

RESUMO/ ABSTRACT

A QUEBRA DA ILUSÃO NO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO DE WILL ENO

Will Eno, um dos mais promissores dramaturgos estadunidenses de sua geração, cujas peças foram produzidas em diversos países, foi apontado pela crítica como o herdeiro da dramaturgia de Edward Albee e Samuel Beckett. A proposta deste trabalho centraliza-se na análise do aspecto filosófico do espetáculo *Thom Pain (baseado em nada)* na dissolução da relação filosófica essência-aparência que propiciou ao público o questionamento existencial ao despir todas as máscaras, ilusões e preconceitos num processo de revitalização do drama contemporâneo.

Palavras-chave: drama contemporâneo; existencialismo *stand-up*; Will Eno.

THE ILUSION RUPTURE IN THE POSDRAMATIC THEATRE OF WILL ENO

Will Eno, one of the most promising American playwrights of his generation, whose plays have been produced in several countries, has been appointed as the heir of the dramaturgy of Edward Albee and Samuel Beckett by a great number of critics. This study investigates the philosophical aspect related with the essence-aparence relation break which allows the audience the existential questioning when he strips away masks, illusions and all kinds of prejudice in a process of revitalization of contemporary drama.

Keywords: contemporary drama; stand-up existentialism; Will Eno.

A QUEBRA DA ILUSÃO NO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO DE WILL ENO

Luiz Roberto Zanotti

Doutorando em Letras pela Universidade Federal
do Paraná- UFPR, Campo Largo-PR
luizzanotti@estadao.com.br

Neste trabalho procuramos mostrar como o dramaturgo estadunidense Will Eno trabalha a peça *Thom Pain* (*baseado em nada*) na forma de um monólogo pós-dramático eliminando o conceito de essência para produzir tudo como presença (aparência), num modelo que floresce com todo um potencial de desintegrar, dismantelar e desconstruir o drama em si, proporcionando ao teatro o direito do disparate, do fragmentado, da presença ao invés da totalidade e da ilusão. *Thom Pain*, assim como a maior parte das novas experiências teatrais privilegia um discurso que convida o público a ser o seu interlocutor, sem a existência da separação entre palco e plateia, prevalecendo a “presença” ao invés da representação. A plateia no papel de interlocutor assume grande importância, uma vez que, sem a sua presença real, o monólogo também poderia revelar certos traços dialógicos com o protagonista dirigindo-se a um interlocutor imaginário ou exteriorizando um debate de sua própria consciência.

O “monólogo” é um diálogo interiorizado, formulado em “linguagem interior”, entre um eu locutor e um eu ouvinte: “Às vezes, o eu locutor é o único a falar; o eu ouvinte permanece, entretanto, presente; sua presença é necessária e suficiente para tomar significante a enunciação do eu locutor. Às vezes também o eu ouvinte intervém para uma objeção, uma pergunta, uma dúvida, um insulto” (BENVENISTE citado em PAVIS, 1999, p. 247).

A locução do ator passa a ser acentuada como alocução ao público e seu discurso, que é de uma pessoa real, de modo que a expressividade desse seu discurso se revela mais como dimensão “emotiva” da locução do ator do que como expressão da emoção do personagem representado por ele.

Com isso atualiza-se uma cisão latente do teatro: o discurso teatral desde sempre foi *intracênico*, dirigido de ator para ator, e *extracênico*, dirigido ao *théatron*. Dessa conhecida duplicidade de todo teatro, o teatro pós-dramático extraiu a consequência de que em princípio deve ser possível levar a primeira dimensão à beira do desaparecimento e ativar a segunda para lograr uma nova qualidade de teatro. [...] No teatro pós-dramático a situação teatral não é meramente acrescida à realidade autônoma da ficção dramática, mas se torna ela mesma uma matriz em cujas linhas de energia se inscrevem os elementos das ficções cênicas. O teatro é enfatizado como situação, não como ficção. [...] Já que nessa tendência do teatro pós-dramático não se trata simplesmente da aplicação do monólogo como forma textual, é preferível usar um neologismo: trata-se de “monologias” que podem ser sintoma e indício do deslocamento pós-dramático do conceito de teatro (LEHMANN, 2007, p. 212).

Dessa forma, o pressuposto de uma presença efetiva do ator no texto *Thom Pain* talvez seja o elemento mais importante a ser oferecido pelo teatro pós-dramático. Se é do conhecimento de todos que muitos dos elementos pós-dramáticos, como a intertextualidade e a metalinguagem, já se encontravam presentes em outras estéticas teatrais, a presença efetiva no sentido da “produção da presença”, conceituada por Hans Ulrich Gumbrecht, a partir da filosofia contemporânea elimina os antigos conceitos de essência e aparência para tornar tudo uma aparência pós-moderna. De uma maneira geral, pode-se entender a presença como 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:

[...] uma presença, mas ela é diferente da presença de uma imagem, de um som, de uma arquitetura. Ela é uma co-presença – mesmo que não seja essa a intenção. Por isso, já não se sabe ao certo se essa presença nos é dada ou se somos nós espectadores, que primeiramente a produzimos. A presença do ator não é contraparte passível de objetivação, um “ob-jeto”, um presente, mas “com-presença” no sentido de uma implicação inevitável. A experiência estética do teatro — e a presença do ator é o caso paradigmático, já que abrange todas as confusões e ambiguidades associadas ao limite do estético — é reflexão apenas num sentido secundário. Esse sentido só tem lugar *ex post*, de modo que não seria motivado sem a prévia introspecção de um dado que não se presta à reflexão, comportando assim um caráter de choque. Toda experiência estética possui esta bipolaridade: confrontação com uma presença “súbita” e segundo o princípio

aquém (ou além) da reflexão que se rompe e se duplica; elaboração reflexiva dessa experiência a partir de uma lembrança posterior (LEHMANN, 2007, p. 237).

O conceito de presença¹ é uma crítica ao excessivo racionalismo da modernidade, que esqueceu que os objetos (“coisas do mundo”) podem ser mais que uma simples atribuição de um significado metafísico e que o impacto dessas coisas pode ir além da razão, perpassando todo o nosso corpo físico. Essa “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”, um conceito semelhante ao da “doença romântica” de Nietzsche, em seu sentido de que o hiperdesenvolvimento do consciente – que por sua vez é escravo da linguagem – acarretou uma consciência clarividente demais que, para o filósofo, é uma doença, uma doença muito real (NIETZSCHE, 1998, p. 254).

O caminho que leva ao surgimento da “doença romântica” tem início na época do Renascimento, quando a filosofia, dentro de um novo paradigma, assume uma posição intelectual e desencarnada, com o mundo passando a ser simplesmente algo material. Porém, para interpretá-lo é necessário identificar a sua essência, algo que se encontra escondido atrás ou dentro dele e que expressa os seus sentidos mais profundos. A interpretação meramente “racional” faz com que se crie um abismo entre o mundo real e a sociedade.

O teatro segue um caminho semelhante na Idade Média; o teatro medieval parece ter funcionado de uma maneira diversa a esse excesso de racionalismo, pois, de acordo com alguns manuscritos estudados pelos filólogos, a cenografia da época dava prioridade à entrada ao corpo de um ator, palhaço ou humorista, num espaço que dividia com os corpos dos espectadores. Para Gumbrecht (2004, p. 31), embora esses manuscritos não provessem aspectos relativos às interações entre os atores e a plateia, nós poderíamos imaginar que a improvisação dependeria dos componentes de cada situação específica.

A *commedia dell'arte* talvez tenha sido a única escola de dramaturgia que preservou essa “presença” no contexto inicial da modernidade. Esse teatro, que surgiu na Itália em meados do século XVI, tinha como uma das suas principais características a improvisação nos diálogos, em que os atores muito mais participavam de um jogo do que representavam, uma vez que as peças não possuíam scripts que os ligassem a um enredo comum. Na França, paralelamente à *commedia dell'arte*, começou a aparecer um novo estilo teatral – representado pelos autores franceses Corneille, Molière e Racine – em que

¹ Os termos “presença” e “produção da presença” são usados indistintamente no texto.

uma complexa produção semântica passa a dominar a cena em detrimento de qualquer produção da presença, o que permitiu a Gumbrecht chamar esse drama clássico de “cartesiano”, ao invés de francês (GUMBRECHT, 2004, p. 32).

O mais elementar – e mais importante – instrumento epistemológico que o teatro clássico francês institucionalizou na moderna cultura ocidental foi a prioridade da dimensão de tempo sobre a de espaço, numa cultura que não estava mais centrada no ritual de produzir “presença real”, mas baseada na predominância do *cogito* – a predominância que tinha já se cristalizado no ritual em si mesmo. (GUMBRECHT, 2004, p. 34).

Toda essa excessiva racionalidade através da linguagem, esse afastamento da “presença”, que tem seu início com Descartes e encontra-se na relação sujeito-objeto de Kant, acaba por entrar em suspensão a partir do momento que uma nova visão aparece no final do século XIX:

Durante as décadas finais do décimo nono século, a filosofia, a ciência, e a literatura abundaram com outros experimentos dedicados a re-conectar experiência e percepção. [...] Friedrich Nietzsche, que fascinou Heidegger como o último metafísico (ou como o primeiro filósofo europeu a ter superado a metafísica), nunca deixou de advertir sobre a concentração escolar nos valores superficiais filológicos de textos e na superficialidade material de máscaras, e por meio disso ridicularizando todos os esforços para encontrar a significação última e a verdade embaixo ou atrás delas (GUMBRECHT, 2004, p. 41).

A construção da personagem Thom Pain traz a presença do ator para o centro do palco, uma vez que o objetivo do teatro pós-dramático é quebrar a ilusão da representação, trazer o corpo do ator para o palco e reacender essa copresença que foi extinta com a tradição moderna no teatro. Eno trabalha ainda com uma interpretação que poderia ser chamada de “não-interpretação”. O subtítulo “baseado em nada” mostra a necessidade do autor em fugir da racionalidade exacerbada, pois o “nada” pode ser entendido por várias perspectivas, tais como uma autoironia pelo excesso de recursos intertextuais e metalinguísticos; como uma total ausência de significação, ou ainda, como já pudemos analisar em Heidegger, como o nada da experiência fundamental da angústia:

A angústia revela o Nada (*Nichts*). Nela “pairamos suspensos”. Mais claramente, a angústia nos deixa suspensos porque ela faz deslizar o ente em sua totalidade. (...) A angústia nos corta a palavra. Pela razão de que o ente desliza em seu todo (*im Ganzen*), e assim o Nada nos acua, todo dizer “é” silêncio em face dela. Se é verdade que sob o incômodo do desabrigo da angústia procuramos, muitas vezes, quebrar o vazio do

silêncio com palavras quaisquer, ainda isto constitui um testemunho da presença do Nada (*die Gegenwart des Nichts*) (HEIDEGGER citado em NUNES, 1992, p. 114).

Eno, ao elaborar a peça como uma fábula que não se baseia em nenhuma coisa – uma ironia exacerbada, pois ele trabalha todo o texto a partir da intertextualidade –, procura mostrar que quaisquer palavras desprovidas da presença do ator, de uma experiência pessoal entre ele e a plateia, podem não significar nada, ou pelo menos não trazer toda a significação que poderia ser extraída. Para Gumbrecht, a produção da presença pode

fazer alguma coisa em adição à interpretação – sem abandonar a interpretação como uma prática intelectual elementar e provavelmente inevitável. [...] pode permitir-nos, nas Humanidades, a relatar o mundo numa forma mais complexa que uma simples interpretação, que é mais complexa que somente atribuir sentido ao mundo (ou, para usar uma topologia mais antiga, é mais complexo que extrair sentido do mundo). (GUMBRECHT, 2004, p. 52).

O modo de representação clássico é substituído pela produção da “presença”, que já pode ser encontrada no início da peça quando, em meio à escuridão, Thom tenta por duas vezes acender o cigarro sem sucesso. O simples acender de um palito de fósforo pode se apresentar com o intuito de desvelar a realidade, referindo-se às próprias coisas do mundo, priorizando a revelação dos objetos, que aparecem em detrimento à sua interpretação e significação. Em seguida, Thom, de imediato, busca o reconhecimento da plateia como o seu interlocutor:

Entra na escuridão, permanece o escuro. Um fósforo é aceso, para acender um cigarro. Ele é apagado, acidentalmente, sem o cigarro ter sido aceso.

Que maravilha ver todos vocês.

Um segundo fósforo, a mesma coisa.

Eu deveria parar (*TP²*, p. 3).

No momento seguinte, ainda na escuridão, Thom, numa crítica à excessiva racionalidade do mundo das palavras, numa alusão à “falência” da linguagem, lê os vários significados da palavra medo em um dicionário:

² A sigla *TP*, seguida do número de página, será utilizada no decorrer deste texto para indicar as referências a trechos da obra *Thom Pain*, de Will Eno.

Abre aspas, “Medo”

1. Qualquer das discretas partes do rosto, ou dos olhos ou boca, ou olhos.
2. A capital de Lower Meersham, no canto norte do central sudoeste. População de 8.000.001, aproximadamente.
3. Medo.
4. Veja três.
5. Não há nenhum sete. (Pausa) Coloquial. Arcaico. Um verbo. Ou substantivo. Depende. “Fecha aspas”. (TP, p. 3).

Eno, ao apresentar uma série de significados para a palavra “medo”, que na verdade não conseguem clarear muito o seu sentido, traz à tona a alusão da impossibilidade da significação, ao fato de que nunca alcançamos o significado. Isso porque a significação não está no presente, em um signo, e depende daquilo que está disperso ao longo de uma cadeia de significantes dentro de um processo temporal. “A frase chega ao fim, mas a língua não” (EAGLETON, 2003, p. 176).

Ainda no início do texto, logo depois que as didascálias indicam o acendimento dos refletores, a personagem Thom aparece limpando um par de óculos, produzindo a sua presença. Para Denis Guénoun (2004, p. 133), no teatro pós-dramático os atores não mais buscam a produção de identidades narrativas, mas sim a existência cênica, a existência física, a exibição do próprio corpo não como a adequação a uma imagem, e sim na forma de uma integridade que, como vimos, Gumbrecht chama de produção da presença. A produção da presença que permeia toda a construção textual aparece no limpar das lentes dos óculos, na dificuldade “real” de acender um fósforo, ou seja, na aparência de uma coisa que não possui em si mesma uma significação única e no fato de que existe uma total limitação do controle humano sobre as coisas.

O filósofo alemão Martin Seel (citado em GUMBRECHT, 2004, p. 63) repetidamente associa “aparecimento” com “presença” – e seja o que for que “aparece” é “presente” porque faz com que seja disponível para os sentidos humanos. Ainda chama a atenção para o fato de que o aparecimento das coisas sempre produz uma preocupação do controle dessas coisas pelo homem, que tenta identificar e entender as condições e instrumentos através dos quais aquela aparição pode ser produzida numa determinada cultura, onde a atribuição – e não a percepção sensitiva – é primordialmente instituída através das formas que usamos na representação do mundo. A necessidade da aparição é debatida por Thom, que continua a conversar com a plateia, perguntando se ela precisa vê-lo para ouvi-lo: “Vamos dar início à nossa história. Vocês querem uma história? Vocês precisam me ver para me ouvir? Se for o caso, desculpem. Ainda não” (TP, 3).

Eno também constrói a presença de Thom através da apropriação que o homem faz do mundo, uma apropriação que pode ser notada no ato de “comer as coisas do mundo”, o que inclui a antropofagia ou teofagia – comer o corpo e beber o sangue de Cristo – num caminho direto de se tornar uma das coisas do mundo na sua presença tangível, ou na apropriação obtida através da “penetração” de coisas e corpos, ou seja, contato e sexualidade entre corpos, agressão, destruição e assassinato (GUMBRECHT, 2004, p. 86):

[...] um menininho espalhando desesperadamente abelhas com ferrões sobre seu corpo ensanguentado. Desesperadamente berrando “Me ajudem, Abelhas, Socorro”, e colocando sua pequenina mão inchada dentro da colmeia para pegar mais (TP, p. 10).

Esse contato entre o menino e as abelhas que quase o devoram, que o agridem, numa relação de corpos com corpos, não só faz com que a presença de Thom seja sentida por sua apropriação do mundo, mas também funciona na mesma direção da produção da presença, uma vez que cria um “momento de intensidade”, que é construído como uma experiência fora da cotidianidade:

Não existe nada edificante nesses momentos, nenhuma mensagem, nada que possa realmente ser aprendido com eles – e isso é porque eu gosto de me referir a eles como ‘momentos de intensidade’. Porque o que eu sinto é provavelmente nada mais que nossas faculdades cognitivas, emocionais e quem sabe físicas. [...] Esses momentos trazem o apelo específico, as razões que nos motivaram para uma visão de uma experiência estética e a exposição de nossos corpos a este potencial (GUMBRECHT, 2004, p. 98-9).

A situação de ocorrência deve guardar certa distância da experiência estética dos dias comuns, visto que no dia-a-dia normalizamos a estética pela ética e acabamos por perder essa intensidade. A estética e a ética são incompatíveis nessa experiência, pois, ao adaptar a intensidade estética para os requerimentos éticos, acabamos por diluir essa intensidade (GUMBRECHT, 2004, p. 102).

A cachorra se aproximou, parou para se coçar. [...] Então ela abaixou a cabeça para beber água de uma poça e foi eletrocutada. Uma linha de força tinha caído e estava largada, desfiada na água. Ela foi lançada a uma certa distância, voou como um pássaro mal-acabado. As pálpebras de seus olhos queimaram fora, fumegando, as solas das patas transformadas em pústulas. Ela morreu instantaneamente (TP, p. 5).

O afastamento da cotidianidade pode acontecer por meio de objetos que nos separam da rotina temporariamente (a morte da cachorra eletrocutada), fazendo com que a experiência estética nos faça

transcender o dia-a-dia através da percepção da “presença”. “Não existe nada mais enfadonho que a produção de mais uma nuance de significado, para um pouco mais de sentido” (NANCY citado em GUMBRECHT, 2004, p. 105).

Porém, se o momento de intensidade na bricolagem do texto de Eno produz a presença, não é menos verdade que o elemento “repetição” também contribui nesse sentido. A repetição é uma maneira de se transgredir o fabulismo linear e, portanto, a ilusão, pois o autor, ao optar pela repetição em detrimento da progressão, pela variação ao invés da variedade, não procura meramente uma alternativa formal, mas sim mostrar a produção da presença numa distância entre o quadro cênico e o real, que foi drasticamente reduzida na época que atravessamos. “As grandes narrativas orais, as narrativas fundadoras, os mitos calaram-se. [...] se tornou impossível se retomar qualquer discurso da verdade” (SARRAZAC, 2002, p. 84).

O artifício da repetição pode ser verificado quando Thom passa a falar diretamente com a plateia sobre um sorteio de rifas: “Agora eu acho que seria uma boa hora para a rifa. Eu espero que todos tenham guardado seus ingressos, atrás do qual há um número. Nós temos uns prêmios bem bacanas. [...] Não existe nenhuma rifa. Quem disse que ia ter uma rifa?” (TP, p. 6). A seguir ele começa a narrar sobre os problemas existenciais para em seguida repetir: “Agora eu acho que seria uma boa hora para a rifa. Eu espero que todos tenham guardado seus ingressos” (TP, p. 7). A rifa aparece novamente quando ele faz uma espécie de resumo do que já tinha falado: “Certo. Fiz a rifa, contei a piada sobre o cavalo” (TP, p. 12), e quando começa contar sobre o dia em que conheceu a namorada: “Talvez tivesse uma rifa. Talvez todos nós ganhamos” (TP, p. 15).

O elemento “rifa”, que aparentemente está fora da peça, não pode ser considerado simplesmente como um elemento de distúrbio porque, assim como o “gostar de mágica” – que se repete ao longo da peça –, possibilita um relacionamento mais “real” com a plateia. Thom inicialmente pergunta: “Vocês gostam de mágica? Eu não” (TP, p. 3), para no decorrer da peça mudar a sua opinião: “Vocês gostam de mágica? Eu gosto. É razoavelmente recente esse meu amor pela mágica. Eu fiz sérios avanços em uma mulher, uma vez, fazendo truques de cartas com um baralho” (TP, p. 8). Na continuidade ele mostra a ambivalência, uma característica humana: “Vocês gostam de mágica? Eu gosto. Eu acho. É bem ambivalente esse meu amor” (TP, p. 13), para finalmente concluir: “Eu não gosto de mágica, eu não sou bom nisso, e eu não gosto, mas eu faço um pequeno Truque de Desaparecimento. Eu vou precisar de um outro voluntário” (TP, p. 16).

Essa construção pode, num primeiro momento, mostrar-se banal e tediosa, haja vista que essa experiência do real e da falta de ilusões fictícias pode, com frequência, suscitar uma decepção quanto a sua redução e pobreza manifesta. Mas ela ganha uma importante significação em termos da produção

da presença ao admitir novos modos de percepção por parte do público. “[...] desde que os impressionistas ofereceram relvas banais em vez de grandes temas, desde que Van Gogh pintou cadeiras humildes, é evidente que a trivialidade, a redução ao mais simples, pode ser uma condição incontornável para a identificação de novos modos de percepção” (LEHMANN, 2007, p. 164).

Nesse panorama, as “pausas” apoiam de maneira definitiva a produção da presença, abolindo a diferenciação do objeto intencional da encenação em relação à apresentação meramente ocasional, como pode ser notado em vários momentos do texto: quando Thom titubeia ao falar que deveria parar de fumar: “Eu deveria parar. Pausa. Nós deveríamos definir alguns termos agora” (TP, p. 3); depois de relatar dos arcos de violino pegando fogo: “Agora vão se foder. Pausa. Ele tira um pequeno pacote de sementes de girassol e come algumas” (TP, p. 4); nas mudanças repentinas na direção do texto:

Devo amar vocês lentamente e ser sincero? Devo lhes acariciar o rosto, suavemente, quase nada, e trazer um copo de água fria na noite úmida insone? Tanto faz.

Pausa.

Enquanto isso, nós estávamos falando do menino, uma criança vestida de cowboy [...] (TP, p. 4).

É passível de se perceber no texto que, para o público, tais pausas tanto podem ser uma falha do ator que esqueceu o texto, um “branco”, como pode ser uma pausa apresentada de forma absolutamente intencional e, portanto, fazendo parte do plano da encenação. Nesse caso, elas pertencem sistematicamente ao dado estético do teatro, enquanto que a pausa causada pela falha do ator trata-se apenas de um erro ocorrido naquela apresentação específica:

Somente o teatro pós-dramático explicitou o campo do real como permanentemente “co-atuante”, tomando-o de modo factual, e não apenas conceitual, como objeto não só da reflexão – como no romantismo –, mas da própria configuração teatral (LEHMANN, 2008, p. 164).

O real continua em seu papel de “co-atuante”, com a plateia invadindo o palco, com a personagem Thom trazendo uma pessoa para o palco. É interessante notar que Eno apenas sugere que haja um ator disfarçado na plateia, mas não se pode eliminar a possibilidade de um espectador resolver entrar no jogo (TP, p. 16).

O Truque de Desaparecimento. Lá vamos nós. (Para a pessoa no palco.) Agora, feche os olhos. Você tem que confiar completamente que eu não vou. (Ele se interrompe, pausa, dá um passo em direção à plateia,

deixando a pessoa atrás dele, para o fundo do palco.) Vocês sabem, ela voltou para mim, mais ou menos. Eu tive o pior sonho, na outra noite. Eu vou poupar vocês dos detalhes. E das partes principais. Mas quando eu acordei, eu saí para uma caminhada (TP, p. 16).

Thom volta então a fazer um resumo de seu relato “livre associado” para a plateia, de uma forma ainda mais fragmentada, caleidoscópica e repetitiva, que termina com ele virando-se para a pessoa que está no palco: “Eu achei que você já teria ido embora por agora. [...] Buu! (Voz normal.) Desculpe. Tome meu copo d’água. Sua garganta deve estar secando, de todas as coisas que você nunca vai dizer” (TP, p. 17).

A entrega do copo d’água – sempre como um elemento do mundo que concretiza a presença – para uma garganta seca que nada falou (mas que estava presente) é uma forma de buscar resgatar a imagem da água como um som fundamental, pois ela, como o riacho, o rio e a cascata, tem um falar que os homens compreendem naturalmente. “Uma música de humanidade” que possa fazer com que a existência apoiada na comunicação, ao trocar experiências de existência, traga uma espécie de redenção (WORDSWORTH citado em BACHELARD, 2002, p. 201).

O regato nos ensinará a falar ainda assim, apesar das dores e das lembranças, ele vos ensinará a euforia pelo eufuismo, a energia pelo poema. Ele vos repetirá, a cada instante, alguma palavra bela e redonda que rola sobre as pedras (BACHELARD, 2002, p. 202).

Estes poucos exemplos mostram que existe a necessidade de compreender toda uma nova gama de conceitos dramatúrgicos no panorama atual da teoria do conhecimento, que nega as metanarrativas, e que na teoria dramatúrgica vão do desaparecimento da representação como ilusão até a *performance* baseada na produção de presença, incitando-nos no caminho da reflexão filosófica. Como exemplo, o entendimento do conceito da produção da presença de Gumbrecht (2004) – aplicado largamente por Hans-Thies Lehman em suas análises sobre o teatro pós-dramático – a partir da dissolução da dualidade essência-aparência como base para a teoria do conhecimento, com a filosofia contemporânea estabelecendo a verdade a partir do axioma filosófico de que “tudo” é somente aparência.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria*. Trad. de Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

ENO, Will. *Thom Pain (based on nothing)*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of presence: what meaning cannot convey*. California: Stanford University Press, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Trad. de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.