

Psicose 4:48: a escrita de si e o Tso em Sarah Kane

Christine Gryscek⁹⁶

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Luciano Bedin da Costa⁹⁷

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Recebido em: 31/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Sarah Kane, dramaturga da cena inglesa contemporânea, escreve sua última peça, *Psicose 4:48* (2000), enquanto estava internada em um hospital psiquiátrico. O texto é permeado de memórias fragmentárias e inconstantes, e também a dimensão do tempo está desconstruída: não há noção de passado e presente, separação entre eu e outro. Um novo estado de expressão e percepção é experimentado em uma escrita distante da estrutura tradicional de enredo, uma vez que é híbrida, por condensar poema dramático e narrativo. A fragmentação da personagem é esteticamente alcançada pela utilização de alguns recursos: técnicas de fluxo de consciência, narrativa não linear, não especificação das personagens e do cenário, distorção do senso de realidade e falta de harmonia entre afetividade e pensamento. A análise é pautada em uma *Estética do Silêncio* (Susan Sontag), e os vãos e a cisão da personagem transmitem uma busca por um *Corpo sem Órgãos* (Deleuze e Guattari) e por um *Corpo-Gênese* (Kunnich Uno), que se apresentam em texto enquanto *Performance e Percepção* (Paul Zumthor). E sobre este corpo o texto segue.

Palavras-chave

Corpo sem órgãos. Escritas de si. Estética do Silêncio.

⁹⁶ Psicóloga pela PUCRS. Pesquisadora Pós-Graduação em Psicologia Social -UFRGS- Potência Clínica da Loucura. Atuante na Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. christinegrychek@gmail.com.

⁹⁷ Psicólogo pela Unisinos RS. Mestre e Doutor em Educação pela UFRGS. Docente da Faculdade de Educação do Programa de Pós Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade do Rio Grande do Sul. bedin.costa@gmail.com.

Introdução

(Um silêncio muito longo.)
- Mas tu tens amigos.
(Um longo silêncio.)
Tens muitos amigos. Página |
O que tu dás aos teus amigos para eles te apoiarem tanto? 206
(Um longo silêncio.)
O que que dás?
(Silêncio.)

*A consciência mora num penumbroso salão de banquetes perto do tecto de uma
mente cujo chão de mil baratas mexe quando um raio de luz irrompe e une todos os
pensamentos num instante de concordância do corpo já sem expirar e as baratas
são uma verdade que nunca ninguém sussurra
Tive uma noite onde tudo me foi revelado.
Como é que posso falar outra vez?
(...)*

1 Da língua

*“A cena converte-se para uma sala vazia”
(Susan Sontag)*

*“(...) silêncio como uma potência de aura”
(Georges Didi-Huberman)*

Sarah Kane escreveu cinco peças, com as seguintes características semelhantes entre si: densidade, temas de denúncia ou de alerta e que soam críticos em nível de macro e micropolítica. As questões existenciais são camufladas pelo dogmatismo do teatro tradicional, não abandonando por completo elementos básicos, passando a incluí-los em seu texto como uma relação intertextual (ROCHA, 2007).

Em *Psicose 4:48*, técnicas de fluxo de consciência são utilizadas pela dramaturga, que traduz os mecanismos da memória em poesia dramática e, por uma narrativa não linear, alcança uma renovação da linguagem teatral, ao descartar rubricas, não especificando nem as personagens nem o cenário: possibilita assim uma variante muito aberta de concretizações cênicas (ROCHA, 2007). A narrativa não é linear, assim os tempos (cronológico/psicológico) confundem-se. É por questionamentos e descrição dos estados físico e emocional da personagem que aparece o tempo cronológico, do qual não se sabe exatamente a duração exata, porque dos delírios não foi definido o início, mas apenas o fim: “Às 4:48, quando o desespero me visitar, me enforcarei [...]” (ROCHA, 2007).

Psicose 4:48 volta-se para uma dramaturgia da memória, onde mecanismos que buscam revelar o funcionamento da mente da personagem aparecem. O drama de uma paciente em quadro de depressão psicótica mostra-se em todas as suas nuances, já que escrito

enquanto discurso de quem experimentou a doença e tem muita consciência dos efeitos sobre corpo e mente. Acaba sendo, então, um depoimento de dor, que desperta sentimentos de alerta em quem acompanha a leitura (ROCHA, 2007). A construção da peça é fragmentária: o tempo real é entrecortado por *flashes* de memória da personagem, “ora manifestando-se como uma sucessão de imagens desconexas trazidas para a linguagem verbal, ora como retomadas de acontecimentos passados que são deflagrados instantaneamente” (ROCHA, 2007).

Fluoxetina hidróclorido, nome corrente Prozac, 20 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. Recusou a continuação de mais tratamento (KANE, 2000, p. 311).

As lembranças que são sentidas como presenças atuais desconstróem a noção de passado e presente, e também a separação entre um eu e o outro. Um estado diferente de expressão e percepção se configura no momento em que o íntimo é partilhado por figuras, mesclando-se e se perdendo no ambiente externo (OLIVEIRA, 2008). Também a projeção da consciência que se estende para fora do corpo físico, sem se desligar totalmente, proporciona uma retomada à vida, num ciclo de recorrência da experiência de quase-morte ou *near-death experience* que, segundo Rocha (2007), faz a aproximação da morte ser iminente não apenas pelo fato da enunciação expressa da personagem, mas por recursos estilísticos escolhidos pela autora (ROCHA, 2007).

Onde é que páro?
Onde é que páro? Uma etiqueta de dor
Onde é que páro? Apunhalando meus pulmões
Onde é que páro? Uma etiqueta de morte
Onde é que páro? Espremendo meu coração
vou morrer
ainda não
mas está ali

Por favor...
Dinheiro...
Esposa...
Todos os atos são símbolos
O peso deles esmaga-me (KANE, 2000, p. 312).

O fragmento supracitado indica a tentativa de construção e reconstrução de um corpo, uma escrita que “transforma a coisa vista ou ouvida em forças e sangue” (FOUCAULT, 2006). Com as palavras escritas em peça, Sarah Kane encena o que Foucault alerta sobre a escrita, de que escrever é se mostrar, uma exposição que faz irromper o rosto de quem escreve diante do rosto do outro. A narradora se referencia ora em primeira pessoa ora em terceira, o que parece traçar o movimento de deslocamento oscilante entre aproximação e afastamento, entre a(u)tora e personagem, entre o “atuar” e o “representar” (KLINGER,

2007). Os movimentos da peça se aproximam daquilo que Deleuze e Guattari (1996), sob chancela de Artaud, apresentam-nos enquanto *Corpo sem Órgãos* (CsO), um corpo não determinado por princípios organizacionais, constituído apenas por suas próprias forças e experiências. *Psicose 4:48*, de Sarah Kane, é um CsO enquanto técnica de si, um instrumento de transformação etopoético através da escrita (RESENDE, 2008).

isto vai acabar comigo
pensei que era um silêncio
até se fazer silêncio

como é que inspiraste esta dor?
nunca compreendi
aquilo que não é para eu sentir
como um pássaro a voar num céu inchado
a minha mente é rasgada por um relâmpago
quando voa do trovão atrás (KANE, 2000, p. 327).

O silêncio aparece literalmente na arte de Sarah Kane como uma decisão – no suicídio exemplar da artista, testemunhando que foi muito longe. O silêncio existe também como uma punição (autopunição), uma loucura exemplar, que mostra que a sanidade foi o “preço da violação das fronteiras aceitas da consciência e, com certeza, nas penalidades impostas pela ‘sociedade’ face ao inconformismo espiritual (...) da artista” (SONTAG, 2015, p. 16).

“Nada a dizer. E este é o ritmo da loucura” (KANE, 2000, p. 314). As crenças vão se extinguindo, e o gesto exterior da peça continua sem sua substância interna, vazio, mas transcendente enquanto imaginação e espírito. Um substrato poético real agita-se por trás como uma rejeição: não existem mais intenções ocultas. O gesto evoca o estado poético das ideias, que mesmo mortas permanecem em reflexo. “(...) A arte está muito próxima de sua decadência” (ARTAUD, 1995, p. 75).

De acordo com Didi-Huberman (1998, p. 231), o processo que a personagem atravessa vai ao encontro do que Freud propunha como paradigma, explicando inquietante estranheza: é a desorientação, experiência a qual não se sabe ao certo do que se está / não está diante, ou então se o lugar para onde se direciona não é senão algo inside, já uma prisão anteriormente (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 231).

A sanidade foi encontrada na montanha da casa do
Senhor no horizonte da alma que recua eternamente
A cabeça está doente, a válvula do coração rasgada
Pisem o chão onde a sabedoria anda
Abraçam mentiras maravilhosas-
a crônica demência do são
Começa a torção (KANE, 2000, p. 316).

A desorientação do olhar está sendo ao mesmo tempo dilacerada pelo outro e pela personagem mesma, *inside her*; aí ela se perde e é ameaçada pela ausência. Essa cisão aberta – aberta paradoxalmente no que vê pelo que a olha – principia quando a orientação surge de um limite, que é por ela apegado ou vacilado, limite entre a realidade material e a realidade psíquica (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 231).

Na exposição total de seus medos, anseios e desejos de morte, há uma ‘língua incomparável da caveira’ que aparece quando a olha: porque esses rompantes (experiências selvagens/ ‘esgar da dentadura’) são mesclados com a ausência total de expressão ‘o negro das órbitas’. No olhar da personagem, existe o enunciado de uma “dupla distância que as imagens provocam, impondo cruelmente e melancolicamente.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 157). A profundidade enquanto experiência se dá à distância – uma distância não exatamente clara. O espaço que se dá na profundidade como distância retira-se e também dissimula, produzindo um afastamento e outro espaçamento, sempre à parte (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 163):

Posso ocupar o vazio do espaço
ocupar o vazio do tempo
mas nada pode ocupar o vazio deste buraco no meu coração
a necessidade pela qual eu morria

Esgotamento (KANE, 2000, p. 305).

1.1 Do corpo

Aqui estou eu
e ali está meu corpo
a dançar no vidro

Num tempo acidentado onde não há acidentes

Não tens escolha
a escolha vem depois

Cortem-me a língua
arranquem-me o cabelo
cortem-me as pernas
mas deixem-me meu amor
preferia ter perdido as pernas
arrancado os dentes
sugado os olhos
do que ter perdido meu amor (KANE, 2000).

“Dilatar meu corpo de minha noite interna” (ARTAUD, apud UNO, 2010). Existe uma dimensão que só o corpo capta, e sobre ela não há pensamento que exerça domínio – porque apenas há possibilidade para o pensamento dominar um objeto que esteja em

separação. No corpo cruzam-se o visível e o invisível, o que toca e o que é tocado, o dentro e o fora (UNO, 2010).

O dentro e o fora:

aperta corta soca corta flutua pisca brilha soca
aperta afaga pisca soca corta prime brilha
prime afaga pisca aperta queima pisca afaga
brilha afaga flutua queima prime queima bri
lha pisca corta

dor maravilhosa
que diz que eu existo (KANE, 2000, p. 319).

A dupla distância reverbera no corpo: ele está em ruptura, é o estranho começo e recomeço, colocando tudo em questão (pensamento, narração, significantes, história); introduz no tempo que escoia uma catástrofe e, em ruptura, implica esta figura quebrada no tempo de sua própria história. É por essa ruptura – fissura à qual o pensamento é conectado profundamente – que o corpo se experiencia enquanto escada: a personagem desce em direção à sua profundidade.

Para tornar-se descolado de todas as determinações sensório-motoras, expressivas, práticas, o corpo é constituído de tempo puro, virtual e invisível, e tanto um quanto outro são a fronteira entre o visível e o invisível. Cria-se, pois, condições para a emergência de uma dupla realidade: coexistência de sujeito e objeto, de um fora infinito e um dentro como abismo (UNO, 2010). Ponto de chegada / ponto de partida: o corpo é o ponto de origem e o referente do discurso. De acordo com Zumthor (2014, p.75), é pelo corpo que o sentido é percebido, não existindo a não ser que um corpo em estado de acolhimento e produção possa ser evocado e colocado em relação com o que se lê ou se escreve.

No entanto, Kane (2000, p. 298) nos escreve: “O corpo e a mente não podem casar nunca”. A aflição intelectual da personagem aparece concomitante ao mais agudo sofrimento físico, e cada declaração feita sobre sua consciência é uma declaração sobre a sua matéria, também. Constantemente ela situa sua mente como se fosse um corpo outro — espécie de substância que não poderia “possuir”, por ser sem matéria em desordem (SONTAG, 1986, p. 47).

Tenho de me tornar na pessoa que já sou, hei-de
vaia sempre esta incongruência que me remeteu
ao inferno

A esperança insolúvel não me mantém de pé

Vou afogar-me em disforia
no lago frio e negro de mim própria
no fosso de minha mente imaterial (KANE, 2000, p. 298) .

A existência de uma lembrança orgânica das sensações, toda a vida impressa de maneira indelével na consciência penumbral, marca um ser a cada instante desaparecido, e, no entanto, sempre o mesmo. “O corpo tem alguma coisa de indomável; de inapreensível” (ZUMTHOR, 2014, p. 77). E o corpo-gênese coloca nas dobras da carne o tempo, e juntos se abrem e se libertam dos órgãos-autômatos originados de fluxos intensos e flutuantes da vida. O corpo é o lugar único – superfície existencial e política – em que se depositam todas as determinações da vida (UNO, 2010).

A hesitação em relação à matéria aparece em Kane de forma sempre limítrofe: “como posso voltar à forma se já não tenho pensamentos formais?” (2000, p. 298). A escrita, neste sentido, parece ser uma estratégia de negociação com isto que nunca acaba de se fundir (e de fugir), estado de iminente diluição do corpo a cada palavra in(tentada). Trata-se do que Sontag (1986, p.47) nos aponta, “a aversão pelo corpo e a repulsão contra as palavras são duas formas do mesmo sentimento” (SONTAG, 1986, p. 47).

e agora tenho tanto medo
a ver coisas
a ouvir coisas
não sei quem sou
língua de fora
pensamento empaliçado
a dobra gradativa do meu espírito (KANE, 2000, p. 312).

De acordo com Zumthor (2014), a movimentação que se esboça durante as páginas de um discurso angustiado é uma experiência material de um corpo-pensamento colocado sob a condição de fissura (corpo enquanto experiência de fissura). O que se deve levar em conta na leitura e também na atuação de uma peça teatral não é a imagem, mas sim o que é transmitido entre as imagens. Não se trata do movimento ou dos movimentos operados pelas supostas personagens, mas de uma espécie de atuação do tempo, com seus aspectos de petrificação, coagulação, decomposição, cristalização (ZUMTHOR, 2014, p. 77).

Subsumido a este estado de decomposição, “o corpo não pode jamais ser totalmente recuperado” (ZUMTHOR, 2015, p. 77). O esgotamento a que o corpo está submetido acaba por criar (com ele) o texto, uma escrita que coopera na irrupção de um corpo gerenciado por forças outras, corpo-intensivo-fissura, experiência de corpo sem órgãos. Experimenta-se, pois, sua dimensão política: “o corpo sem órgãos é o que resta quando tudo foi retirado. O que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações (...). O corpo sem órgãos é necessariamente um lugar, necessariamente um plano, necessariamente um coletivo (...), Porque não existe o meu corpo sem órgãos, mas eu sobre ele” (DELEUZE E GUATTARI, 1996, p. 39). Trata-se da experiência de se estar

assentado sobre terreno movediço e intensivo, ao que Foster (2014) chama de possessão pela convulsão.

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, 2000, p. 320).

1.2 Dos olhos

a ruptura começa
Já não sei pra onde olhar
Cansada de procurar na multidão
Telepatia
E esperança
Vejo as estrelas
prevejo o passado
e mudo o mundo com um eclipse de prata
a única coisa que é permanente é a destruição
vamos todos desaparecer
a tentar deixar uma marca mais permanente que eu própria (KANE, 2000, p. 329).

O olhar em deformação aparece em constância durante as páginas porque, intencionalmente, a dramaturga escolheu palavras e signos que orientam o leitor e a possível plateia a uma desorientação do olhar. Ora, o olhar se torna fito, que, cansado de receber as atmosferas de maus ganhos cotidianos, permanece em rotação orbital dos próprios medos, desses acúmulos de intensidade que foram depositados em corpo-pensamento por dias. Segundo Sontag (2014, p. 23), um olhar (*looking*) seria voluntário móvel, com sua intensidade em nuances de crescência e decrescência à medida que os focos que despertariam interesse seriam percebidos e depois esgotados. Mas o fitar (*staring*), em seu núcleo, tem um caráter compulsivo: é estável e não modulado, é fixo (SONTAG, 2014, p. 23).

Logo, o olhar fito é o que deixa o tempo se desdobrar como pensamento, faz a aparição do espaço retramar-se de outro modo, de reconverter-se em tempo (nem fragmentário, nem linear), que verbaliza através de expressões de sentimentos intensos e de formas que parecem desfigurar-se ou transfigurar-se: são formas não mais tateáveis, são fora do alcance de uma visão que rodopia, fazem antes parte de um conjunto de formas que se abismam ou se aprofundam, que se abrem e se escavam, sendo volume que se esvazia e o esvaziamento que se torna obstáculo (DIDI-HUBERMAN, 1998, pp. 148-149).

Da mesma forma, durante a trama não há o espaço vazio, pois há algo que está sendo sempre visto. Fitar o que está “vazio” é o olho que em aflição caracteriza o sofrimento

psíquico, ainda é o ver-algo que, na maior parte das tentativas, são os fantasmas das próprias expectativas da narradora. O vazio é percebido pela “apreensão de outras zonas do mundo preenchidas” (SONTAG, 2014, p. 17), que mais do que preenchidas, foram saturadas. A busca pela compreensão de que a imagem é diante-dentro, inacessível e distante, é dada pelo olho-fito. Porque a distância se faz em contato suspenso, sendo que “(...) as imagens (vazias) vistas em contemplação-perturbação foram estruturadas naqueles olhos fitos como um limiar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 243).

Uma grande quantidade de pontos de exclamação
Substitui um colapso nervoso iminente
Só uma palavra na página e lá está o teatro
Escrevo para os mortos
Os desnascidos (KANE, 2000, p. 299).

Enquanto a arte tradicional convida a olhar, a arte silenciosa apela ao fitar, porque o fitar é um modo de afastamento da história ao mesmo tempo em que é o mais próximo da eternidade que a arte contemporânea é capaz de alcançar (SONTAG, 2014, p. 23). Ora, o apelo da personagem é pela eternidade, pela manutenção do olhar fixo: imóvel, olhando até o desbotamento, autoquestionamento atualizado em *looping*. Ao escrever sobre seus traumas, Kane se eleva e esvazia, tornando-se identidade uma enquanto se dilui. Através de seu percurso, procura operar um esgotamento capaz de produzir uma nova língua. Essa criação de novas formas de escrever estaria baseada, segundo Fernandes (2011), em um esgotamento da relação da linguagem com o campo do possível, no que estabelece sentido através de uma ordenação. “Não é possível esgotar a língua sem antes esgotar-se a si próprio” (FERNANDES, 2011).

O colapso próprio e a repetição das imagens da loucura afastam e aproximam quem está lendo (ou assistindo); essas, ao serem fixadas no real traumático, protegeram-no e produziram-no. Tem-se então um paradoxo de imagens, que além de se apresentarem com e sem afetação, integram e dispersam (FOSTER, 2014) quem entra em contato com a leitura dessas evocações de insanidade. Assim, Kane parece fazer um convite a compartilhar do seu sofrimento com o corpo, performando um sofrimento que se encaixa enquanto se dissipa.

Lembra-te da luz e acredita na luz
Um momento de claridade antes da noite eterna
Não me deixem esquecer (Kane, 2000, p. 290).

Estou morta há muito tempo (KANE, 2000, p. 290)

1.3 Da vontade de fim, pedido de limiar

Por fim, a última fala da peça, pedido de limiar: “por favor, abram as cortinas” (KANE, 2000, p. 330). Mais de um ano após a morte da dramaturga, por suicídio, a peça foi pela primeira vez encenada (em 2000, no *Royal Court Theatre*), e até hoje é explorada de diversos modos e por diversos recursos que permitem acessos a diferentes estímulos entre plateia-público, exatamente pelo enredo inovador e fragmentário.

Na Inglaterra, Sarah Kane é considerada a maior dramaturga do século XX, pela sua nova proposta de expressão e percepção. Ela esteve no limiar vida-arte: Sarah Kane escreveu-se, Sarah Kane performou-se.

Referências:

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol 3 São Paulo: Editora 34, 1996.

DIDI- HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FERNANDES, Mariana P. Catatonia em Movimento: um diálogo entre Maura Lopes Cançado e a dança contemporânea. **XII Congresso Internacional da ABRALIC**. Centro, Centros – Ética, Estética. 18 a 22 de julho de 2011. UFPR – Curitiba, Brasil. Disponível: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0791-1.pdf>>. Acesso em: 19 mai. 2017.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac-Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade I: A vontade do saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1989.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos vol. V: Ética, Sexualidade, Política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KANE, Sarah. **Teatro Completo**. Portugal: Campo das Letras, 2004.

OLIVEIRA, Ângela Francisca Almeida de. A memória fragmentada nas figuras femininas de Sarah Kane: o que resta? **Fazendo Gênero 8** - Corpo, Violência e Poder -Florianópolis -2008. Disponível em: <

[http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST14/Angela Francisca Almeida de Oliveira 14.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST14/Angela_Francisca_Almeida_de_Oliveira_14.pdf)>. Acesso em: 19 mai. 2017.

RESENDE, Catarina. A escrita de um corpo sem órgãos. **Fractal: Revista de Psicologia**. Rio de Janeiro, v. 20. n-1, p 65-76. Jan-Jun 2008. Disponível em: <<http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/Fractal/article/view/26>> . Acesso em: 19 mai. 2017.

Página |
215

ROCHA, Paraguassu de Fátima. Poesia dramática: o experimentalismo de Sarah Kane em 4:48 psicose. **Revista Scripta Uniandrade**, Curitiba, n. 05, 2007. Disponível em: <[https://www.uniandrade.br/docs/scripta/Revista Scripta 2007.pdf](https://www.uniandrade.br/docs/scripta/Revista_Scripta_2007.pdf)>. Acesso em: 19 mai. 2017.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SONTAG, Susan. **Sob o Signo de Saturno**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

UNO, Kuniichi. Corpo-gênese ou tempo-catástrofe. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, Núcleo de Pesquisa de Subjetividade, PUC-SP, 2010. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/179184961/Cadernos-de-Subjetividade-2010>>. Acesso em: 19 mai. 2017.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo; Cosac Naify, 2014.

PSICOSE 4:48: LA ESCRITA DE SI Y EL CSO EN SARAH KANE

Resumen

Página |
216

Sarah Kane, dramaturga de la escena inglesa contemporánea, escribe su última obra 4:48 Psicosis (2000), mientras estuvo internada en un hospital psiquiátrico. El texto interpone recuerdos fragmentarios y volátiles, además de presentar una dimensión del tiempo desconstruida: no existe noción de pasado y presente, separación del yo y del otro. Una nueva propiedad de expresión y percepción es experimentada en una escrita lejana de la estructura tradicional de enredo, una vez que es híbrida, por compendiar poema dramático y narrativa. La fragmentación de la personaje es alcanzada estéticamente por la utilización de algunos recursos: técnicas de flujo de conciencia, narrativa no lineal, no se presenta especificación de personajes y escenario, distorsión del sentir la realidad, y falta de armonía entre afectividad y pensamiento. El análisis está planteado en una Estética del Silencio (Susan Sontag), y las grietas y quiebra de la personaje transmiten una búsqueda por un Cuerpo sin Órganos (Deleuze y Guattari) y por un Cuerpo Génesis (Kunnich Uno) que se presentan en un texto como Performance y Percepción (Paul Zumthor). Y sobre este cuerpo el texto sigue.

Palabras clave

Cuerpo sin Órganos, Escrita de sí mismo, Estética del Silencio