade toda vez que jura encher minha mente com nada.

A – A maioria das pessoas,

B – Se vira,

A – Levanta,

B – Se vira.

A – Meu coração vazio está cheio de escuridão.

C – Um toque e grava.

M – Cheio de vazio.

B – Satisfeito com nada.

A – Um toque.

M – Grava.

C – Minhas entranhas se enroscam ao toque dele.

A – Pobre, pobre amor.

C – Não sinto nada, nada.
Não sinto nada.

B – Voltei.

C – Se ela tivesse partido –

A – Vou morrer.

M – Esse abuso já foi longe demais.

C – Larvas por todo lado.

B – Não tem ninguém como você.

C – Sempre que eu olho algo bem de perto, a coisa se mexe como uma massa de larvas brancas.

A – Pretas são acrescentadas à massa.

C – Eu abro minha boca e eu também estou cheia delas, caindo pela minha garganta.

B – Alguma coisa aconteceu.

A – Tão chocante.

C – Tento colocá-la pra fora mas ela fica maior e maior, não tem fim. Eu a engulo e finjo que ela não está lá.

B – Imperceptivelmente devagar e em um instante.

A – Nada de espetacular.

B – Eu continuo voltando.

A – Um horror tão profundo que só um ritual pode contê-lo,

M – Expressá-lo,

B – Explicá-lo,

A – Mantê-lo.

B – Witches kisses that kill me.

C – O uniforme de algodão azul-marinho que eu usei aos seis anos de idade, o cinto de elástico azul e vermelho apertado ao redor da minha cintura, as meias de nylon, as cascas de feridas dos machucados nos joelhos, o trepa-trepa no qual subíamos pra brincar, David –

A – NÃO.

M – Não consigo te amar porque não consigo te respeitar.

C – Recomeçar do zero, amor longo.

M – Eu estava pra pegar um avião. Um médium previu que eu não pegaria o avião mas que a pessoa que eu amava, iria pegar. O avião cairia e ele morreria. Eu não sabia o que fazer. Se eu perdesse o vôo eu estaria alimentando a profecia e arriscando a vida do meu amado. Mas para quebrar a profecia eu teria que pegar o avião que parecia estar predestinado a cair.

A – O que você fez?

M – Comece outra vez.

A – Comece outra vez.

C – Um arbusto roxo arranhando minhas pernas.

A – Qualquer coisa menos isso.

C – Um lindo loiro de catorze anos, os dedões enganchados no seu jeans que mostrava parte de sua bunda, seus olhos azuis azuis cheios de sol.

B – Estou enjoado, cara, não agüento mais essa porra.

A – O que é que você fez?

B – Nada, nada, não fiz nada.

M – Nada disso interessa simplesmente porque não estou apaixonada por você.

A – E estou tremendo, chorando copiosamente por causa das lembranças que tenho dela, de quando ela me amava, antes de eu ser o torturador dela, antes de não haver espaço pra ela dentro de mim, antes de nos desentendemos, na verdade na primeira vez que eu a vi, seus olhos estavam sorrindo e cheios de sol, e eu estremeço de mágoa por aquele momento do qual venho fugindo desesperadamente desde então.

B – Comece outra vez, comece outra vez.

M – Mexa-se.

A – Olho os seios dela,

C – Um balão de leite,

M – Mais cedo ou mais tarde,

C – Uma bolha de sangue,

B – De um jeito ou de outro,

C – Golfando sangue,

B – Aquilo vai entrar na minha boca,

C – Um sangue grosso e amarelo,

A – Minha dor não é nada comparada com a dela.

C – mas mas mas

A – (e isso é crucial)

B – Não diga não para mim.

C – Eu continuo voltando.

B – Você tem esse efeito.

M – Você não consegue dizer não.

A – Anjo negro divino.

C – Não é ele que eu quero.

A – Sinto uma puta falta de você.

C – É a minha virgindade.

B – Puta falta que eu sinto de você.

C – Um cara de catorze anos tirou minha virgindade em um descampado e me estuprou até eu gozar.

M – Um dia desses

B – Logo logo

A – Amo você até lá

M – (e depois?)

C – Eu tive filhos, os homens vieram, luto mas eles os levam, eu percebo, os homens, eles vieram, disseram, durante a noite, disseram

A – não diga não pra mim você não pode dizer não pra mim porque é tamanho o alívio amar de novo e deitar na cama e ser abraçado e tocado e beijado e adorado e seu coração saltará quando você ouvir minha voz e vir meu sorriso e sentir minha respiração no seu pescoço e seu coração vai disparar quando eu quiser te ver e eu mentirei pra você desde o primeiro momento e usarei você e penetrarei em você e

partirei seu coração porque você partiu o meu primeiro e você me amará mais a cada dia até que o peso desse amor seja insuportável e sua vida seja minha e você morrerá sozinha porque eu levarei o que eu quero então irei embora sem dever nada à você está sempre lá sempre esteve lá e você não pode negar a vida que você acha que é foda foda-se a vida foda-se a vida foda-se a vida agora que eu te perdi

C – ME PEGOU

B – Agora que eu te encontrei posso parar de me procurar.

C – Ela tocou meu braço e sorriu.

B – Um daqueles rostos que nunca pude imaginar.

A – Demos entrada em um hotel fingindo que não íamos fazer sexo.

C – Olhos, sussurros, trevas e sombras.

M – Onde você vai com quem está saindo o que você está fazendo?

B – Jebem radoznale.

A – Eu tenho que estar onde quero estar.

M – Não posso ter isso outra vez.

A – Fizemos amor, depois ela vomitou.

C – Ninguém pra me ajudar nem a porra da minha mãe.

A – Cruzei dois rios e chorei à beira de um.

M – Fecho meus olhos e a vejo fechar os olhos e ela te vê.

A – O grito de uma narciso dos prados,

M – A mancha de um grito.

C – Vi meu pai bater na minha mãe com uma bengala.

A – Uma mancha,

C – Um eco,

A – Uma mancha.

B – Sinto muito por você ter visto isso.

C – Sinto por ele ter feito isso.

A – Eu me desespero de desespero.

M – Sem arrependimento.

A – Eu juro que eu não suporto olhar pra você.

C – Não fiz nada, nada.

B – Eu não fiz nada.

C – Eu quero me sentir fisicamente como me sinto emocionalmente.
Faminta.

M – Espancada.

A – Quebrada.

C – Ele me compra um kit de maquiagem, blush e batom e sombra. E eu pinto meu rosto com hematomas e sangue e cortes e inchaços, e no espelho em vermelho intenso escrevo, FEIA.

A – A morte é minha amante e ela quer se mudar pra dentro de mim.

B – O que significa isso, o que significa isso, o que significa isso o que você está dizendo?

C – Seja mulher, seja mulher, VÁ SE FODER.

M – Não é nada lisonjeador ser desejada quando a outra pessoa está tão bêbada que nem consegue ver.

B – Vá se foder.

C – Eu tentei explicar que eu não quero dormir com alguém que não apreciará o quanto foi difícil pra mim a manhã seguinte, mas ele desmaiou antes que eu terminasse minha frase.

M – QED.

C – Ainda dorme com o Papai.

A – O jogo que jogamos,

M – As mentiras que dizemos.

B – Seu cabelo é um ato de deus.

A – Uma vietnamita, o significado e a permanência de toda sua existência nos trinta segundos em que ela fugia da sua vila, com a pele derretendo, boca aberta.

C – Ninguém consegue me odiar mais do que eu odeio a mim mesma.

A – Eu não sou o que sou, sou o que faço.

M – Isso é terrível.

C – Isso é verdade.

A – Aquilo que jurei que nunca faria, aquilo que jurei –

M – Toda aquela dor

C – Para sempre

B – Até agora.

A – Pela vida dos meus filhos, pelo amor dos meus filhos.

M – Por que você bebe tanto?

B – Porque os cigarros não estão me matando com a rapidez necessária.

C – Minha gargalhada é uma bolha de desespero.

M – Regra um.

C – Nada de gravações.

M – Nada de cartas.

A – Nada de contas de cartões de crédito cobrando por tardes em quartos de hotéis, nada de recibos de jóias caras, nada de ligar em casa e desligar sem falar nada.

C – Sem sentimentos,

B – Sem emoção,

M – Uma trepada fria e uma memória de peixe de aquário.

C – Minhas entranhas desistiram.

A – Pulsando entre vergonha e culpa.

C – Confusão. Confusão.

A – Ela sabe.

B – Não sou eu.

A – Nunca guarde souvenirs de um assassinato.

M – Está tudo claro.

C – Outra garota,

B – Outra vida.

C – Não fiz nada, nada.

B – Não fiz nada.

M – Além da palidez.

A – Deus me perdoe quero estar limpo.

C – Ele grita comigo pra ver no que eu me tornei.

M – Continue.

C – Por que ninguém faz amor comigo do jeito que eu quero ser amada?

M – Eu podia ser sua mãe.

B – Você não é minha mãe.

M – Logo logo.

B – Agora.

C – Eu já fingi ter orgasmos antes, mas essa foi a primeira vez que fingi *não* ter tido um orgasmo.

A – Por debaixo da porta vaza uma poça negra de sangue.

M – Por quê?

C – O quê?

B – Por quê o quê?

A – O quê?

M – Quando ele é generoso, gentil, atencioso e feliz, eu sei que ele está tendo um caso.

C – Ele pensa que somos burras, ele acha que nós não sabemos.

M – Uma terceira pessoa na minha cama de quem o rosto me foge da memória.

B – Só eu,

A – Do jeito que eu sou,

C – Nada a ser feito.

M – Dar, compartilhar, controlar.

B – Agora.

C – Tão cansada de segredos.

M – Não sou eu.

C – Ela está neste momento tendo algum tipo de esgotamento nervoso e queria ter nascido negra, homem e mais atraente.

B – Eu me dou.

C – Ou só mais atraente.

B – Eu dou meu coração.

C – Ou só diferente.

M – Mas isso não é dar de verdade.

C – Ou só ser a porra de uma outra pessoa.

A – Frágil e engasgada.

C – Ela pára com a farsa diária de passar as próximas horas tentando evitar o fato de que ela não sabe como passar os próximos quarenta anos.

A – Ainda amo você,

B – Mesmo sem eu querer.

C – Ela está falando dela mesma na terceira pessoa porque a idéia de ser quem ela é, de reconhecer que ela é ela mesma, é mais do que seu orgulho pode suportar.

B – Com uma puta força.

C – Ela está de saco cheio dela mesma e quer porque quer porque quer que alguma coisa aconteça para que a vida comece.

A – Sou uma pessoa muito mais agradável desde que tive um caso.

C – Você só pode se matar se você já não estiver morto.

M – A culpa faz isso.

A – Porque agora eu sei que traição não significa nada.

C – Duas mulheres aos pés da cruz.

B – Uma flor se abre no calor do sol.

A – Um rosto gritando dentro do nada.

B – É real, é real, totalmente real, totalmente real.

M – Uma imagem particular que não consigo decifrar,

A – Além da minha compreensão,

C – Além da minha

A – Além

B – Há uma diferença entre articulação e inteligência. Eu não consigo articular a diferença mas tem.

M – Vazio.

A – Adoentado.

C – Branco.

B – Me ame.

A – A culpa permanece como o cheiro da morte e nada pode me libertar dessa nuvem de sangue.

C – Você matou minha mãe.

A – Ela já estava morta.

M – Se você quer que eu abuse de você, eu abusarei.

A – Ela morreu.

B – As pessoas morrem.

M – Acontece.

C – Minha vida inteira é esperar pela pessoa pela qual estou obcecada, definhando semanas afora até nosso próximo encontro de quinze minutos.

A – MNO

C – Escrevo a verdade e ela me mata.

B – Na fuga.

M – Sem onde esconder.

C – Odeio essas palavras que me mantêm viva
Odeio essas palavras que não me deixam morrer

B – Expressar minha dor sem diminuí-la.

C – Ha ha ha

B – Ho ho ho

M – He he he

C – Não aceito ser eu mesma.

A – Você está enlouquecendo sob meus olhos.

M – Perdeu o controle silenciosamente.

B – Me deixe.

M – Ir.

A – Uma garotinha foi ficando cada vez mais paralisada com as freqüentes e violentas brigas de seus pais. Às vezes ela ficava horas completamente parada no banheiro, simplesmente porque era lá que por acaso ela estava quando a briga começou. Finalmente, nos momentos de calma, ela pegava garrafas de leite da geladeira ou da porta e as deixava em lugares onde mais tarde ela poderia ficar presa. Seus pais não conseguiam entender porque achavam garrafas de leite azedo em todos os lugares da casa.

M – Por quê?

C – O quê?

B – Por que o quê?

C – O quê?

M – Por que você está chorando?

A – Não há novidade aqui.

B – Você foi tão persistente.

C – Sou sempre eu.

M – Você sempre soube disso.

B – Está fora de controle.

C – Como eu te perdi?

A – Você me jogou fora.

C – Não.

M – Sim.

B – Não.

A – Sim.

B – Não.

C – Não.

A – Sim.

(Tempo)

B – Não.

C – Não.

M – Sim.

B – Não.

C – Não.

A – Sim.

C – Não.

(Tempo)

A – Sim.

C – Não.

B – Não.

M – Sim.

A – Sim.

M – Sim.

C – (emite um pequeno grito de uma sílaba)

(Tempo)

C – (emite um pequeno grito de uma sílaba)

B – (emite um pequeno grito de uma sílaba)

M – (emite um pequeno grito de uma sílaba)

B – (emite um pequeno grito de uma sílaba)

A – (emite um pequeno grito de uma sílaba)

M – (emite um pequeno grito de uma sílaba)

C – (emite um pequeno grito de uma sílaba)

(Tempo)

M – Se você não falar, não posso te ajudar.

B – Esse lugar.

C – ES3.

A – Sou o animal no fim da corda.

C – Silêncio ou violência.

B – A escolha é sua.

C – Não encha meu estômago se você não pode encher meu coração.

B – Você enche minha cabeça como só alguém que não está aqui pode encher.

M – Julgamento deteriorado, disfunção sexual, ansiedade, dores de cabeça, nervosismo, insônia, agitação, náuseas, diarréia, coceira, tremedeira, suor, espasmos.

C – É disso que estou sofrendo a partir de *agora*.

M – Tudo bem.

B – Não vai importar.

A – Não importa.

C – Me humilhe ou me interne.

A – Ninguém sobrevive à vida.

C – Ninguém sabe como é a noite.

M – Nunca te ocorreu de você estar no lugar errado?

C – Não.

B – Nunca.

A – Não.

C – Se eu morrer aqui fui assassinada pela programação diurna da televisão.

A – Menti pra você e é por isso que não consigo te amar.

M – Não exija,

A – Não suplique,

B – Aprender, aprender, por que não consigo aprender?

C – Eles acendem a luz de hora em hora pra checar se ainda estou respirando.

B – De novo.

C – Eu digo a eles que privação de sono é uma forma de tortura.

B – De novo e de novo.

M – Se você cometer suicídio você terá que voltar e passar por tudo isso de novo.

B – A mesma aula, de novo e de novo.

A – Não matarás a ti mesmo.

C – A vaidade, não a sanidade, vai me manter ilesa.

M – Você já ouviu vozes?

B – Só quando elas falam comigo.

A – Almas exaustas com bocas secas.

C – Não estou doente, só sei que a vida não vale a pena ser vivida.

A – Perdi a fé na honestidade.

B – Perdi a fé em

M – Pra frente, pra cima, adiante,

C – Perdida.

B – 199714424

M – Anda.

C – Eu não confio

M – Eu não ligo

C – Pra fora, na direção de quê?

A – Um puta buraco negro de meio-amor.

M – Anda.

A – Eu odeio o consolado e o consolador.

C – Eu tô muito mais puta do que você imagina.

A – Não consigo confiar em você e não consigo respeitar você.

C – Não sou mais honesta.

A – Você tirou isso de mim e não consigo mais te amar.

M – De volta à vida.

C – Um estacionamento vazio de onde eu não consigo sair.

B – O medo retumba sobre o céu da cidade.

M – A ausência dorme entre os edifícios à noite,

C – Entre os carros no acostamento,

B – Entre o dia e a noite.

A – Tenho que estar onde devo estar.

B – Deixe

C – Eu

M – Ir

A – O mundo lá fora está supervalorizado.

(pausa)

C – Deixe o dia em que nasci perecer
Deixe a escuridão da noite aterrorizá-lo
Deixe as estrelas do seu amanhecer escurecerem
Que ele não veja as pálpebras da manhã
Porque ele não fechou a porta do útero de minha mãe

B – A coisa que me aterroriza me pega de surpresa.

C – Odeio você,

B – Preciso de você,

M – Preciso mais,

C – Preciso mudar.

A – Toda previsível e doentia futilidade que é o nosso relacionamento.

M – Quero uma vida de verdade,

B – Um amor de verdade,

A – Um amor enraizado e que cresce na luz do dia.

C – O que ela tem que eu não tenho?

A – A mim.

B – O que eu quero, eu quero com você.

M – Não. Sou. Eu.

M – Você continuou voltando.

B – Agora e para sempre.

A – Não estou mais lutando por você.

B – A visão.

M – A perda.

C – A dor.

A – A perda.

B – O ganho.

M – A perda.

C – A luz.

B – Se você morresse seria como se removessem meus ossos. Ninguém saberia por quê, mas eu teria um colapso.

C – Se eu pudesse ficar livre de você,

B – Se eu pudesse ser livre,

M – Não não é isso,

A – Não de jeito nenhum,

B – Não foi isso que eu quis dizer mesmo.

A – Eu parti o coração dela, o que mais posso querer?

C – A visão.

M – A luz.

C – A dor.

A – A luz.

M – O ganho.

B – A luz.

C – A perda.

B – O círculo é a única forma geométrica definida pelo seu centro. Nada de galinha e ovo neste caso, o centro vem primeiro, depois vem a circunferência. A terra, por definição, tem um centro. E só o idiota que o conhece é que pode ir onde quiser, pois o centro vai mantê-lo no chão, impedindo-o de sair da órbita. Mas quando muda sua noção de centro, vem zunindo para a superfície, o equilíbrio já era. O equilíbrio, meu bem, já era.

C – Quando ela se foi –

B – A espinha dorsal da minha vida está quebrada.

A – Por que a luz da vida é dada àquele que vive na miséria

C – Traga ela de volta.

A – E vida aos amargos de alma

B – Se você estivesse aqui –

M – Eu estou aqui.

A – Como uma profunda sombra de verão.

C – Eu a amo eu sinto falta dela

B – Estou acabado.

M – Vai anda.

C – Por que eu não morri ao nascer

M – Sair de dentro do útero

B – E com prazo vencido

A – Aproprie-se das sombras, uma vez que se está na neblina.

M – A dor é uma sombra.

A – A sombra da minha mentira.

C – Pedras vermelhas do passado

B – Você não é má pessoa, você só pensa demais.

C – Deixe eu me esconder.

M – Você pode

C – Você poderia

B – Você vai

M – Vai anda

A – Eu nunca mais juro por Deus.

B – Se eu perder minha voz estou liquidado.

M – Ainda estou aqui.

B – Mas eu não vou,

C – Não dessa vez,

B – Não eu.

C – Não ainda.

M – É como esperar seu cabelo crescer.

B – You are like a Wednesday.

C – Essa sou eu. Vivo na corda bamba. Nunca parada, nunca uma coisa ou outra, sempre indo de um extremo ao mais distante ponto do outro extremo.

B – Meiga.

A – Um toque.

B – Meiga de doer.

M – Grava.

C – Onde foi parar minha personalidade?

A – Estou velho demais pra isso.

M – Não poderia te amar menos.

B – Não poderia te amar mais.

M – Para ser extremamente honesta,

C – (quando eu sou extremamente honesta?)

B – Nem aceitar mais.

(tempo)

C – Isso nunca aconteceu.

(silêncio)

A – O que às vezes eu confundo com ecstasy é a simples ausência de dor.

M – Medo de nada.

B – Tudo ou nada.

C – Nada disso,

B – Tudo isso,

M – Nada.

C – Sou uma plagiadora de emoções, roubo a dor das pessoas e vou juntando à minha própria dor até

A – Não consigo lembrar

B – De quem

C – Nunca mais

A – Talvez você esteja certa,

C – Talvez eu seja má,

A – Mas Deus me abençoou com a marca de Caim.

C – Peso.

B – Não sei.

M – Encontro.

A – Não sei.

B – Destino.

C – Não sei.

A – É um castigo por você estar sempre em cima do muro.

M – Continue voltando.

B – De novo.

A – O eterno retorno.

B – Se eu perder minha voz estou fodido.

C – Merda no prato. Mostre entusiasmo ou sua própria mãe quebra você em pedaços.

M – Deixe os Homens da Noite entrar.

A – Minha vida não tem nada de especial,

C – Uma corrente de acontecimentos perigosos como outra qualquer,

A – Uma corrente em direção a um oceano salgado, que machuca, machuca, mas não mata.

M – Você morreu pra mim.

B – Um ato de amor.

C – Você não é minha mãe.

A – Nós fomos muitas coisas.

B – Algo deu um estalo.

M – Mas eu nunca diria que nós já estivemos apaixonados.

B – A encontrei

A – A amei

C – A perdi

M – Fim.

(silêncio)

C – Alguma coisa foi içada,

A – Pra fora da cidade,

B – Antes da merda começar,

A – Sobre a cidade,

C – Outro sonho,

M – Eu atravessei um rio que corre na sombra,

B – In den Bergen, da fühlst du dich frei,

M – Um desejo,

C – Um verão fresco e um inverno brando,

B – Sem brigas, sem enchentes,

C – A escuridão ronda uma estrela caindo,

A – Um profundo e longo sono com você nos meus braços,

B – Ninguém nada porra nenhuma,

C – Assimilado mas não destruído,

A – Paz,

M – Um clarão doentio sem origem única,

A – Um mar de um dourado pálido sob um céu rosa pálido,

M – Uma badalada distante cruza o mar vazio,

B – As nuvens convergem da mesma forma que eu me vejo em um globo,

C – As ondas soluçam como uma pulsação.

(tempo)

B – Aqui estou eu, mais uma vez, aqui estou eu, aqui estou eu, na escuridão, mais uma vez,

A – À beira do nada,

B – Aqui estou eu,

C – Segure minha mão,

A – Glória ao Pai,

M – A verdade está por trás de você,

B – Eu largaria tudo por você,

C – Em direção à luz,
A – Como era no começo,
C – Além da escuridão,
M – E sempre deverá estar,
B – Em direção à luz,
A – No fim do dia voltamos a isso,
B – Ganhando tempo,
A – Isso volta pra mim,
M – Mas perdendo luz,
A – Volta pra isso,
C – Gordo e brilhante e completamente completamente sereno,
M – Não posso te salvar,
A – E limpo.
C – Outras vidas
B – Nenhum cretino consegue.
M – Enrolado dentro de uma bola.
A – Salve a minha alma da espada.
B – Eu acordo assim que sonho,
M – Sozinho.
A – Que está acima de toda a compreensão.
C – Eu não sonho mais,
A – Eu não tenho sonhos.
B – Ganhando luz,
C – Eu cruzei um rio,
M – Mas perdendo tempo.
B – Não consigo dizer não pra você.
C – Ficar livre de memória,
M – Livre de desejo,
C – Esconda-se, não provoque nada,
B – Não diga nada.
A – Invisível.
C – Quando nem os sonhos são particulares
B – Melhor esquecer.
A – Atos impensados de prazer sem sentido.
M – Você fez amor à beira do rio.
Todos – Esquece.

Não está no meu bolso, nem fora dele.

Du bist die Liebe meines Lebens. (Alemão)
Você é o amor da minha vida.

Jebem radoznale. (Servo-croata)
Sou um porra de um curioso.

In den Bergen, da fühlst du dich frei. (Alemão)
Nas montanhas, lá você se sente livre.

Witches kisses that kill me. (Inglês)
Beijos bruxos que me matam.

Money comes alone. (Inglês)
O dinheiro vem sozinho.

You are like a Wednesday. (Inglês)
Você é como uma quarta-feira.

TEXTO DE SARAH KANE
TRADUÇÃO DO ORIGINAL FEITA POR LAERTE MELLO E ROSELY MELLO.

Anexo B
Audiovisual do Espetáculo Ânsia
(2003)

