

POESIA DRAMÁTICA:
O EXPERIMENTALISMO DE SARAH KANE EM *4:48 PSICOSE*

Paraguassú de Fátima Rocha (UNIANDRADE – Curitiba PR)

A curta carreira da dramaturga britânica Sarah Kane não impediu que seus textos figurassem entre aqueles dos grandes nomes do teatro pós-dramático. Autora de cinco peças¹, todas elas densas e tematizadas sob a égide de subtextos de denúncia ou de alerta, movimentam a crítica e revolvem as questões existenciais camufladas pelo dogmatismo do teatro tradicional, sem, contudo, abandonar completamente elementos básicos desse tipo de representação, incluídos em seu texto como relação intertextual.

4:48 Psicose, escrita em 2000, é a tradução poética do texto científico que determina as manifestações da síndrome que dá nome à peça. Em seu artigo “A perda da realidade na neurose e na psicose” de 1924, Freud descreveu a psicose como o distúrbio entre o ego e o mundo, enquanto Vernon D. Patch, membro da American Psychiatric Association, argumenta sobre a distorção do senso da realidade, a inadequação e a falta de harmonia entre o pensamento e a afetividade. À psicose está associada à depressão, cujo quadro de angústia, medo, tristeza, solidão, desesperança e baixa auto-estima é apresentado no texto de Kane de forma poética (p.2)² :

*estou triste
sinto que não há esperança no futuro e que as
coisas não podem melhorar
estou farta e insatisfeita com tudo
sou um completo fracasso como pessoa
sou culpada, estou sendo castigada
gostaria de me matar [...]
perdi o interesse pelas outras pessoas
não consigo tomar decisões
não consigo comer*

¹ *Blasted* (1995), *Pheadra's Love* (1996), *Cleansed* (1998), *Crave* (1998) e *4:48 Psicose* (2000). (KANE, 2001)

² A tradução não publicada de Marcos Damaceno, dramaturgo e diretor teatral residente em Curitiba, é a fonte de todas as citações de *4:48 Psicose*, de Sarah Kane, inseridas no meu texto, e assinaladas pelo número das páginas.

*não consigo dormir
 não consigo pensar
 não consigo ir além da minha solidão, do meu medo, [...]*
sou gorda
não consigo escrever
não consigo amar [...]
não consigo estar sozinha
não consigo estar com os outros
meus quadris são muito grandes
e não gosto dos meus órgãos genitais [...]

O drama do paciente psicótico é então retratado em todas as suas nuances em *4:48 Psicose*, apresentado como um discurso daquele que experimentou a doença e tem consciência dos seus efeitos sobre a mente e o corpo. Torna-se por isso um depoimento da dor, que naturalmente desperta sentimentos de alerta no leitor/espectador por fazer parte de sua vida cotidiana. Hans-Thies Lehmann, ao descrever diferentes aspectos do teatro pós-dramático em *Postdramatic Theatre* (2006), observa que

A mimese da dor inicialmente significa que a tortura, agonia, sofrimento físico e dor são simulados e sugeridos de maneira enganosa, de modo que uma dolorida empatia decorrente da dor fingida se apodera dos espectadores. O teatro pós-dramático está, sobretudo, familiarizado com a ‘mimese em relação à dor’ (‘Mimesis an den Schmerz’ – Adorno): quando o palco se torna como a vida, quando as pessoas realmente sofrem quedas ou são espancadas no palco, os espectadores começam a temer pela vida dos atores. O novo reside no fato de que há uma transição da dor representada para a dor experienciada na representação.” (LEHMANN, 2006, p. 166)³

Sarah Kane inova em termos de forma ao criar um texto sem especificação de personagens ou referências quanto ao espaço cênico, criando o que Karen Jürs-Munby convencionou chamar de

[...] textos ‘abertos’ ou ‘roteiros’ para a encenação, no sentido de exigirem que os espectadores se tornem co-escritores ativos do texto espetacular. Os espectadores não estão mais apenas preenchendo as lacunas previsíveis da narrativa dramática, mas são incumbidos de se tornarem testemunhas ativas na

³ Todas as referências teórico-críticas de obras em idioma estrangeiro são traduzidas pela autora do ensaio. Vide também “Imagens pós-dramáticas do corpo”. In: LEHMANN, 2006, p. 162-65).

produção de sentido e predispostos a tolerar vazios e suspender a construção do sentido. (LEHMANN, 2006, p. 6)

Ao não especificar suas personagens quanto ao número, ao gênero ou à condição social, Sarah Kane estabelece uma ruptura com relação à construção das personagens individualizadas e as eleva à categoria de seres universais, buscando uma representação que extrapole o limite do espaço cênico e se misture às possibilidades do real.

4:48 Psicose é uma narrativa voltada para a dramaturgia da memória e faz uso de diversos mecanismos que revelam o funcionamento da mente, tendo como base as considerações teóricas de Henry Bergson, Marcel Proust, Samuel Beckett, entre outros.

Bergson relaciona memória e consciência, argumentando que todas as experiências armazenadas são frequentemente afetadas pelas atividades da mente, além de defender a coexistência de passado, presente e futuro como agentes de renovação e recriação constante. Beckett, por sua vez, analisando a obra *Em Busca do Tempo Perdido* de Marcel Proust, caracteriza dois tipos de atividades mentais exercidas pela memória. A primeira diz respeito à memória voluntária responsável pela seleção dos acontecimentos armazenados e sua possível revelação, a qual segundo ele “[...] é a memória uniforme da inteligência; é de confiança para a reprodução, perante nossa inspetoria satisfeita daquelas impressões do passado formadas por ação consciente da inteligência” (BECKETT, 2003, p. 32).

Essa memória é evocada no instante em que a personagem apresenta os planos que traçara para se suicidar, dentre os quais se incluem tomar uma overdose, cortar os pulsos e se enforcar, cujos atos são desencorajados por seu médico, pois, segundo ele não dariam certo em função de seus efeitos que a fariam se sentir sonolenta e fraca, impedindo-a de concretizar o suicídio (p. 5). Neste ponto, é conveniente lembrar que as narrativas de Sara Kane são em sua maioria frutos de pesquisas e trazem à tona

verdades muitas vezes desconhecidas que conduzem à reflexão. Kay Redfield Jamison, em seu texto *Quando a noite cai: entendendo o suicídio*, destaca que:

Estes métodos singulares de suicídio estão longe de ser (sic) apenas um espetáculo mambembe de morte grotesca; eles dão o testemunho do desespero e determinação da mente suicida. (JAMISON, 2000, p. 106)

A personagem recorre também a sua memória voluntária ao relatar os abusos sofridos durante seu tratamento, descrevendo a falta de sensibilidade da equipe médica, o descaso com que foi tratada pela maioria deles, a humilhação e a vergonha por estar doente, e o ressentimento por não ter sido amada pelo único médico que a tocara voluntariamente (p. 4). Ainda como manifestação da memória voluntária relaciona um a um os medicamentos usados na tentativa de ajudá-la a recuperar-se, bem como seus efeitos colaterais e as influências que exerciam sobre seu comportamento (p.15). A peça de Kane é invariavelmente completa quanto à narração dos acontecimentos cotidianos de quem padece do mal da depressão. Ela se atém a detalhes ao narrar os conselhos que provavelmente recebera durante o desenvolvimento da doença, como se recitasse um manual de instruções, indicando o que deve ser feito para auxiliar na recuperação. Nesse manual ela descobre que precisa atingir objetivos e ambições, superar os obstáculos e a fraqueza, evitar a dor e a vergonha, ser amada e ser livre, entre outros (p. 22), e, que no texto de Kane se caracterizam não como frases ditas ao acaso, mas também como reminiscências de sua memória voluntária.

Já, a memória involuntária é acionada por elementos externos que se relacionam aos acontecimentos retidos e é acionada pelas lembranças espontâneas. Num primeiro estágio a personagem relembra um teste realizado para verificar seu nível de concentração e memória, o teste conhecido como “Serial Seven”, o qual é utilizado em pacientes com suspeita de doenças mentais. Consiste em contar em ordem decrescente

de 100 a 1, com intervalos de 7 ou 3 números. A personagem neste momento não é bem sucedida, pois sua contagem é feita de forma desordenada. Ela relaciona essa contagem ao tempo que permanecera no local do teste e em seguida recorda que

Mas bebendo café amargo senti aquele cheiro medicinal em uma nuvem branca de tabaco antigo e algo me tocou naquele lugar ainda soluçante e um ferimento de dois anos atrás se abriu como um cadáver e uma vergonha há muito enterrada gritou sua fétida e decadente mágoa. (p. 4)

Sua memória involuntária tem seu mecanismo acionado quase sempre através dos sentidos. Na passagem acima foi o gosto associado ao cheiro que desencadeou suas lembranças acerca do tratamento. Quando relata a busca de si mesma, novamente é o cheiro incrustado que a faz retomar a dor da angústia de amar o desconhecido. “Às vezes me viro e sinto seu cheiro e não consigo continuar não consigo continuar [...] sem expressar essa dor física terrível [...] que sinto por você.” (p. 8)

No texto de Kane também é possível encontrar as tendências do movimento expressionista que marcou o final do século XIX e início do XX, e que se caracterizou por retratar a vida interior das personagens, fazendo uso de técnicas não realistas, destacando-se a fragmentação da realidade, o fluxo de consciência, que se apresenta de forma contínua e no qual uma sucessão de imagens desconexas espelha a mente desequilibrada da personagem e essas quando reunidas retratam todo o seu sofrimento, conferindo ao texto uma total plasticidade, além da destruição da linearidade. Esta nova configuração do texto de Kane vai ao encontro das tendências atuais da escritura dramática de “reivindicar não importa qual texto para uma eventual encenação”, sendo que “todo texto é teatralizável a partir do momento que o usam em cena” (PAVIS, 1999, p. 405). E é nesse contexto, que a autora adapta a técnica do fluxo de consciência, levando a personagem a expressar num jorro de palavras, as imagens que se projetam em sua mente e se relacionam com a realidade dolorosa em que vive.

Como narrativa não linear, os tempos cronológico e psicológico se confundem. O tempo real ou cronológico é marcado pelos questionamentos da personagem e pela descrição do seu estado físico e emocional, do qual se tem uma noção não exata de duração por não ser definido o início dos seus delírios, mas sim quando eles terminarão: “Às 4:48 quando o desespero me visitar / me enforcarei [...]” (p. 3), enquanto o tempo psicológico é revelado através do plano da memória. Aqui a personagem resgata seu passado recente pontuado pelas lembranças do tratamento a que está sendo submetida, sua decepção com os médicos e os efeitos dos medicamentos que precisou tomar.

Assim, *4:48 Psicose* vai se construindo como uma colcha de retalhos, na qual o tempo real é entrecortado pelos fragmentos da memória da personagem, ora manifestando-se como uma sucessão de imagens desconexas traduzidas para a linguagem verbal, ora como retomadas de acontecimentos passados que são deflagrados instantaneamente.

Os planos de suicídio da personagem apresentam, entretanto, pontos contrastantes quanto a sua decisão final e se manifestam em seu inconsciente através do medo ou da incerteza com relação ao ato, podendo ser observados em vários momentos do texto de Kane, conforme as constatações que se seguem.

A abertura da peça apresenta a insegurança vivida pela personagem quanto à consumação do ato suicida e se repete em vários momentos do texto. Ela inicia a *performance* com um monólogo interior pontuado por longos silêncios, os quais são quebrados por uma voz que questiona sobre os seus amigos e a troca que a personagem estabelece com eles “[...] O que você dá aos seus amigos que faz com que eles te apoiem tanto?” (p. 1), ou seja, nesse fragmento ocorrido em tempo real, ela se questiona sobre suas relações com o mundo externo e a maneira como essas se desenvolvem, demonstrando no subtexto a intenção de pedir ajuda. O silêncio é uma constante na peça

de Kane e é interpretado por Pinter (1972:121) e Sarrazac (2000:147), respectivamente, como a linguagem oculta debaixo das palavras que ao se instaurar provoca a completa exposição do ser; e, como um acontecimento barulhento que provém mais de um excesso do que uma ausência de palavras.

O quadro de incerteza da personagem vai se repetir de forma irônica mais adiante quando relata que não quer morrer, para em seguida afirmar que não quer mais viver e que decidiu morrer naquele ano (p. 3), e alia-se à demonstração de medo de lhe fazer algum mal, afirmando que “É o medo que me mantém longe dos trilhos dos trens” (p. 5).

Nesta perspectiva de buscar respostas, Kane estabelece uma relação direta com as personagens de Ibsen, cujo processo de construção aponta para a autonarração. Segundo Tereza Menezes,

[...] os personagens sabem o que os moveu na realização de suas ações e fazem a narração de si mesmos, reconsideram seu passado com o olhar do presente e recontam suas histórias uns aos outros, buscando suas identidades em processo. (MENEZES, 2006, p. 129)

A autonarração em *4:48 Psicose* conduz a personagem ao seu duplo, ou seja, ela se torna sujeito e objeto de suas ações, sentimentos, desejos, alegrias e sofrimentos. É um “eu” inflado pela noção de salvação que entra em conflito com o “eu” enfraquecido pela doença. O que a personagem busca fora de si, está na verdade em seu interior, como ensina o discurso de Santo Agostinho em suas *Confissões*: “[...] tarde Vos amei, ó Beleza tão antiga e tão nova, tarde Vos amei! Eis que habitáveis dentro de mim, e eu lá fora a procurar-Vos!” (AGOSTINHO, 1996, p. 285). Os bloqueios estabelecidos pela doença impedem que a personagem encontre seu duplo, embora

inconscientemente saiba de sua existência, e num misto de raiva e ternura por amar alguém que não consegue atingir (a si mesma) enfrenta o desconforto interior.

Ainda no contexto do teatro pós-dramático em que a linearidade do texto é quebrada, a dramaturga além de fazer uso de constantes *flashbacks*, utiliza também a técnica dos *flashforwards*, provocando uma reflexão sobre os diversos momentos da vida da personagem. Num desses *flashforwards*, ela conjectura sobre a morte do seu duplo e como terá superado a angústia, fazendo com os fios do presente, passado e futuro se fundam construindo uma teia única embalada pela desesperança e a solidão. Daqui a dez anos ela ainda estará morta. Quando eu estiver vivendo com isso, lidando com isso, quando alguns dias se passarem quando eu nem sequer pensar mais nisso, ela ainda estará morta. (p. 10)

A metrateatralidade também presente na peça de Kane está associada à vida da personagem e metaforicamente a sua doença. Em seu discurso traduz o sentimento do ator que clama pelo reconhecimento e se sente responsável pela sua própria *performance*, valorizando muito mais a sua vivência interior – 4:48 *Psicose* reflete entre outras coisas a busca da personagem, devido a sua doença, por atenção, solidariedade e amor; critica os estilos que trabalham com a imitação considerando-os como roubo e também a construção textual. E neste ponto fica evidente na escrita de Sara Kane o papel de arauto, ao revelar não somente os processos dolorosos das vítimas da depressão, mas também a precariedade das relações humanas. A personagem declara que escreve pelos mortos que estão por vir, porque depois das 4:48 não voltará mais a falar. (p. 7) A relação com os princípios do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud (1993) também podem ser percebidos aqui, uma vez que o texto da dramaturga expõe a realidade de maneira crua como apregoa o filósofo, e assim agindo induz à reflexão, provocando o desassossego e a perturbação.

4:48 Psicose, como foi dito anteriormente, retrata a vida de uma personagem envolvida com o drama da depressão, e além dos aspectos já apresentados nesta análise, retoma também aspectos comportamentais da vítima desse mal. Sara Kane ao traduzir para a linguagem dramática as manifestações mentais da personagem, menciona as repetições de palavras e frases, pensamentos negativos e a sensação de culpa, que ora se projetam de forma poética, ora através da linguagem grotesca. Atos comuns aos indivíduos portadores da síndrome da depressão também são descritos por Kane. A automutilação, por exemplo, está ligada a situações anteriores de desconfortos físicos e emocionais e é uma forma de controlar a própria dor. Ao ser questionada pelo médico sobre o corte em seu braço a personagem afirma que aquilo lhe fizera sentir muito bem, e novamente ligando um acontecimento ao outro através do plano da memória ela começa a falar de seu duplo. (p. 9)

A aproximação da morte é eminente em *4:48 Psicose*, não apenas pela enunciação expressa da personagem ao afirmar que quer morrer, mas pela recorrência da experiência de quase-morte ou **near-death experience**, caracterizada pela projeção da consciência para fora do corpo físico sem que se desligue totalmente, proporcionando a retomada à vida. A personagem parece experimentar essa sensação em vários instantes da peça. De acordo com suas percepções essa experiência se processa da seguinte forma:

*Escotilha se abre
Luz opaca
Uma mesa duas cadeiras sem
janelas
Aqui estou eu
E lá está meu corpo*

*dançando sobre o vidro
Num tempo acidentado onde não
há acidentes
não há escolha
a escolha
vem depois (p. 19-20)*

As recordações da personagem revelam também a paixão que desenvolve por um dos seus médicos durante o tratamento, o qual segundo ela fora o único que a entendera e que fizera com que se sentisse mais perto da cura. No entanto, esse mesmo amor se transforma em ressentimento a partir do momento em que segundo a realidade em que acredita, percebe que havia se enganado a respeito dele.

Confiei em você, amei você, e não é perder você que me machuca, mas sim a merda das suas falsidades descaradas disfarçadas em notas médicas. [...] E enquanto eu acreditava que você era diferente e que talvez você até sentisse a aflição que fazia estremecer às vezes a sua face e ameaçava explodir, você também só estava tentando salvar o cu. [...] Para minha mente isso é traição. [...] Esse não é mundo que eu queria viver. (p. 4-5)

Neste momento da peça o desequilíbrio da mente da personagem torna-se mais evidente, na medida em que a sensibilidade do médico e a capacidade de entender o sofrimento da paciente tenham-na levado a confundir os sentimentos, o que não se apresenta como um fato isolado, uma vez que faz parte da maioria dos tratamentos clínicos de longa duração. Porém, há que se considerar a eterna busca da personagem por si mesma, a busca por conexões entre seu mundo interior e aquele que a cercava.

As falas da personagem vão se encaixando e o discurso anterior, fruto de sua memória voluntária, está intimamente ligado com aquele expresso no instante em que a linguagem é o resultado do pensamento imediato, no instante mesmo em que experimenta um momento epifânico se dando conta da realidade do não pertencimento, ficando claro o desajuste das relações entre o ser e o mundo, a dicotomia entre corpo e mente e a fusão espaço/tempo. O primeiro ocorre durante o andamento da peça, enquanto que o descrito abaixo se dá no início. Aqui a personagem diz: “Tive uma noite em que tudo me foi revelado. [...] a hermafrodita destruída que confiou na própria

solidão descobre que a sala na realidade fervilha e pede para nunca acordar do pesadelo.” (p. 1)

A realidade da personagem, permeada pelo delírio, vai se concretizar ao final da peça quando ela expressa seus pensamentos, movidos pela comoção do momento derradeiro. Ali, ela é vítima e algoz de si mesma, e o espectador, testemunha da desesperança, quando nos momentos finais, a personagem profere um solilóquio de fluxo de consciência.

*[...] um solo sinfônico
às 4h48
a hora feliz
quando a claridade visita
escuridão quente
que alaga meus olhos
não conheço pecado
essa é a doença por nos
tornarmos grande
essa necessidade vital pela qual
eu posso morrer
ser amada
estou morrendo por alguém que
não se importa
estou morrendo por alguém que
não sabe
está me destruindo
[...]
um círculo de fracasso de dez
metros
não me olhem
Minha última declaração
Ninguém fala*

*Me legitimem
Me testemunhem
Me vejam
Me amem
minha submissão final
minha última derrota
[...]
acho que pensam de mim
aquilo que eu quis que
você pensasse em mim
o parágrafo final
o último ponto
[...]
não desejo a morte
nenhum suicídio o teve
me vejam
desaparecer
me vejam [...]
Fui eu mesma que eu nunca
conheci, aquela cuja face está
colada na parte inferior da
minha mente
por favor abram as cortinas
(p. 28-30)*

4:48 *Psicose* é o diário de uma vida. A vida de alguém em busca da identidade, vítima do descaso social, da falta de intimidade afetiva e de solidariedade, e ainda da ansiedade resultante do excesso do preciosismo. Neste embate entre ser e mundo fala mais alto o desaparecimento da personagem, sem contudo deixar uma voz que ecoa e conclama a todos para olharem a sua volta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo, Nova Cultural. (Col. Os pensadores). 1996.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BALLONE, G. J. *Psicoses e Esquizofrenias*. In: PsiqWeb. Disponível em: <<http://www.psiqweb.med.br/psicoses>> Acesso em: 15/01/2007.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, Sigmund. *A perda da realidade na neurose e na psicose*. In: ESB. Rio de Janeiro: Imago, 1997, v. XIX.

JAMISON, Kay Redfield. *Quando a noite cai: entendendo o suicídio*. Trad. Gilson B. Soares. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

KANE, Sarah. *Complete Plays*. London: Methuen, 2001.

KARZMARK, Peter. *Validity of the serial seven procedure*. In: Wiley InterScience. Disponível em: <<http://www3.interscience.wiley.com/cgi-bin/abstract>> Acesso em: 10/02/07.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. London and New York: Routledge, 2006.

MENEZES, Tereza. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

NEAR Death Experience. In: Wikipedia. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Near-death_experience> Acesso em 10/02/07.

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

PINTER, Harold. *Writing for the theatre*. In: GOETSCH, P. *English Dramatic Theories: 20th Century*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo da Letras, 1999.

