

ESPAÇO CÊNICO RECONFIGURADO: PRESENÇA AO INVÉS DE REPRESENTAÇÃO EM “THOM PAIN (BASEADO NO NADA)” DE WILL ENO

“O sonho da razão produz monstros”(Goya)

A mudança estrutural ocorrida nas sociedades no final do séc. XX através da nova forma de se representar o sujeito, bem como a fragmentação de classes, gêneros, etnias, raças, etc., que eram bem delimitadas, causou rupturas profundas no modo como esta constrói seus saberes e se relaciona com eles. Estas rupturas trouxeram sérias modificações em como o sujeito era pensado desde o Iluminismo – individual, unificado, governado pela capacidade da razão, com uma espécie de núcleo interior que o fazia idêntico ao longo da existência – que foi abarcado por “novas identidades” através da sua fragmentação. O homem moderno que até aqui era visto como um sujeito unificado, com uma ancoragem estável no mundo social, tem a sua identidade em colapso através do deslocamento ou “descentração” do sujeito, acarretando uma perda de um “sentido de si” estável, trazendo conseqüências não só na área da Ciência, como também nas manifestações artísticas (HALL, 2004, p.07-46).

Esta ruptura é um dos sinais da passagem da modernidade para a pós-modernidade, no entanto, conceituar o que é moderno e o que é pós-moderno constitui-se em uma tarefa bastante complexa. Numa simplificação, buscando atender o objetivo deste trabalho, pode-se dizer que o projeto de modernidade estaria baseado na distinção clara da utilização da racionalidade e da forma de pensar dialeticamente, que apesar de sua tradição desde Platão, é uma construção que se realiza plenamente durante este período. Em relação à arte, é a partir do século XIX que, dentro do conceito de sujeito uno, se aceita a subjetividade do artista, isto é, ele passa a ser o responsável por seu fazer, onde o singular predomina sobre o

coletivo, no início um herói sem causa, que fala exclusivamente a partir do seu próprio ser, mas que passa a ser aquele que abraça as causas sociais, o artista ideologicamente engajado.

No plano teatral, a pós-modernidade pode ser caracterizada pelo abandono da dialética como a principal característica “dramática”, a substituição de um tempo linear e cartesiano pelo fluxo inconsciente de memória, pelo aparecimento das experiências teatrais onde não há separação entre palco e platéia, onde não há 'coisas' representadas, e sim a “presença”, evidenciada pelas ações presentes, trazidas ao presente, presenciadas pela platéia, encenadas aqui e agora. Gumbrecht (1998, p.138) fala na forma de apreensão do tempo na contemporaneidade, com o futuro aparecendo como algo bloqueado, ao invés de estar aberto para um leque de opções, ocasionando um certo temor por ele, fazendo com que o presente se torne onipresente, e cada vez mais domine o cenário contemporâneo.

O texto *Thom Pain (baseado no nada)* de 2005, do dramaturgo estadunidense Will Eno, possui várias das características deste teatro que chamamos de “Pós-moderno”, desde a sua forma de monólogo, que possibilita a “presença” ao invés da “representação”, com o protagonista falando diretamente com a platéia, quebrando de forma indiscutível a “quarta parede”; bem como o que talvez seja seu aspecto mais interessante, ou seja, a forma utilizada para elaborar a reflexão sobre o tema da racionalidade socrática, uma vez que as formas canônicas do passado já não mais dão conta das peças contemporâneas. Como já dizia Brecht (BRECHT apud SARRAZAC, 2002, p. 34), no teatro não basta dizer coisas novas e preciso dizê-las de outra forma. Eno reciclou velhas formas, fez uma intervenção, convertendo velhas formas, conseguindo para o seu tema uma teatralidade que lhe é própria. Assim, Eno mostra, tanto na forma, como no conteúdo que a vida não é governada pela razão, que muitas vezes a racionalidade falha, que a existência está mais além e não

adianta querermos significar os nossos atos e medi-los frente a um padrão, a um mito como, por exemplo, o mito do sucesso americano.

Para isto, o autor teve que abandonar a forma teatral do drama, nos seus sentidos dialético, espacial e temporal, explorando uma nova forma que mostra um imenso abismo entre o teatro atual e suas raízes aristotélicas e hegelianas, uma forma que revela a fragmentação da personagem, a total desconstrução da narrativa dramática, a abolição das fronteiras entre o dentro e o fora do palco e a produção da “presença” numa forte e emocionante comunicação direta com a platéia.

A temática da peça trata do relato entrecortado de um homem devastado por uma infância negligenciada e marcado por um relacionamento mal resolvido. A narrativa cênica busca apresentar a vida em seus desapontamentos e perdas, na agonia eterna da condição humana, misturando o prosaico com o metafísico, sem, no entanto, se dissociar da realidade. A construção da peça – que se encontra a margem dos padrões clássicos – chama voluntários para participar do jogo teatral, mostrando o que a vida tem de cômico, dramático e sádico através da ansiedade, alienação e medo da “personagem” Thom Pain.

Para trazer este jogo bem próximo à realidade da platéia, Eno recorre ao que Gumbrecht chama da produção da presença (GUMBRECHT, 2004, p.17)¹, o sentido de trazer para diante de nós, um objeto no espaço, ou ainda, a relação com todos os processos que a presença dos objetos tem no corpo humano. Este conceito² é apresentado inicialmente como uma crítica ao excessivo racionalismo da pós-modernidade, que esqueceu que os objetos (“coisas do mundo”) podem ser mais que uma simples atribuição de um significado

¹Todas as citações à Gumbrecht inscritas no texto a partir daqui, foram extraídas da edição mencionada na bibliografia, assinaladas pela letra G e o número das páginas.
referências

² Os termos “presença” e “produção da presença” são usados indistintamente no meu texto.

metafísico³, e que o impacto destas coisas podem ir além da razão, perpassando todo o nosso corpo físico. Esta “ditadura” do significado pela razão tem sido a prática básica das “humanidades”, sem levar em conta que a experiência estética oscila entre os efeitos presentes” e os efeitos de “significação”, que me parece estar de acordo com o conceito de “doença romântica”⁴ em Nietzsche.

A construção da personagem Thom Pain parece ser ainda uma busca pela “não-interpretação”. O próprio subtítulo do original em inglês, “Based on nothing”, que tanto pode ser traduzido como “baseado em nada” ou “baseado no nada” mostra a necessidade do autor em fugir da racionalidade exacerbada, pois enquanto a primeira tradução pode dar a idéia de que o “nada” foi usado como uma total ausência de significação, o “nada” do “baseado no nada” aflora, diante da emergência do mundo, do recuo dos entes, na experiência fundamental da angústia, como nos ensina Heidegger, “A angústia revela o Nada (Nichts). Nela “pairamos suspensos”. Mais claramente, a angústia deixa-nos suspensos porque ela faz deslizar o ente em sua totalidade”. (HEIDEGGER apud NUNES, 1992, p.114)

A produção da “presença”, ao invés da representação, já pode ser encontrada no início da peça, quando em meio à escuridão, Thom tenta por duas vezes acender o cigarro sem sucesso e de imediato busca o reconhecimento da platéia como o seu interlocutor, uma platéia que, apesar de Thom ser o único a falar, tem grande importância, pois torna significativa a enunciação do monologador (PAVIS, 1999, p. 247).

³No sentido aristotélico de além (meta) da física (matéria), fazendo com que este termo, conforme o autor, se relacione ao que perdemos do mundo.

⁴A doença romântica para Nietzsche é criada pelo hiper-desenvolvimento do consciente, que por sua vez é escravo da linguagem. “Uma consciência clarividente demais, asseguro-vos senhores, é uma doença, uma doença muito real” (NIETZSCHE, 1998, p. 254).

Esta presença que permeia toda a *performance* do ator, aparece na dificuldade “real” de acender um fósforo, ou seja, que mostra que apesar de toda significação, existe uma total limitação do controle humano sobre as coisas. (SEEL apud G, p.63). A existência do ator vai acontecer na tensão entre os elementos semânticos (mundo) que possibilitam a comunicação e os não semânticos (terra) que lhe dão a sua existência no espaço-volume (GADAMER apud G, p. 64).

Numa peça, para Gumbrecht, existe uma valorização do espaço com a *performance* do corpo solitário do ator em cena, sendo o tempo em seus aspectos de consciência colocado em segundo plano, pois a presença necessita da suspensão do tempo por um período no qual as exceções são permitidas (G, p. 30), numa atitude que considero semelhante ao conceito de carnavalização de Bakhtin. Outra importante característica da peça, muito semelhante à carnavalização, é o seu caráter ritual e a repetição de algumas passagens que intensificam a presença real como, por exemplo, a reiteração da pergunta : “Você gosta de mágica?”(13)⁵. Este “gostar de mágica” se apresenta como um “gostar de ilusão”, o confronto entre a ilusão e o real. Num primeiro momento, Thom diz não gostar.

Bom. Então a gente começa. Vocês gostam de mágica? Eu não. Isto é suficiente sobre mim. Vamos para a nossa história. Vocês gostam de história. Vocês precisam me ver para ouvir-me? Se for o caso. Desculpe. Ainda não. Eu tenho medo que vocês riam dos meus trajes comuns. Prometam que não vão rir. Eu sei que vocês não vão, amigos. Eu tenho confiança. Mas não porque vocês prometeram. Eu suponho que vocês me verão em breve. Mas ainda não. (13)

Um pouco adiante, aparece uma “Pausa” como um interlocutor, um dos elementos da estrutura deste monólogo, que é usado diversas vezes durante toda a montagem. A pausa, segundo Sarrazac (2002, p. 25), busca a des-construção do diálogo dramático através

⁵ Todas as citações da peça *Thom Pain* inscritas no texto foram extraídas da edição mencionada na bibliografia, assinaladas pelo número das páginas.

do silêncio e do não dito. Lehmann (2003, p.11), ao comentar a relação entre a poesia e a arte, busca o exemplo da interrupção, da pausa, como a possibilidade de um choque que faz com que a realidade se torne uma coisa não possível, e que nos faça pensar a respeito disto.

Lehmann (2006, p.89), afirma ainda em seu trabalho *Postdramatic Theatre*, que o silêncio e, portanto, a pausa, pode ser classificada dentro de um processo de “Atuar com a densidade dos signos”, ou seja, o uso dialético entre a superabundância e o vazio de signos, sendo que neste quadro, o teatro trabalha com o silêncio provocando o espectador para imaginar sobre esta escassez de material, algo assim como preconizava o pintor Pablo Picasso: “Se você pode pintar um quadro com três cores, pinte com duas” (PICASSO apud LEHMAN, 2006, p.85).

A seguir, Thom Pain busca a identificação com a platéia ao afirmar que ele quando garoto, era muito parecido com as crianças que as pessoas da platéia devem ter sido, em mais uma aparente característica dos novos textos teatrais, que conforme Lehmann (2006, p. 94), não são escritos com o teatro como o domínio da atividade artística, ou como uma metáfora da vida humana, e sim como um meio de induzir a platéia a olhar para si mesma como um sujeito que percebe, adquire conhecimento e participa da criação dos objetos do conhecimento. Estes textos parecem convidar os espectadores para uma experiência, que no caso em questão, significa uma profunda reflexão existencial, fato que não pode ser dado como uma grande mudança, uma vez que já no teatro grego antigo, o público saía de casa para ver algo novo que os fizesse refletir e não rever o que já sabiam (SÓFOCLES, 2004, P. 07).

Este convite à reflexão está presente em Thom Pain na sequência em que pede pela imaginação da platéia, que ela imagine se a humanidade toda estivesse numa aula de violino. As pessoas são livres para imaginar.

Agora imaginem que aquele graveto com o qual ele está escrevendo é um arco de violino. Imaginem uma aula de violino. Imaginem cada ser vivente como estudante em uma aula de violino. Nós seguramos o arco acima das cordas, prontos para tocar. Imaginem um pássaro pousando num galho. Os violinos estão queimando. Sinta o cheiro do mundo. Imagine a prontidão, a quietude, a virtuosidade. No meio disto, a criança. Imagine a cinza soprada por um céu recém azul. Agora vão se foder.(15)

Nesta parte da peça, a característica pós-moderna da intertextualidade se apresenta na forma de violinos que queimam, remetendo-nos à floresta em fogo em *A morte do caixeiro viajante*. Esta referência, mostra desde o princípio, que tudo está perdido, e que não somos donos da nossa própria existência. Em *A morte do caixeiro viajante*, quando o protagonista sente a sua vida desabando diz:(...) “a casa está pegando fogo. E nós estamos bem no meio do incêndio” (MILLER, 1976, p.153).

Nesta estrutura não linear do tempo, Thom vai se auto- definir como um “sei lá”, uma definição que parece carregar todo o sentido colocado nos ombros do homem “pós-moderno”, um “sei lá”, uma definição que apesar de falar pouco sobre a pessoa, para Thom pode amedrontá-las o fato de estar frente a frente a uma mente “moderna”: “Eu sou um ‘sei lá’. Eu realmente sou um ‘sei lá’”. (15)

Uma outra característica deste teatro pós-moderno é a saída de um espectador durante o espetáculo, numa contínua busca pela quebra da barreira palco-platéia, Thom observa que aquele homem que saiu, é igual a ele, que não consegue ver a vida pela frente, e que a percepção que as pessoas tem sobre ele é algo como “alguém que já saiu”.

Esta quebra na narrativa se transforma numa “quase tragédia” quando Thom conta a morte da sua cadela quando ele era menino, porém, numa clara proposta de evitar o excessivo envolvimento emocional da platéia com a cena, transformando o espetáculo num

drama burguês e sua característica aristotélica da ilusão, ele quebra esta atmosfera, se voltando para a platéia: “Perguntas? (Imediatamente). Não? Eu tenho uma” (17).

A necessidade de fazer com a platéia uma reflexão conjunta sobre a existência, faz que Thom busque uma aproximação com a mesma:

Que bela multidão. Realmente, eu não vejo diferenças. Num mundo cheio de diferenças, diferenças que dão medo e nojo, eu não vejo nenhuma. Entre o “vós” e o “eu”. Vocês todos me parecem maravilhosos e eu pareço tão maravilhoso, portanto eu não faço distinções, não vejo separações, nenhuma distância intransponível entre nós, a maravilha que nós somos. (20)

No entanto, a igualdade entre os homens, talvez o mais importante conceito dentro da peça, não significa para Eno a vitória da racionalidade, e sim a total impossibilidade da dimensão cartesiana da significação cobrir a complexidade da existência. A partir daí busca compensar a preocupante perda da dimensão da presença na contemporaneidade, recuperar temporariamente as dimensões espacial e corporal da nossa existência (ser no mundo). (G, p.120).

Esta igualdade volta a tona, quando ele aborda a “morte” dos seres humanos, ao dizer que acredita que eles, os espectadores, agiriam com bravura, amor, selvageria e abandono, da mesma forma que ele, se soubessem que viviam o seu último dia de vida, mas por outro lado, nada fariam, se soubessem que iam ter ainda mais quarenta anos para viver. O assunto “morte” é bastante popular na pós modernidade, sendo encontrado em tantas outras, tais como em *Wit*, onde o mito americano do sucesso é colocado frente a frente com a morte, e que também se refere, conforme Arthur Miller, como solução (salvação) para um estado subjetivo de “estar infeliz”, uma “ida às compras” (MILLER in CAMATI, 2006). Thom, logo após falar sobre a dificuldade da existência humana, diz de umas lojas interessantes que existem nas redondezas (20).

Então, ele passa a narrar um encontro que teve com uma garota, com quem se relacionou. Assim, como a maior parte das narrativas que envolvem fatos passados, ela é incerta e parece estar sendo pronunciada de forma a ser ouvida como o analista ouve o analisando, não trazendo imediatamente o sentido, porém trazendo detalhes que a princípio são insignificantes, mas que podem mais adiante se tornar significativo através da associação livre dada pela percepção. Na narrativa entrecortada, aparece um novo encontro com a “existência” do homem como “sei lá”, este momento existencialista, em que fala sobre a pequenez do homem, parece de uma certa forma estar especialmente ligado a alternativa “Baseado no nada” do subtítulo, pois um “sei lá”, uma falta de significação, uma coisa extremamente pequena pode ser facilmente relacionada com a angústia, e esta é a disposição fundamental para Heidegger, para nos colocar em face do “nada”. O ser do ente só é inteligível – e nisso reside a mais profunda transcendência – se o ser-aí no fundo da sua existência mantém-se (hineinhalt) no Nada. (HEIDEGGER apud NUNES, 1992, p.116)

E, neste movimento elíptico, volta a relatar a sua experiência amorosa, dizendo que a sua companheira tinha tudo, piolhos, que pegou dele, sinais na pele, que ela achava que podia me contar tudo, para, seguir com a sua auto-análise, ao falar da sua personalidade formada na escuridão, sem pai, nem mãe, talvez novamente criticando o mito do sucesso, que os afasta da vida doméstica, da visão do mundo chegando à noite sem testemunhas, do menino que cresceu no banheiro, na chuva, enfim da falta da família.

Logo após, uma nova quebra do ritmo e, portanto da dramaticidade, através do comentário para um homem na platéia dizendo que tem uma camisa igual, e de um relato sobre um sonho “molhado”, aparece a descoberta de que uma dor (Pain) existia não somente em seu nome, como também em seu interior no relato poético de uma manhã desordenada de uma desordenada noite, em que o menino foi atacado por abelhas quando

ele chutou uma colméia caída no chão do bosque, mas ao invés de achar que estava sendo atacado pelas abelhas, achou que estas estavam tirando a sua dor que estava nele como uma espécie de punição.

Ele realmente não entendia as coisas. Tipo de beleza, se você gosta deste tipo de coisa. Se você gosta da idéia de um pequeno garoto desesperadamente espalhando abelhas aferroando seu corpo sangrando. Gritando desesperadamente “Me ajudem, Abelhas, Ajudem”, e pondo a sua pequena mão inchada na colméia para mais. Eu tenho uma vida interior incrivelmente rica. (26)

Os momentos de intensidade acontecem longe da experiência estética dos dias comuns, pois como no do dia-a-dia normalizamos a estética pela ética, acabamos por perder esta intensidade, pois a estética e a ética são incompatíveis nesta experiência. A função da cena das abelhas, recurso que Eno utiliza com bastante cruzeza, é criar intensidade, sendo uma experiência fora da rotina cotidiana. Logo no início do monólogo, a morte da cadela numa poça d’água eletrificada prepara a disposição do público para uma experiência estética de acordo com Gumbrecht, que se apropria do conceito de insularidade⁶ de Bakthin, e pode ser analisada sob a luz de “estar perdido numa intensidade focada”, o que significa um nível extremo da captação da *performance* pelos nossos corpos e mentes. A transcendência do dia-a-dia não está no significado e sim no fenômeno e na impressão da presença, com a negação da consciência pela coisa não esperada (NANCY apud G, p.105).

A peça continua nestas idas e vindas, com Thom pedindo desculpas à platéia, a quem chama de um grupo gentil, por perder-se no seu relato, para no seu período final, ele pedir um voluntário da platéia, que, de preferência, estivesse usando roupas leves, que falasse uma segunda língua e que gostasse um pouco de violência, pois queria fazer alguém

⁶ Distancia do dia-a-dia.

sofrer por causa das suas dores: “(...) porque eu sinto falta de sua perna em torno do meu pescoço, alguém vai ter que pagar” (31).

Após mais um momento de devaneio a partir das lembranças da namorada, de como eles eram felizes, e de não ter entendido direito porque ela o deixou, ele que nunca entende as coisas, para quem é tudo sempre muito confuso, ele que sempre fez as coisas com temor (fear), que não tem mais nada a não ser o dicionário, que contém diferentes nomes para a mesma coisa para fazer com que vida pareça mais cheia (de sentido?), Thom vira-se para a pessoa que está no palco, dizendo haver pensado que ela já tinha saído, e gritar bem alto: “Buu!”(36).

Então fala para a platéia não dizer nada, não pensar em nada, somente ser autêntica, tendo em mente o pouco tempo que resta e tentar ser corajosa, alguém melhor e assoprando a palavra medo “Fear”, diz que não há nada a ser receado, que ele sente muito, que precisa ir, que as pessoas da platéia tem de ir, que as pessoas sejam confiantes e estáveis (37).

Breve pausa. THOM PAIN olha para a pessoa no palco, como se estivesse desafiando-a para representar, para reagir. THOM PAIN se move alguns passos e desce do palco. Eu sei que isto não foi muito, mas creio que foi suficiente. Façam. Buu. Não é uma grandiosidade estar vivo? Não é maravilhoso estar vivo? (37)

Enfim, pode-se concluir que a “presença” de Thom construída através de uma fala que é acentuada por ser uma fala para a audiência, por ser uma pessoa real falando, pela sua expressividade aparecer como uma dimensão emocional da linguagem da *performance* do e não como uma expressão emocional de uma personagem fictícia, acaba por enfatizar a peça como uma situação e não como uma ficção. A sua narração altera o caráter de um lamento, prece, confissão, auto-acusação, e até mesmo elogio, intromissão e ofensa à platéia. Uma platéia que é levada à frustração ao concluir que não lhe é facultada o conhecimento da

verdade ou do nosso semelhante, e que o nosso cotidiano esta repleto de relações humanas precárias, desassossego e desalento de viver, estranhamento com a realidade circundante e com inquietações que aterrorizam a sociedade contemporânea em geral (CAMATI, 2006, p. 21).

Bibliografia

CAMATI, A. S. *O teatro pós-dramático de Martin Crimp*. Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 20-21.

CAMATI, A. S. *Sobre Arthur Miller*. Curitiba, 2006. Texto não publicado.

ENO, Will. *Thom Pain*. New York: Theatre Communicatios Group, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e formas*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ,1998.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. California: Stanford University Press, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo V.1.*. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro Pós- dramático e teatro político*. São Paulo: Revista de Artes Cênicas, numero 3, 2003.

LEHMAN, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. New York : Routledge, 2006

MILLER, Arthur. *A morte do caixeiro viajante*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético*. São Paulo: Ática, 1992.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. sob a direção de J. Guinsburg & Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: Escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo da Letras, 2002.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. e estudo crítico de Donaldo Schüler. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.