



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES – CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL

DÉBORA GIL PANTALEÃO

**SARAH KANE E O TEATRO *IN-YER-FACE*: A POÉTICA DO EXCESSO CONTRA
O PERCEPTICÍDIO NAS PEÇAS *BLASTED* (1995) E *CLEANSED* (1998)**

João Pessoa – PB
Fevereiro de 2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES – CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL

DÉBORA GIL PANTALEÃO

**SARAH KANE E O TEATRO *IN-YER-FACE*: A POÉTICA DO EXCESSO CONTRA
O PERCEPTICÍDIO NAS PEÇAS *BLASTED* (1995) E *CLEANSED* (1998)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba como parte do requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica.

Linha de pesquisa: Tradição e modernidade.

Orientadora: Profª Drª Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo

Co orientador: Prof. Dr. Andrew C. Rajca

João Pessoa – PB
Fevereiro de 2022

FICHA CATALOGRÁFICA

Catálogo na publicação Seção de Catalogação e Classificação

P197s Pantaleão, Débora Gil.

Sarah Kane e o teatro in-yer-face : a poética do excesso contra o percepticídio nas peças Blasted (1995) e Cleansed (1998) / Débora Gil Pantaleão. - João Pessoa, 2022.

201 f. : il.

Orientação: Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo.

Coorientação: Andrew C. Rajca.

Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Estudos literários. 2. Sarah Kane. 3. Pós-modernismo. 4. Violência. 5. Horrorismo. 6. Percepticídio. I. Azevedo, Sandra Amélia Luna Cirne de. II. Rajca, Andrew C. III. Título.

UFPB/BC

CDU 82.09(043)

Universidade Federal da Paraíba
Pró-Reitoria de Pós-Graduação
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Letras
Doutorado em Letras

A comissão examinadora, abaixo assinada, aprova a tese

**SARAH KANE E O TEATRO *IN-YER-FACE*: A POÉTICA DO EXCESSO CONTRA O
PERCEPTICÍDIO NAS PEÇAS *BLASTED* (1995) E *CLEANSED* (1998)**

Elaborada por
Débora Gil Pantaleão

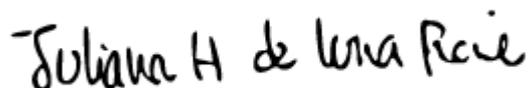
Como requisito parcial para a obtenção do título de
Doutora em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA

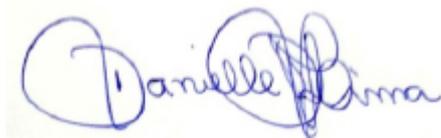


Prof^a Dr^a Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo (Orientadora – UFPB)

Prof. Dr. Andrew C Rajca (Co orientador – UofSC)



Prof^a Dr^a Juliana Luna Freire (Examinadora Interna – UFPB)



Profª Drª Danielle Dayse Marques de Lima (Examinadora Interna – UFPB)



Profª Drª Rosângela Neres Araújo da Silva (Examinadora Externa – UEPB)

Prof. Dr. Romero Júnior Venâncio Silva (Examinador Externo – UFS)

Profª Drª Leyla Thays Brito da Silva – Suplente

Prof. Dr. Luiz Antônio Mousinho Magalhães – Suplente

João Pessoa, 25 de fevereiro de 2022.

À Sarah Kane.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Sandra Luna, como professora e orientadora, que tanto contribuiu na minha formação acadêmica e na minha vida pessoal.

Ao co-orientador, Prof. Dr. Andrew C. Rajca, pelas importantes orientações durante o doutorado sanduíche nos Estados Unidos, na University of South Carolina, mesmo em tempos de pandemia.

À professora Prof^a Dr^a Leyla Thays Brito da Silva e à psicanalista Dr^a Marcela Antelo que em muito contribuíram com este trabalho, por meio de indicações de leituras de materiais adicionais e importantes provocações durante o exame qualificação.

Aos professores que aceitaram o convite para participar da banca de defesa.

À coordenadora do Programa Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba, Profa. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio, pela disponibilidade e auxílio.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo suporte com a bolsa de doutorado e de doutorado sanduíche que me permitiu ter a incrível experiência de pesquisar em uma universidade nos Estados Unidos, a University of South Carolina.

Às minhas analistas, primeiramente Iracema Luna e em seguida Carla Fernandes que me acompanha até o momento.

À Iara Costa que esteve presente em minha vida ao longo de quase todos os anos do doutorado, me acompanhando também no doutorado sanduíche. Tive a sorte de estar ao seu lado durante um momento de crise sanitária mundial.

À família Costa Melo.

Aos amigos e amigas de percurso acadêmico, Ana Ximenes, Francielly Pessoa, Aline Andrade, Bruno Rafael, Leo Monteiro e Caio Nóbrega.

À mulher que amo, Luana Oliveira, que me apoiou com lanches e cafés nos últimos momentos de escrita e entrega da tese.

À minha mãe, Sebastiana Gil de Oliveira.

Ao meu pai, Ademar Pantaleão.

Aos meus irmãos, Diego Gil Pantaleão e Daniel Gil Pantaleão.

*Enterro a morte com a lentidão dos seres de terra
Aqui não há carro fúnebre, o cortejo se faz a pé
entre rostos estranhos e curiosos*

Abrigada em meio a musselinas, persevero

*Lá de dentro, ouço as vozes de topázio:
aposte tudo na vida
suas cartas
suas joias
seu destino*

*Entorpecida bebo a mim mesma
Celebro meu corpo que envelhece
prenunciando o início de seu silêncio*

*Também corto meu cabelo com afiado ferro
Não mais vocifero, amo*

Marize Castro

RESUMO

A dramaturga Sarah Kane é considerada por Aleks Sierz como autora que inaugurou o Teatro *In-Yer-Face* com a sua primeira peça teatral, *Blasted* (1995). Esse teatro, que dramatiza a violência em excesso e expõe diante dos espectadores as mais perversas formas de crueldade, viria a ter continuação com a segunda peça da autora – *Cleansed* (1998) – parte de uma trilogia nunca finalizada por Kane. Durante as montagens das peças, e em razão das respostas agressivas da mídia britânica ao seu teatro, a autora precisou passar a utilizar um pseudônimo ao escrever essa segunda peça da trilogia inacabada. Nesse cenário de uma dramaturgia marcada por excessos e privações, o nosso objetivo foi o de analisar a poética do excesso de Sarah Kane como uma opção estética que se impõe contra o percepticídio, posicionando-se enquanto rejeição e resistência àquilo que pode e não pode ser visto e percebido em nossas estruturas sociais. Para verificarmos a validação desta hipótese, analisamos o contexto histórico-social de Kane com a Era Thatcher e o governo Tony Blair e os fatos que demonstram ter sido a *Cool Britannia* uma *Cruel Britannia*; trabalhamos as definições de Sierz sobre o Teatro *In-Yer-Face* enquanto *locus* de transgressão ao teatro *mainstream*; além de apresentarmos a obra de Kane, no primeiro capítulo. No segundo capítulo, examinamos características da pós-modernidade e do pós-modernismo a partir de Jameson (1991), Anderson (1999), Maffesoli (2003, 2016). Para o estudo da paródia e da ironia no pós-modernismo, examinamos as contribuições de Linda Hutcheon (1985, 2000, 2001) e Afonso Romano de Sant’Anna (2004). A necessidade de pensar a tragicidade das peças de Kane nos remeteu a Raymond Williams (2002). Para pensar a violência na pós-modernidade pela perspectiva de suas vítimas, utilizamos o conceito de “horrorismo” da filósofa italiana Adriana Cavarero (2009). Articulamos os pensamentos de Cavarero aos de Judith Butler (2018, 2020), que trata dos seres vulneráveis e não passíveis de luto, para nomearmos os corpos que sofrem e que vivenciam o trágico pós-moderno. Concluimos que, nas peças de Kane, é por via da “antiestrutura” que tais seres podem se tornar visíveis, ou seja, por via da paródia e da ironia ao re-apresentar o real enquanto pastiche. As tensões em torno da ambiguidade trazidas por Jameson são apaziguadas em nossa análise através do estudo da ironia, posto que trata de o leitor ou espectador captar o jogo irônico e perceber o que está posto pra ser visto e denunciado – por via do excesso da violência – nas peças teatrais. Dito isto, fica nítido que as dominantes estéticas pós-modernas dão ênfase ao paródico e ao irônico quase como única saída possível ao absurdo e ao mal-estar social.

Palavras-chave: Sarah Kane; Pós-modernismo; Violência; Horrorismo; Percepticídio.

ABSTRACT

The playwright Sarah Kane is considered by Aleks Sierz as the author who inaugurated the In-Yer-Face Theatre with her first play, *Blasted* (1995). This theatre, which dramatises violence in excess and exposes the most perverse forms of cruelty to spectators, would be continued with the author's second play – *Cleansed* (1998) – part of a trilogy never completed by Kane. During the production of the plays, and due to the aggressive responses of the British media to her theatre, the author had to start using a pseudonym when writing this second piece of the unfinished trilogy. In this scenario of a dramaturgy marked by excesses and deprivations, our objective was to analyse Sarah Kane's poetics of excess as an aesthetic choice that imposes itself against percepticide, positioning itself as a rejection and resistance to what can and cannot be seen and perceived in our social structures. To verify the validity of this hypothesis, we analysed Kane's socio-historical context with the Thatcher Era and the Tony Blair government and the facts that demonstrate that Cool Britannia was a Cruel Britannia; we work on Sierz's definitions of In-Yer-Face Theatre as a locus of transgression of mainstream theatre; in addition to presenting Kane's work, in the first chapter. In the second chapter, we examine characteristics of postmodernity and postmodernism through Jameson (1991), Anderson (1999) and Maffesoli (2003, 2016) to name a few. For the study of parody and irony in postmodernism, we examine the contributions of Linda Hutcheon (1985, 2000, 2001) and Afonso Romano de Sant'Anna (2004). The need to think about the tragic nature of Kane's plays sent us to Raymond Williams (2002). To think about violence in postmodernity from the perspective of the victims, we use the concept of "horrorism" by the Italian philosopher Adriana Cavarero (2009). We articulate Cavarero's thoughts with those of Judith Butler (2018, 2020), who deals with vulnerable and non-mourning beings, to name the bodies that suffer and that experience the postmodern tragic. We conclude that, in Kane's plays, it is through the "anti-structure" that such beings can become visible, that is, through parody and irony in representing the real as pastiche. The tensions around the ambiguity brought by Jameson are appeased in our analysis through the study of irony, since it deals with the reader or spectator capturing the ironic game and realising what is set to be seen and denounced – through the excess of violence – in theatrical plays. That said, it is clear that the dominant postmodern aesthetics emphasises the parodic and ironic almost as the only possible way out of absurdity and social discontent.

Keywords: Sarah Kane; Postmodernism; Violence; Horrorism; Percepticide.

RESUMEN

La dramaturga Sarah Kane es considerada por Aleks Sierz como la autora que inauguró el Teatro *In-Yer-Face* con su primera obra, *Blasted* (1995). Este teatro, que dramatiza la violencia en exceso y expone a los espectadores las formas más perversas de crueldad, continuaría con la segunda obra de la autora, *Cleansed* (1998), parte de una trilogía nunca completada por Kane. Durante la producción de las obras, y debido a las respuestas agresivas de los medios británicos a su teatro, la autora tuvo que empezar a usar un seudónimo al escribir esta segunda pieza de la trilogía inconclusa. En este escenario, de una dramaturgia marcada por los excesos y las carencias, nuestro objetivo fue analizar la poética del exceso de Sarah Kane como opción estética que se impone frente al percepticidio, posicionándose como rechazo y resistencia a lo que puede y no puede ser visto y percibido en nuestras estructuras sociales. Para comprobar la validez de esta hipótesis, analizamos el contexto histórico-social de Kane con la Era Thatcher y el gobierno de Tony Blair y los hechos que demuestran que la *Cool Britannia* fue una *Cruel Britannia*; trabajamos en las definiciones de Sierz del Teatro *In-Yer-Face* como un lugar de transgresión al teatro *mainstream*; además de presentar la obra de Kane en el primer capítulo. En el segundo capítulo, examinamos las características de la posmodernidad y el posmodernismo de Jameson (1991), Anderson (1999), Maffesoli (2003, 2016). Para el estudio de la parodia y la ironía en el posmodernismo, examinamos las contribuciones de Linda Hutcheon (1985, 2000, 2001) y Afonso Romano de Sant'Anna (2004). La necesidad de pensar en la naturaleza trágica de las obras de Kane nos direccionó a Raymond Williams (2002). Para pensar la violencia en la posmodernidad desde la perspectiva de sus víctimas, utilizamos el concepto de “horrorismo” de la filósofa italiana Adriana Cavarero (2009). Articulamos el pensamiento de Cavarero con el de Judith Butler (2018, 2020), que trata de seres vulnerables y no posibles de luto, para nombrar los cuerpos que sufren y que viven lo trágico posmoderno. Concluimos que, en las obras de Kane, es a través de la “antiestructura” que tales seres pueden volverse visibles, es decir, a través de la parodia y la ironía al re-presentar lo real como pastiche. Las tensiones en torno a la ambigüedad que plantea Jameson se apaciguan en nuestro análisis a través del estudio de la ironía, ya que se trata de que el lector o espectador capte el juego irónico y se dé cuenta de lo que se va a ver y denunciar – a través del exceso de violencia – en las obras de teatro. Dicho esto, está claro que la estética posmoderna dominante enfatiza lo paródico y lo irónico casi como la única salida posible al absurdo y al malestar social.

Palabras clave: Sarah Kane; Posmodernismo; Violencia; Horrorismo; Percepticidio.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Capa e contracapa da edição inglesa de <i>Sarah Kane Complete Plays</i> , pela editora <i>Metheun</i>	16
FIGURA 2 - Capa e contracapa da edição inglesa de <i>Blasted</i> , pela editora <i>Metheun</i>	18
FIGURA 3 - Capa e contracapa da edição inglesa de <i>Cleansed</i> , pela editora <i>Metheun</i>	19
FIGURA 4 - https://www.telegraph.co.uk/news/picturegalleries/celebritynews/2517655/Best-magazine-covers-ever.html?image=7 <Acesso 13/10/2019>.....	42
FIGURA 5 - https://www.newstatesman.com/2017-04-27 <Acesso 13/10/2019>.....	43
FIGURA 6 - The Westin Bonaventure (Portman).....	76
FIGURA 7 - Imagem de tortura de um prisioneiro que foi ameaçado de ser eletrocutado caso caísse da caixa na prisão Abu Ghraib. Disponível em: https://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib <acesso 04/10/2021>.....	115
FIGURA 8 - Imagem de tortura de prisioneiros na prisão Abu Ghraib. Charles Graner e outra soldada com os detentos. Disponível em: https://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib <acesso 04/10/2021>.....	116
FIGURA 9 - Girl looking at portrait, foto de Jorge Aguirre. In TAYLOR, Diana. <i>Disappearing acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"</i> . Durham and London: Duke, 1997.....	123
FIGURA 10 - <i>Watching the War</i> , 1, foto de Guillermo Loíacono (Taylor está chamando de "figure 36"). In TAYLOR, Diana. <i>Disappearing acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"</i> . Durham and London: Duke, 1997.....	125
FIGURA 11 - <i>Watching the War</i> , 2, foto de Guillermo Loíacono (Taylor está chamando de "figure 37"). In TAYLOR, Diana. <i>Disappearing acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"</i> . Durham and London: Duke, 1997.....	126
FIGURA 12 - <i>The Story Triangle</i> . In <i>Story</i> , by Robert McKee (2014).....	133
FIGURA 13 - <i>Blasted</i> , 1995, direção de James Macdonald. Fonte: prints de vídeo do youtube https://www.youtube.com/watch?v=FcTVc2iGdmA	148
FIGURA 14 - <i>Blasted</i> , 1995, direção de James Macdonald. Fonte: prints de vídeo do youtube https://www.youtube.com/watch?v=FcTVc2iGdmA	149
FIGURA 15 - <i>Blasted</i> , 1995, direção de James Macdonald. Fonte: prints de vídeo do youtube https://www.youtube.com/watch?v=FcTVc2iGdmA	149
FIGURA 16 - <i>Blasted</i> , 2015, direção de Richard Wilson. Fonte: prints de vídeo do youtube https://www.youtube.com/watch?v=FcTVc2iGdmA	150
FIGURA 17 - <i>Blasted</i> , 2015, direção de Richard Wilson. Fonte: prints de vídeo do youtube https://www.youtube.com/watch?v=FcTVc2iGdmA	151
FIGURA 18 - "Barcos usados por migrantes para cruzar o Canal da Mancha armazenados em Dover, na Inglaterra" Fonte: https://www.bbc.com/portuguese/internacional-58550501	162

FIGURA 19 - <i>Cleansed</i> , 1998, direção de James Macdonald. Fonte: prints de vídeo do youtube. https://www.youtube.com/watch?v=FcTVc2iGdmA	178
FIGURA 20 - <i>Cleansed</i> , 1998, direção de James Macdonald. Fonte: prints de vídeo do youtube https://www.youtube.com/watch?v=FcTVc2iGdmA	179
FIGURA 21 - <i>Cleansed</i> , 2016, direção de Katie Mitchell. Fonte: prints de vídeo do youtube https://www.youtube.com/watch?v=FcTVc2iGdmA	179
FIGURA 22 - <i>Cleansed</i> , 2016, direção de Katie Mitchell. Fonte: prints de vídeo do youtube https://www.youtube.com/watch?v=FcTVc2iGdmA	180

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1. A DRAMATURGIA DE SARAH KANE, SUA ÉPOCA E O TEATRO <i>IN-YER-FACE</i>.....	26
1.1 O século XX e a Era Thatcher.....	26
1.2 O período Blair e o <i>Soot Cruel Britannia</i>	37
1.3 O Teatro <i>In-Yer-Face</i>	48
1.4 Sarah Kane e sua obra dramática.....	56
2. VIOLÊNCIA E HORRORISMO NA PÓS-MODERNIDADE: PARÓDIA E IRONIA CONTRA O PERCEPTICÍDIO.....	68
2.1 Pós-modernidade e pós-modernismo: dominantes estéticas.....	68
2.2 A permanência do trágico na condição pós-moderna: Maffesoli e a noção de “instante eterno”.....	77
2.3 A tragédia das pessoas comuns.....	84
2.4 Paródia e ironia na cena pós-moderna.....	90
2.5 Violência e horrorismo na condição pós-moderna: as vidas não passíveis de luto.....	103
2.6 A violência traumática e a arte contra o percepticídio.....	122
3. A POÉTICA DO EXCESSO CONTRA O PERCEPTICÍDIO.....	130
3.1 A “antiestrutura” das peças.....	130
3.2 <i>Blasted</i> (<i>Ruínas</i> – 1995): ler o horrorismo (parte I).....	147
3.2.1 As vidas não passíveis de luto em ruínas.....	151
3.2.2 Horrorismo e ironia: as notícias de jornais a favor do percepticídio e do machismo...	168
3.3 <i>Cleansed</i> (<i>Purificados</i> – 1998): ler o horrorismo (parte II).....	177
3.4 O buraco contra o percepticídio de <i>Blasted</i> a <i>Cleansed</i>	180
3.4.1 Parodiar e ironizar o real: tentativas de “purificação”.....	180
CONSIDERAÇÕES FINAIS	194
REFERÊNCIAS.....	199

INTRODUÇÃO

A dramaturgia da autora inglesa Sarah Kane (1971-1999) inclui três monólogos, publicados conjuntamente sob o título *Sick: Three Monologues by Sarah Kane (1992)*, *Starved, Comic Monologue* e *What She Said*, além de cinco peças: *Blasted (Ruínas¹, 1995)*, *Phaedra's Love (O Amor de Fedra, 1996)*, *Cleansed (Purificados, 1998)*, *Crave (Falta², 1998)* e *4.48 Psychosis (4.48 Psicose, 2000³)*, publicadas pela conhecida editora britânica *Methuen*. No mesmo volume, há também um pequeno roteiro de um curta-metragem de dez minutos, chamado *Skin (1997)*. Para esta pesquisa, utilizamos as publicações originais em língua inglesa, da coleção *Methuen Drama Contemporary Dramatists*, e a tradução publicada no ano de 2021 em Portugal, *Teatro Completo Sarah Kane*. A obra da autora ainda não possui traduções no Brasil.

A presente tese é um estudo crítico dos textos teatrais *Blasted* e *Cleansed*. Estas peças fazem parte de uma trilogia nunca finalizada pela autora, que tinha a intenção de escrever uma última parte dedicada ao tema da devastação nuclear. Em linhas gerais, o motivo de nossa escolha se deu pelo fato de serem peças que possuem um forte vínculo com o tema da violência, estando fortemente conectadas ao contexto sócio-histórico – e traumático – vivido por Kane. Entretanto, enquanto reflexos da lógica cultural característica do capitalismo global, os temas e as tramas nos levam a debates contemporâneos que transcendem o contexto britânico e nos compelem a examinar uma série de conceitos associados à representação estética da violência, dentre os quais, as categorias do horrorismo, do percepticídio, bem como a ênfase pós-moderna dada à paródia e à ironia e suas relações complexas com o tema da interpretação e da ambiguidade.

Com respeito à centralidade da violência nas peças de Kane, notemos, por exemplo, como imagens de violência extrema, que se inserem na obra da dramaturga, foram utilizadas nas capas das edições inglesas de suas peças:

¹ As traduções que utilizamos são as da publicação em Portugal pela editora Campo das Letras.

² Podendo também ser traduzido como *Ânsia*.

³ A peça estreou apenas após o suicídio da autora.

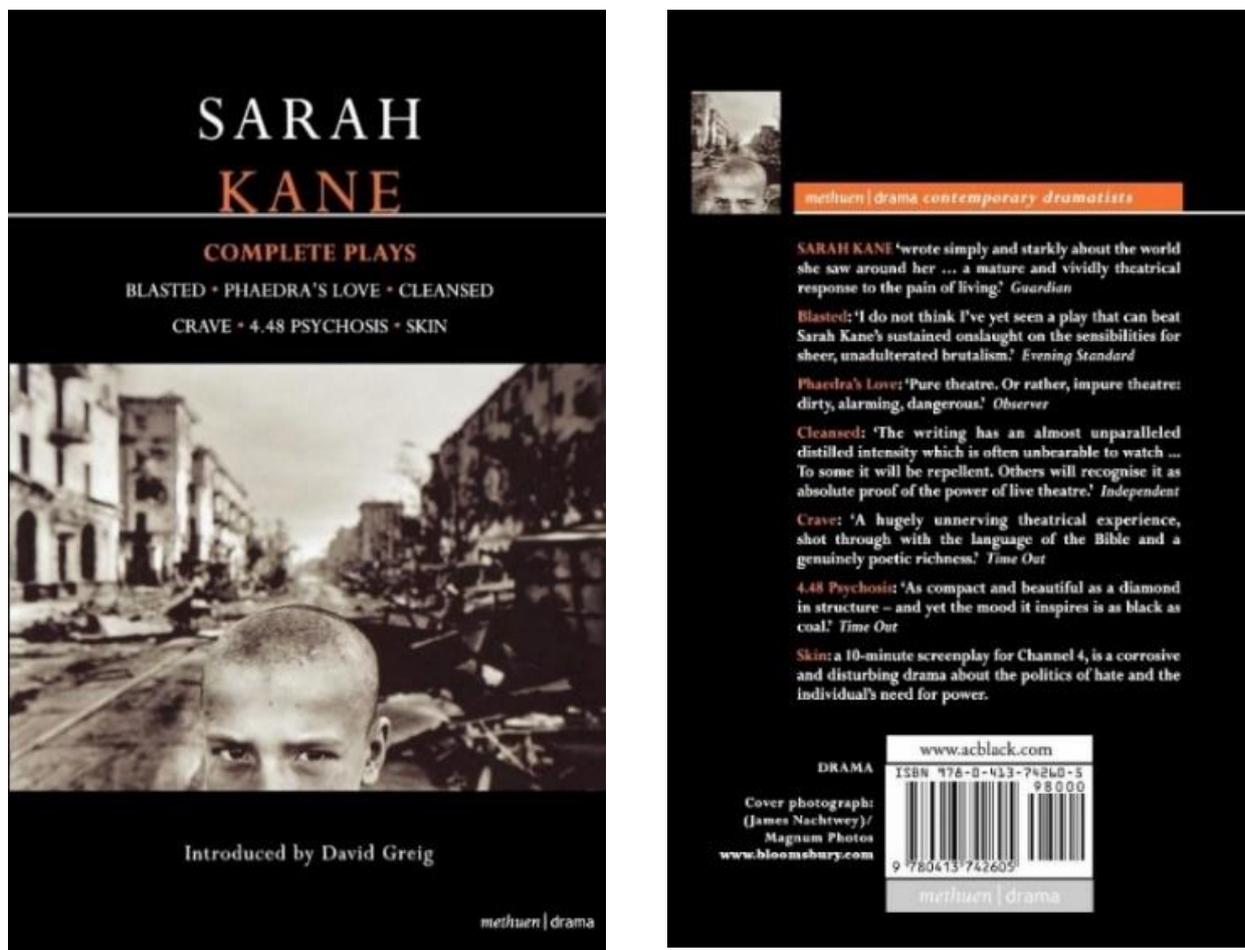


Figura 1. Capa e contracapa da edição inglesa de *Sarah Kane Complete Plays*, pela editora *Methuen*.

Seguem os textos presentes na contracapa:

SARAH KANE “escreveu simples e duramente sobre o mundo que viu ao seu redor... uma resposta madura e vividamente teatral à dor de viver.”
Guardian

Ruínas: “Acho que ainda não vi uma peça que possa vencer o ataque sustentado por Sarah Kane às sensibilidades pelo puro e não adulterado brutalismo.”
Evening Standard

O Amor de Fedra: “Puro teatro. Ou melhor, teatro impuro: sujo, alarmante, perigoso”.
Observer

Purificados: “A escrita tem uma intensidade destilada quase sem igual que muitas vezes é insuportável de assistir... Para alguns será repelente. Outros a reconhecerão como prova absoluta do poder do teatro vivo”.
Independent

Falta: “Uma experiência teatral extremamente enervante, permeada pela linguagem da Bíblia e riqueza genuinamente poética.”

Time Out

4:48 Psicose: “Tão compacta e bonita quanto uma estrutura de um diamante – e ainda assim o clima que ela inspira é tão negro quanto carvão.”

Time Out

Skin: um roteiro de 10 minutos para o *Channel 4*, é um drama corrosivo e perturbador sobre a política do ódio e a necessidade de poder do indivíduo⁴ (tradução nossa).

Na capa da edição da *Methuen* das peças completas de Sarah Kane, uma criança olha o leitor como que a implicá-lo ou a convidá-lo a se implicar na situação em que se encontra, possivelmente uma cidade devastada pela guerra. Na contracapa, trechos de importantes meios de comunicação sobre a obra da autora. Nota-se a insistência no tema da crueldade presente também na crítica jornalística britânica sobre o trabalho da dramaturga quando pensamos, por exemplo, nos trechos que falam sobre suas peças serem um ataque às sensibilidades a partir de uma realidade não adulterada e crua ou sobre a sua escrita ser intensa e destilada. Veremos, no entanto, em nosso primeiro capítulo desta tese, o modo como a crítica e a mídia britânica tiveram o papel de polemizar e realizar interpretações muitas vezes preconceituosas e até mesmo equivocadas das peças teatrais da autora. Não raramente, fica sugerida a ideia de que Kane utilizava a violência pela violência, em uma espécie de culto à crueldade.

Ainda a respeito da violência nas peças da autora, as versões das publicações individuais de *Blasted* e *Cleansed* também trazem imagens de guerra:

⁴ **SARAH KANE** “Wrote simply and starkly about the world she saw around her... a mature and vividly theatrical response to the pain of living.” *Guardian*

Blasted: “I do not think I’ve yet seen a play that can beat Sarah Kane’s sustained onslaught on the sensibilities for sheer, unadulterated brutalism.” *Evening Standard*

Phaedra’s Love: “Pure theatre. Or rather, impure theatre: dirty, alarming, dangerous.” *Observer*

Cleansed: “The writing has an almost unparalleled distilled intensity which is often unbearable to watch... To some it will be repelente. Others will recognised it as absolute proof of the power of live theatre.” *Independent*

Crave: “A hugely unnerving theatrical experience, shot through with the language of the Bible and genuinely poetic richness.” *Time Out*

4.48 Psychosis: “As compact and beautiful as a diamond in structure – and yet the mood it inspires is as black as coal.” *Time Out*

Skin: a 10-minute screenplay for Channel 4, is a corrosive and disturbing drama about the politics of hate and the individual’s need for power.

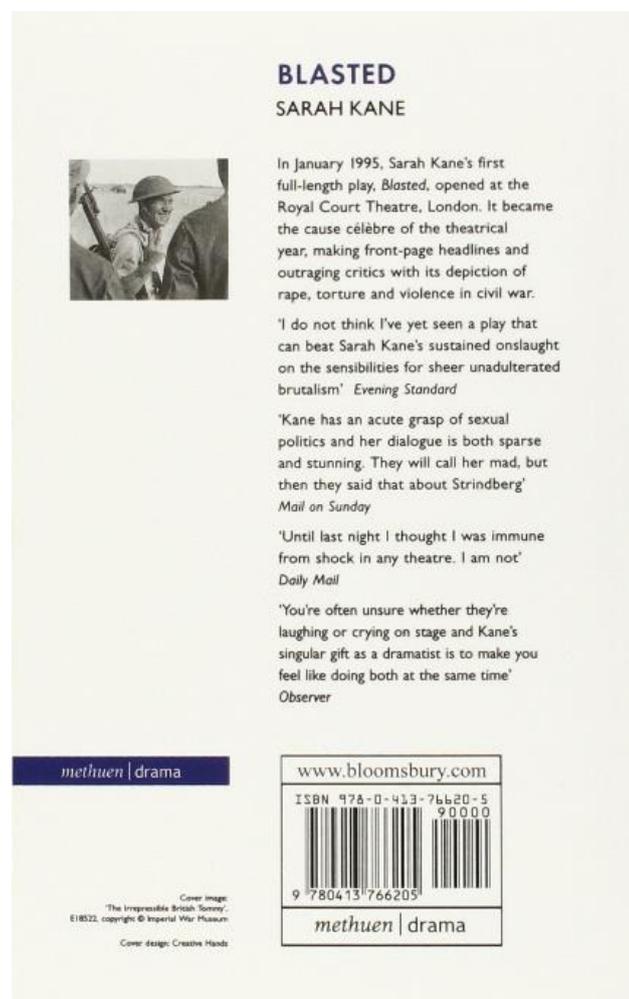
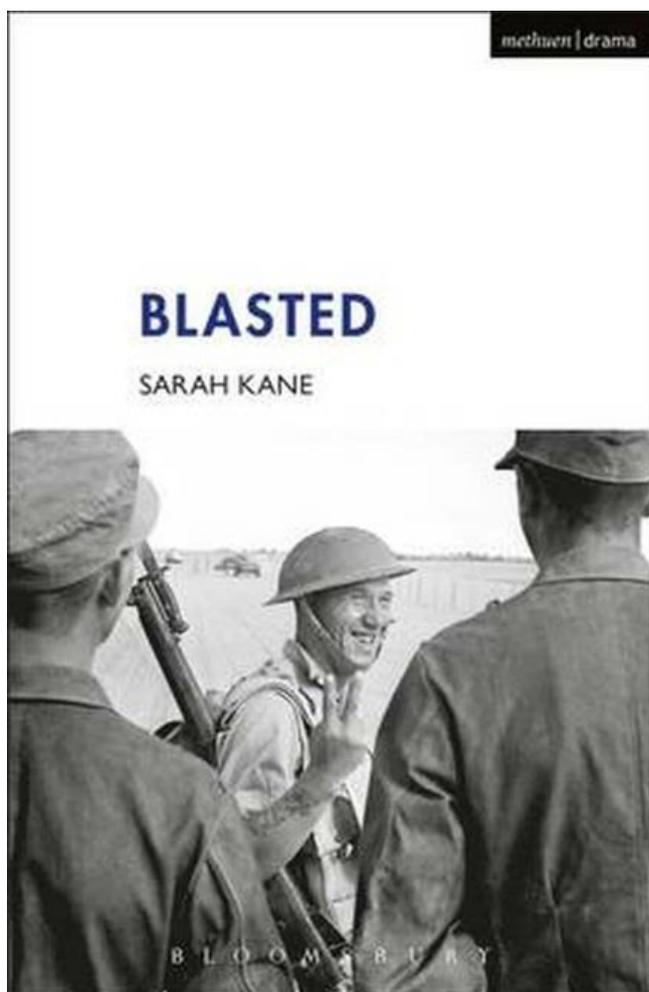


Figura 2. Capa e contracapa da edição inglesa de *Blasted*, pela editora *Metheun*.

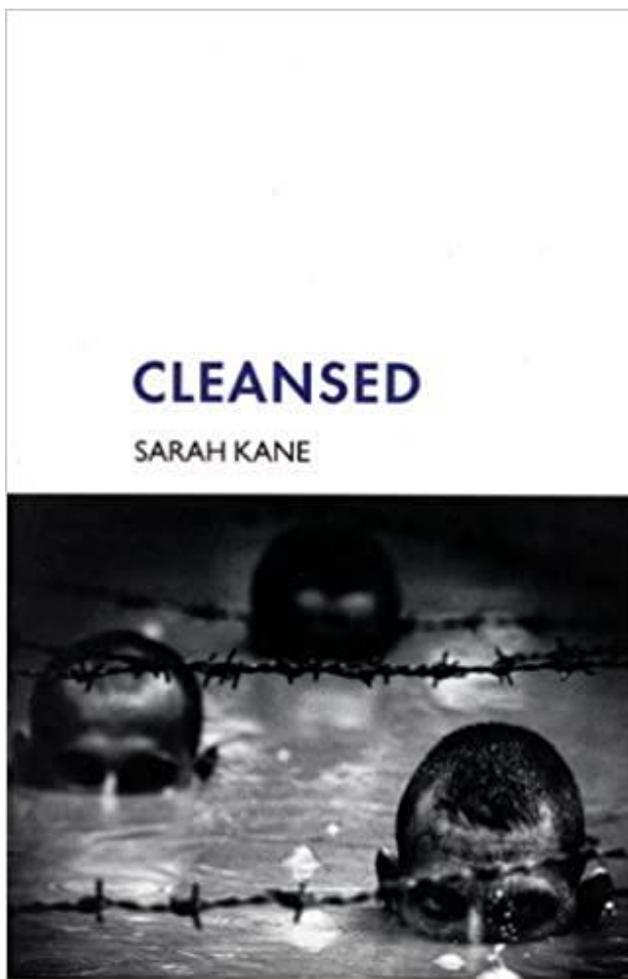


Figura 3. Capa e contracapa da edição inglesa de *Cleansed*, pela editora *Methuen*.

Na primeira capa, a de *Blasted*, nos deparamos com um gesto emblemático do irônico e do paródico, pois um soldado de guerra brinca com dois homens que estão à sua frente, fazendo com seus dedos um símbolo ambíguo de “paz e amor”, “V de Vitória” ou até mesmo de “fuck”, gesto grosseiro para os britânicos, enquanto, um tanto nervoso, sorri. Já em *Cleansed*, três homens se escondem na água atrás de um arame farpado. O primeiro homem nos olha, o olhar do segundo já não conseguimos enxergar bem e do terceiro nada vemos.

Notamos que o foco das capas, tanto da coletânea das peças quanto das publicações individuais, acabou por recair sobre imagens de violência de guerra. Pois, embora Kane aborde outras formas de violência, o cenário de guerra ou espaços semelhantes a campos de concentração constituem o pano de fundo justamente das peças que constituem o *corpus* desta pesquisa. Como apontaram Laurens De Vos & Graham Saunders (2010), ao tratar de diversos tipos de violência (raça, gênero e especismo, por exemplo), “Kane começou a integrar em suas peças cada vez mais vozes que desestabilizam fronteiras e hierarquias” (DE VOS & SAUNDERS, 2010, p. 5)⁵. Ou, ainda, como nos diz Stefani Brusberg-Kiermeier:

Kane mostra que o ritual, como o teatro, é uma representação encenada da realidade que negocia significado e ordem. A estreita relação do ritual com a ‘crença’ e o ‘culto’ sublinha o importante papel que a violência desempenha nos rituais. Como Victor Turner argumentou, atos de culto violentos servem como ritos de passagem, e a mutilação do corpo simboliza a mudança de lugar, posição, estado ou faixa etária do indivíduo. Assim, o ritual é uma metáfora para a existência humana em geral, para um processo limitado circunscrito pelo ato violento do nascimento e a crueldade da morte. O ritual não apenas alude ou usa a violência, mas também ajuda a conter ou guiar os horrores (BRUSBERG-KIERMEIER, 2010, p. 81, tradução nossa)⁶.

Por isso podemos dizer que a dramaturgia de Sarah Kane é, em diversos sentidos, ritualística, dado que passa por ritos religiosos, médicos, de redenção, de amor, de nutrição, dentre outros ritos possíveis dramatizados por essa autora tão plural e complexa, afinal, o que Kane nos diz é que “[...] o realismo psicossocial é desestabilizado por um mundo de pesadelo que está ‘aqui’ (ASTON, 2010, p. 17, tradução nossa)⁷. Para Stefani Brusberg-Kiermeier

⁵ “Kane started integrating in her plays more and more voices that destabilise boundaries and hierarchies” (DE VOS & SAUNDERS, 2010, p. 5)

⁶ Kane shows that ritual, like theatre, is a staged representation of reality that negotiates meaning and order. The close relation of ritual to 'belief' and 'cult' underlines the important role that violence plays in rituals. As Victor Turner has argued, violent cultic acts serve as rites of passage, and the mutilation of the body symbolises the individual's change of place, position, state or age group. Thus, ritual is a metaphor for the human existence at large, for a limited process circumscribed by the violent act of birth and the cruelty of death. The ritual not only alludes to or uses violence, it also helps to contain or guide the horrors (BRUSBERG-KIERMEIER, 2010, p. 81).

⁷ [...] psycho-social realism is destabilised by a nightmare world that is ‘here’ (ASTON, 2010, p. 17).

(2010), Kane parodia diversos rituais, as expressões de amor, as relações abusivas, os ritos religiosos, etc. Na verdade, para Brusberg-Kiermeier (2010), “o drama de Kane é mais poderoso quando ela parodia rituais e encontra novas formas para eles”, a saber, quando “suas cenas mais impressionantes e comoventes a esse respeito são provavelmente a falsa cerimônia de casamento entre Rod e Carl e a dança do amor de Carl em *Cleansed*” (BRUSBERG-KIERMEIER, 2010, p. 85, tradução nossa)⁸.

Dito isto, podemos explicitar que o objetivo geral deste trabalho tem por finalidade investigar as representações da violência pós-moderna na ação dramática das peças de Kane, partindo também da perspectiva de suas vítimas ao utilizar o termo horrorismo, proposto pela filósofa feminista italiana Adriana Cavarero, em seu livro *Horrorismo: naming contemporary violence* (2009). Para enfretarmos este horrorismo (ou estes horrorismos) é preciso buscarmos incessantemente uma postura que confronte o percepticídio e os espectadores percepticidas.

A metodologia que utilizamos para esta tese é constituída de uma pesquisa bibliográfica que engloba livros, artigos, dissertações e teses, além de matérias midiáticas que incluem entrevistas com Sarah Kane e com atores que participaram da montagem de suas peças, bem como vídeos com importantes figuras do teatro britânico que comentam o trabalho da dramaturga. A leitura da fortuna crítica sobre a obra de Kane e os textos teóricos selecionados foram de extrema importância para propormos a nossa própria interpretação do *corpus*.

Desde o processo de escolha das peças que constituem o objeto de investigação desta pesquisa, sabíamos da importância de realizarmos nossas análises levando em conta a incorporação dos conteúdos às opções estéticas da autora na criação de suas peças, considerando, por exemplo, a filiação de Kane a nomes do Teatro do Absurdo⁹, como Harold Pinter e Samuel Beckett, autores que também possuíam fortes preocupações estéticas e formais. Neste quesito, buscamos retomar algumas considerações de Martin Esslin sobre o Teatro do Absurdo, bem como a essencial obra de Aleks Sierz, que criou o termo Teatro *In-Yer-Face*¹⁰, para classificar um grupo de jovens dramaturgos que produziram peças com características

⁸ Kane’s drama is most powerful when she parodies rituals and finds new forms for them. Her most impressive and touching scenes in this respect are probably the mock marriage-ceremony between Rod and Carl and Carl’s dance of love in *Cleansed* (BRUSBERG-KIERMEIER, 2010, p. 85).

⁹ Noção cunhada por Martin Esslin ao escrever o livro *The Theatre of the Absurd* (1961). Autores como Samuel Beckett, Eugène Ionesco e Harold Pinter, dentre outros, estariam dentre os dramaturgos desta linha absurda. Tratam-se de peças teatrais que se utilizariam de uma ação fragmentada, episódica, com diálogos complexos e às vezes parecendo incoerentes, além de personagens simbólicos, dentre outras características, um teatro de pós-guerra.

¹⁰ “O *In-Yer-Face*, termo que poderíamos traduzir como um teatro “na sua cara”, ou, mais livremente, “no seu nariz” ou ainda, mais agressivamente ‘nas suas fuças” (ILARI, 2016, p. 1267) e que será trabalhado mais adiante na tese.

afins na Inglaterra, na década de 1990. Nesse estudo, a dramaturgia de Kane aparece como referência inaugural deste teatro. Essa atenção às opções estéticas de Kane se justifica pelo interesse que a mesma concede às formas, afinal de contas, De Vos retoma o uso que Artaud faz do que ele chama de “subjectile”: “o receptáculo de uma obra de arte pela qual ela deve se unir. Esta ideia está ligada ao desejo de Kane de tornar forma e conteúdo um” (DE VOS & SAUNDERS, 2010, p. 6)¹¹.

Em nosso trajeto interpretativo das duas obras dramáticas de Sarah Kane, buscamos um caminho contrário às análises sexistas e lesbofóbicas já realizadas por outros pesquisadores que consideravam que a autora tratava de “valores masculinos” e, por isso, teria produzido uma literatura distante de “valores femininos” ou “feministas”. Ao contrário, Kane se mostrava bastante consciente sobre diversas questões sociais e de opressão, considerando as vidas não passíveis de luto, fosse pela via do gênero, fosse pela via das pessoas racializadas, ou das formas de violência vinculadas a imigrantes, etc. O seu projeto foi, na verdade, o de não limitar a sua literatura a uma luta específica ou a uma função específica. Ademais, tentamos apurar a nossa observação, indo além da interpretação de que Kane possuía uma “poética da morte” ou o “visual de uma tanatopoética”, aspectos estudados por outros pesquisadores, posto que o projeto de Kane, acreditamos, era o de realizar um registro de diversas formas de violência contra o percepticídio, ou seja, contra as nossas alienações diárias, nossos amortecimentos, enfim, nossas anestésias, como afirmou Diana Taylor ao teorizar a respeito da categoria do percepticídio.

Taylor (1997) retoma o significado de teatro como “um lugar para ver” em contraponto ao que seria um percepticida, a saber, “o assassino do *insight* e da percepção que resulta na diminuição da capacidade de reconhecimento e compreensão do espectador, sua incapacidade de diferenciar, sua perda de memória” (TAYLOR, 1997, p. 245, tradução nossa)¹². Sendo assim, Kane re-apresenta a violência não como um fim em si mesma, mas a partir de um excesso que se impõe de forma estratégica ao expor “em nossas caras” o que não poderia deixar de ser visto. Esse modo de confrontar a violência pela sua própria incorporação nas peças acaba por ser lido neste trabalho como a ambiguidade que marca a cultura pós-moderna do capitalismo tardio.

¹¹ De Vos picks up on Artaud's use of what he calls the ‘subjectile’: the receptacle to a work of art by which it should unite. This idea ties in with Kane's wish to make form and content one (DE VOS & SAUNDERS, 2010, p. 6)

¹² “the assassin of insight and perception that results in the spectators’ diminished capacity for recognition and understanding, their inability to differentiate, their loss of memory” (TAYLOR, 1997, p. 245).

Em nosso primeiro capítulo, denominado “A dramaturgia de Sarah Kane, sua época e o Teatro *In-Yer-Face*”, apresentamos uma contextualização do período sócio-histórico, político e cultural no qual a dramaturga desenvolveu o seu trabalho. Foi importante verificarmos como o período em que Margaret Thatcher esteve no poder prejudicou artistas e trabalhadores, com sua agenda neoliberal, sua política de guerra, racismo e conservadorismo de extrema-direita. Importante também são os ecos desse período e a forma como reverberam na década de 1990, quando Tony Blair assume o poder e adota propagandisticamente o termo “*Cool Britannia*” com a ideia de vender uma “Inglaterra Cool”, marcada como grife em sua cultura *pop*, de massa. O Teatro *In-Yer-Face*, do qual Kane participa como autora inaugural, se posicionou contra essa proposta, mostrando o contrário, uma “*Cruel Britannia*”. Investigamos as influências do Teatro do Absurdo no Teatro *In-Yer-Face* e o modo como este, também, se distancia do primeiro. Ao tratarmos desse movimento teatral que evidencia imagens de uma Inglaterra cruel, consideramos também seus autores e as características marcantes em suas obras. Apresentamos, finalmente, um panorama do trabalho literário de Sarah Kane, registrando a recepção de sua obra quando ainda viva, sua relação com a universidade e o modo que buscou para sobreviver enquanto artista em um meio opressor. Dominique Maingueneau (2001) nos auxiliou no entendimento das noções de bio/grafia e paratopia, importantes para pensarmos a inserção de Kane na “vida literária” de seu período, considerando que o primeiro conceito nos permite pensar a relação dialética entre a vida e a obra da autora e o segundo nos fala sobre essa instabilidade ou não-lugar que vivem os autores na sociedade.

O segundo capítulo, chamado “Violência e horrorismo na pós-modernidade: paródia e ironia contra o perceptícidio”, dedica-se às categorias da violência e do horrorismo, focalizando também estudos sobre paródia e ironia, levando em consideração o contexto pós-moderno, uma vez que esses elementos se enfatizam nas expressões culturais associadas ao capitalismo tardio. Dentre os referenciais teóricos utilizados para o desenvolvimento deste capítulo, destacam-se os estudos de: Fredric Jameson (1991), Perry Anderson (1999), Michel Maffesoli (2003, 2016), Linda Hutcheon (1985, 2000, 2001), Affonso Romano de Sant’Anna (2004), Giorgio Agamben (2007), Judith Butler (2003, 2018, 2020), Carol J. Adams (2018), Jacques Derrida (2002), Adriana Cavarero (2009), Diana Taylor (1997). George Steiner (2006) e Raymond Williams (2002) serão importantes para pensarmos a permanência ou não do trágico nas formas dramáticas contemporâneas, sobretudo considerando a complexidade das peças de Sarah Kane.

Com o diálogo entre os autores citados, pudemos compreender as características e as problemáticas em relação à pós-modernidade e ao pós-modernismo¹³, bem como às suas dominantes estéticas apresentadas por Jameson: descontinuidade histórica, culto ao simulacro, recusa aos afetos, superficialidade, fragmentação esquizofrênica, cultura fetichizada, dentre outros aspectos. Em nossa leitura de nosso *corpus*, identificamos um novo modo de estar no mundo e sua tragédia enfatizada por mazelas associadas a formas de vida no capitalismo tardio. Compreendemos como esse contexto foi propício para a ênfase das intensidades vividas no tempo presente e a retomada desenfreada da paródia e da ironia como recursos privilegiados na literatura pós-moderna.

Hutcheon, Sant'Anna e Agamben foram nomes importantes para chegarmos ao tema do político na utilização da paródia e da ironia na literatura de Kane. Dos estudos de Diana Taylor retiramos um dos conceitos mais importantes à conclusão de nossa tese, a noção de percepticídio, fundamental para se compreender o que se é e o que não é permitido ver e perceber quando se trata de denunciar condições inaceitáveis, porém normalizadas e até mesmo romantizadas em diversos meios sociais e instituições.

Em nosso último capítulo, articulamos teoria e crítica expostos nos capítulos anteriores, ponderando sobre os conteúdos e as soluções formais presentes na dramaturgia de Sarah Kane, sem perdermos de vista o seu contexto sócio-histórico, político e cultural. Examinamos as peças *Blasted* e *Cleansed*, abarcando os temas da guerra, do estupro, do racismo e a insistência de Kane em denunciar outras barbaridades apresentadas em cena. Notamos o modo como Kane tratou de questões urgentes presentes na cultura pós-moderna, a exemplo das vidas consideradas pelo Estado e outras instituições como descartáveis (mulheres, pessoas racializadas, animais, etc). Por mais que a arte pós-moderna tenha por característica a ambiguidade, em nossa interpretação é a ideia de uma arte de denúncia que nos toma – uma arte que clama por transformações –, embora não apresente soluções.

Na verdade, Kane sinaliza onde estão alguns problemas e contradições de nossa sociedade, cultura e política. A dramaturga bem soube mesclar um teatro antirrealista, constituído por via de uma estética de ações fragmentadas, sem unidade de ação que encaminhe o enredo para um fim e uma resolução, com temas facilmente perceptíveis em relação à realidade contemporânea.

¹³ A pós-modernidade dizendo respeito ao tempo histórico e o pós-moderno ao desenvolvido cultural e artisticamente neste tempo histórico.

Sabemos como o Teatro do Absurdo e o Teatro *In-Yer-Face* acabaram por ter um compromisso muito próximo com a realidade caótica da segunda metade do século XX, focalizando temas absurdos provindos de uma sociedade opressora em inúmeros aspectos. Estudar Sarah Kane é deparar-se com esse “infamiliar” e com um território perturbador como, certa vez, disse Saunders (2009).

Finalmente, seria importante ressaltar a escassez de estudos sobre a dramaturgia de Sarah Kane no âmbito nacional, ao mesmo tempo em que percebemos como algumas interpretações no cenário acadêmico internacional e britânico ainda parecem ter uma visão limitada e até mesmo preconceituosa de sua obra. Nesta tese, levamos em consideração essa falta, a de uma interpretação para além dos ditos da autora ou dos ditos julgamentos críticos da mídia conservadora. Além disso, não há nenhuma tese no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) que trabalhe a dramaturgia de Sarah Kane, tão essencial para os estudos da literatura britânica do final do século XX.

Nas considerações finais, tratamos de relacionar as investigações e análises apresentadas ao longo da tese, apresentando, também, um caminho para novos estudos, seja no âmbito acadêmico ou no campo da criação artística para o teatro. Sabemos que esta tese é apenas mais um ramo nesta árvore imensa de interpretações possíveis para as peças de Kane, cujas tramas nos provocam, pois não se fecham em si mesmas, consequência da complexidade de seu trabalho artístico.

1 – A DRAMATURGIA DE SARAH KANE, SUA ÉPOCA E O TEATRO *IN-YER-FACE*

1.2 O século XX e a Era Thatcher

Quando eu morrer,
Anjos meus,
Fazei-me desaparecer, sumir, evaporar
Desta terra louca

[**quando chegar**, de Ana Cristina César]

A fim de darmos início à nossa investigação a respeito das peças teatrais *Blasted* (1995) e *Cleansed* (1998), da dramaturga inglesa Sarah Kane (1971-1999), é importante nos debruçarmos sobre quatro questões contextuais. A primeira diz respeito a uma breve revisão da chamada Era Thatcher e seu modelo econômico, quando Margaret Thatcher foi Primeira-Ministra do Reino Unido (1979-1990), tendo como sucessor Sir John Major (1990-1997), ambos do mesmo Partido Conservador. A segunda, extensão da primeira, quando ainda repercutiam as consequências dos males do thatcherismo no período em que Tony Blair, do Partido Trabalhista, foi Primeiro Ministro (1997-2007). Essas reflexões iniciais nos serão úteis para compreender, em um terceiro momento, as circunstâncias em que se fazia teatro na Inglaterra da década de 1990, principalmente o experimental Teatro *In-Yer-Face*. Por fim, à luz dessas questões contextuais mais amplas, abordamos as interações entre a vida e a obra de Sarah Kane, a partir de uma perspectiva dialética. Essas questões contextuais estruturam alicerces para a continuidade da investigação no segundo capítulo da tese.

Vale a pena iniciar nosso percurso com uma breve revisão histórica que sublinha aspectos importantes da cultura ocidental na segunda metade do século XX. Para historiadores marxistas como Eric Hobsbawn (1995), é a falta de uma memória histórica que colocaria os “jovens de hoje (...) numa espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público da época em que vivem” (HOBSBAWN, 1995, p. 13). A esse respeito, é óbvio como a cultura também é elemento fundamental na construção dessa memória. A obra de Kane estaria entre esse debate do passado, carregando influências do Teatro do Absurdo, tão marcado pelo pós-guerra, e as reflexões sobre as formas de violência temporalmente mais próximas a ela. As personagens agem, dialogam, mas ainda carregam certa ineficácia do diálogo beckettiano. São, em certa medida, diálogos próprios do dizer do inconsciente que, como aponta Marie-Hélène Brousse, no livro *O inconsciente é a política* (2003), tem a ver com o que

se produz a partir do laço social e que, na clínica, diz o que é mais íntimo e inconfessável. É este inconfessável que Kane expõe “na cara” do público britânico. Contudo, por ora, continuemos com Hobsbawn e então com a Era Thatcher.

Segundo Hobsbawn (1995), após as duas guerras mundiais viria o que poderíamos considerar uma terceira guerra, apesar de bastante peculiar, a Guerra Fria, dividida em duas partes, antes e depois de 1970. Notemos que esse momento histórico antecede o que chamaremos em nosso segundo capítulo de pós-moderno. Neste período imediatamente posterior à Segunda Guerra, havia o receio de devastação nuclear pela “vontade de disputa” entre EUA e URSS, no qual o primeiro país “exercia controle e predominância sobre o resto do mundo capitalista, além do hemisfério norte e oceanos, assumindo o que restava da velha hegemonia imperial das antigas potências coloniais” (HOBSBAWN, 1995, p. 224). EUA e URSS possuíam armas nucleares e teriam feito um pacto suicida, caso optassem pela guerra, de modo que ambos apenas as usaram como ameaça nas seguintes ocasiões:

Os EUA para acelerar as negociações de paz na Coreia e no Vietnã (1953, 1954), a URSS para forçar a Grã-Bretanha e a França a retirar-se de Suez em 1956. Infelizmente, a própria certeza de que nenhuma das superpotências iria de fato querer apertar o botão nuclear tentava os dois lados a usar gestos nucleares para fins de negociação, ou (nos EUA) para fins de política interna, confiantes em que o outro tampouco queria a guerra. Essa confiança revelou-se justificada, mas ao custo de abalar os nervos de várias gerações. A crise dos mísseis cubanos de 1962, um exercício de força desse tipo inteiramente supérfluo, por alguns dias deixou o mundo à beira de uma guerra desnecessária, e na verdade o susto trouxe à razão por algum tempo até mesmo os mais altos formuladores de decisões (HOBSBAWN, 1995, p. 227).

Sendo assim, o início da segunda metade do século XX foi marcado por ter à sua frente a possibilidade de um “holocausto nuclear”. O mundo estava dividido em dois polos, os governos antifascistas (URSS, EUA e Grã-Bretanha) se dividiam entre os pró-comunistas e os anticomunistas. Os EUA mesmo haviam prometido intervir, caso os comunistas vencessem as eleições na Itália de 1948. A Guerra Fria teve efeito, principalmente, na política internacional, quando foi criada a “Comunidade Europeia”, que tinha o intuito de integrar economias de vários Estados-Nação independentes uns dos outros (HOBSBAWN, 1995, p. 235). Embora os EUA fossem considerados aliados contra a URSS, não se mostravam um país confiável, pois se punham acima dos interesses gerais, a depender da situação em que se encontrassem.

Assim, “tampouco estavam os EUA em posição de impor aos Estados europeus seu ideal de um plano europeu único, (...) conduzindo a uma única Europa modelada com base nos EUA, tanto em sua estrutura política quanto em sua florescente economia de livre empresa”

(HOBSBAWN, 1995, p. 237). Para Hobsbawn, britânicos e franceses se enxergavam enquanto potência mundial e torciam pela fraqueza alemã. Além disso, ambos não gostavam da ideia de ter como base os EUA, de modo que a Comunidade Europeia foi organizada justamente como uma alternativa divergente do plano estadunidense de união europeia (HOBSBAWN, 1995).

Em oposição aos governos socialistas, que perdiam cada vez mais força, Hobsbawn (1995) destaca duas figuras e seus “egoísmos comerciais extremos” aos moldes *laissez-faire*: Margaret Thatcher, na Grã-Bretanha, e o Presidente eleito em 1980, Ronald Reagan, nos EUA. Ambos compartilharam uma política de guerras, desmontes e pobreza. Sobre Reagan, afirma:

A política de Ronald Reagan (...) só pode ser entendida como uma tentativa de varrer a mancha da humilhação sentida demonstrando a inquestionável supremacia e invulnerabilidade dos EUA, se necessário com gestos de poder militar contra alvos imóveis, como a invasão da pequena ilha caribenha de Granada (1983), o maciço ataque aéreo e naval à Líbia (1986), e ainda a mais maciça e sem sentido invasão do Panamá (1989). Reagan, talvez por ser apenas um ator mediano de Hollywood, entendia o estado de espírito de seu povo e a profundidade das feridas causadas à sua autoestima. No fim, o trauma só foi curado pelo colapso final, imprevisto e inesperado, do grande antagonista, que deixou os EUA sozinhos como potência global (HOBSBAWN, 1995, p. 244).

Hobsbawn está tratando, neste trecho, da queda da URSS, que havia desmoronado antes do fim da Era Reagan. Este se utilizou da propaganda de ter destruído o inimigo soviético, ganhando a Guerra Fria. Na verdade, a Guerra Fria acaba quando EUA e URSS veem o absurdo de uma guerra nuclear e a iniciativa foi tomada por um líder soviético, Mikhail Gorbachev, que conseguiu convencer líderes aliados e estadunidenses, levando-os para as duas conferências de Reykjavik (1986) e Washington (1987), quando se dá por encerrada a Guerra Fria.

Tanto a “confiante e temível Senhora Thatcher”, diz Hobsbawn (1995), quanto o presidente Reagan, se posicionaram enquanto inimigos do bem-estar social, e, ainda mais, do comunismo (HOBSBAWN, 1995). Ao invés de a Grã-Bretanha se fortalecer ao lado da Europa, criticam Hadley & Ho (2010), Thatcher estava mais interessada nas políticas extremamente capitalistas e violentas de Reagan, dispondo-se, inclusive, a se aliar com os EUA na invasão da pequena Ilha de Granada, no Caribe, em 1983, quando temiam o vínculo da ilha com a Cuba revolucionária. Outra guerra em que Thatcher se envolveu foi a Guerra das Malvinas, quando a Argentina passava por uma ditadura militar no final da década de 1970 e tanto os ditadores argentinos, a exemplo de Leopoldo Galtieri, quanto a Dama de Ferro, estavam querendo se afirmar em busca de poder, uma vez que, sabemos, a Grã-Bretanha colonialista sempre foi conhecida como a “Rainha dos mares”. O interesse em petróleo, no espaço geopolítico da Ilha,

localizada perto da Antártica, acabava por fazer das Malvinas um lugar estrategicamente político. A Argentina alegava o seu nacionalismo em busca de suas terras, enquanto a Inglaterra clamava a noção de autodeterminação dos povos¹⁴. Entretanto, trata-se de um complexo princípio quando levamos em consideração que aquele povo, no caso os malvinenses, se identificavam com a cultura e os modos de existência britânica por uma questão anterior de colonização e violência. Para Hadley & Ho (2010), este foi um momento em que Maggie se exibiu através da TV e da imprensa, fazendo com que seus seguidores relembassem tempos vitorianos e coloniais. A disputa entre Argentina e Grã-Bretanha pela ilha causou mais de 250 mortes por parte dos britânicos e mais de 600 argentinos foram a óbito. Após 79 dias de conflito, a Grã-Bretanha foi a vitoriosa. Apontemos o que Jason Mezey apresenta sobre esse narcisismo britânico:

Thatcher estende o passado colonial da Inglaterra ao reino político contemporâneo, invocando a Guerra das Malvinas para despertar um espírito imperial adormecido que poderia resolver de uma vez por todas quem é, em última análise, parte do futuro da Inglaterra e quem está trabalhando contra ele. Nessa articulação do *thatcherismo*, a identidade nacional britânica não é mais pós-imperial. Ela envolve a linha do tempo da Inglaterra para restaurar um senso de poder colonial e político reinante nos assuntos mundiais. A fetichização resultante do passado imperial torna-se um ato de narcisismo estatal (MEZEY, 2010, p. 78, tradução nossa)¹⁵.

¹⁴ “O princípio da autodeterminação dos povos confere aos povos o direito de autogoverno e de decidirem livremente a sua situação política, bem como aos Estados o direito de defender a sua existência e condição de independente. Os povos, principais destinatários do princípio, são, segundo o conceito sociológico, conjuntos de pessoas unidas por laços de sentimento de pertencerem a um mesmo grupo, laços estes motivados por fatores em comum, os quais podem ser objetivos e subjetivos. Os elementos objetivos são a cultura, religião, história, etnia, idioma, entre outros, e os subjetivos são a vontade de viverem juntos e a consciência de pertencerem ao mesmo grupo. O princípio da autodeterminação dos povos pode ser exercido nas modalidades de independência, associação, integração, autonomia e reconhecimento de direitos de minorias, e, por possuir um forte conteúdo democrático, é aplicável a um povo somente em conformidade com a sua vontade, podendo esta ser apurada pelo plebiscito. Formulado no século XX, como uma forma de superação do princípio das nacionalidades, o princípio da autodeterminação dos povos foi concedido a povos específicos por meio de tratados e previsto no Pacto da Sociedade das Nações como um direito dos povos sob mandato. Após a II Guerra Mundial, ele foi consignado na Carta de São Francisco como um direito dos povos em territórios não autônomos e em territórios sob tutela, bem como aos povos em geral e para ser observado nas relações entre as nações. Sendo utilizado pela ONU no processo de descolonização, esse princípio foi reconhecido como norma de Direito Internacional. Até a Declaração de 1970, prevalecia o entendimento de que a autodeterminação era exclusiva dos povos colonizados e aos que sofreram querelas na II Guerra Mundial, aceitando parte dos juristas, com a referida Declaração, a sua aplicabilidade a todos os povos. A partir de 1970, a ONU entende terem os palestinos o direito à autodeterminação para criarem um Estado. Na doutrina, porém, a sua aplicabilidade aos palestinos é controversa, considerando alguns que os palestinos não têm direito a um Estado, mas à proteção dos direitos de minorias” Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/40400> <Acesso 27/08/2021>.

¹⁵ Thatcher extends England’s colonial past into the contemporary political realm, invoking the Falklands War to reawaken a dormant imperial spirit that could sort out once and for all who is ultimately part of England’s future and who is working against it. In this articulation of Thatcherism, British national identity is no longer postimperial. She wraps England’s timeline to restore a sense of England’s might as a reigning colonial and political power in world affairs. The resulting fetishization of the imperial past becomes an act of state narcissism (MEZEY, 2010, p. 78).

Compreendemos, então, essa vontade, por parte de Margaret Thatcher, de vincular-se a um país como os EUA. Atitudes imperialistas, racistas, sexistas, xenófobas, especistas, etc., fazem parte das ações desses governos que operam abertamente através de uma política do ódio e do horror, propagando fome, morte, desemprego e perseguições. A Guerra das Malvinas teria sido, assim, esse espelho que projetou a imagem de uma Inglaterra idealizada, uma junção de passado, presente e futuro imperial, o que deu resultados positivos para Thatcher nas eleições do ano seguinte, em 1983 (MEZEY, 2010).

Contudo, de acordo com Hobsbawm (1995), o desemprego na Grã-Bretanha era tão grande que a população não se sentia segura e a instabilidade a respeito do futuro se tornou uma marca, fazendo com que as pessoas perdessem suas referências, sem ter a quem recorrer. É de conhecimento comum que o sistema capitalista opera na questão do suicídio de diversos trabalhadores ao redor do globo, pois, como aponta o autor, “os seres humanos não foram eficientemente projetados para um sistema capitalista de produção” (HOBBSAWN, 1995, p. 404). Além disso, o objetivo de fazer com que as invenções tecnológicas, ao substituírem mão de obra humana, prometendo novos tipos de empregabilidade, não foi alcançado.

Sobre os direitos das mulheres, Thatcher acreditava que era uma batalha já conquistada desde o fim da Primeira Guerra Mundial, posicionando-se contra a segunda onda feminista das décadas de 1960 e 1970, pois, para a Primeira-Ministra conservadora, tratava-se de um sintoma de uma sociedade exageradamente permissiva: “Eu odeio aqueles tons estridentes que ouvimos de algumas mulheres feministas” (THATCHER *apud* SAUNDERS, 2010, p. 209)¹⁶. Na verdade, o movimento feminista havia arrefecido no pós-guerra, talvez, como menciona Carla Cristina Garcia, pelos fatores que a autora apresenta em sua *Breve História do Feminismo* (2015):

As inglesas conseguiram o voto depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). O fim da guerra também marcou o fim do império Austro-Húngaro, fato que trouxe consigo reformas bastante progressistas, o voto feminino entre elas. Em 1917 começa a Revolução Russa. De fato, toda ordem europeia se desmoronou antes da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Quando esta terminou, na maioria dos países desenvolvidos e naqueles em que haviam se dado processos de descolonização, o voto das mulheres já era realidade. O período entreguerras está marcado pela decadência dos movimentos feministas. Muitas de suas demandas haviam sido satisfeitas, viviam em uma sociedade legalmente quase igualitária e muitas mulheres abandonaram a militância. Outras continuaram trabalhando, fundamentalmente, com os

¹⁶ “I hate those strident tones we hear from some Women’s Libbers” (THATCHER *apud* SAUNDERS, 2010, p. 209).

problemas econômicos e nas reformas das leis sobre a infância e a maternidade. De fato, as feministas não puderam competir com os partidos políticos institucionalizados. Além disso, com o triunfo da revolução bolchevique o “medo vermelho” se estendeu entre as classes médias de muitos países e as feministas se viram afetadas, acusadas de subversivas (GARCIA, 2015, p. 78).

Ademais, as taxas de natalidade vinham caindo ao longo do século XX nos países industrializados e obviamente as feministas foram culpadas por “destruírem” a nação e a família (GARCIA, 2015). Ainda sobre a fala de Thatcher, está aí um grande problema, o de acreditar que o feminismo está para lutar pela igualdade dos sexos e não contra a opressão e exploração. Ao contrário das ditas feministas liberais, “as feministas socialistas chegaram a reconhecer que as categorias analíticas do marxismo são “cegas ao sexo”, mas também consideravam que o feminismo era cego para a história e para a experiência das mulheres trabalhadoras, imigrantes e não brancas” (GARCIA, 2015, p. 91). Nomes como Audre Lorde, Angela Davis e Lélia Gonzalez foram importantes para a luta feminista negra e socialista, por exemplo.

É certo que os desmontes perpetuados pela líder conservadora Margareth Thatcher foram nocivos e perduraram por muitos anos, de modo que não se pode ignorar os efeitos causados pela atuação da “Dama de Ferro” enquanto Primeira Ministra do Reino Unido sobre a economia, a cultura e os diversos meios artísticos durante o período em que esteve no poder. Thatcher e aliados contribuíram para o aumento do desemprego e das diferenças de classe, com a consolidação de um mercado competitivo, dando prioridade às empresas privadas, à privatização da indústria nacional, à propriedade individual e à cultura empresarial, encorajada a assumir riscos financeiros na esperança de obtenção de lucro. E se tratando de uma política nacionalista, não seria ao acaso o racismo institucional nela presente:

Uma das memórias que está sendo recuperada ao estudarmos Thatcher no presente é a maneira como a raça tende a se ausentar e como, para muitos, a definição de thatcherismo é racismo institucional. Para os críticos pós-coloniais também envolvidos em atos de recuperação, a Guerra das Malvinas tornou explícitas as implicações raciais da Lei da Nacionalidade Britânica de 1981, que eliminou o direito dos ex-súditos imperiais de se estabelecerem em seu país “de origem”. Apesar de ocupar uma categoria separada de cidadania como “Cidadãos dos Territórios Dependentes Britânicos”, os Malvinenses tinham uma afinidade mais próxima com o público britânico – Thatcher chamava os Malvinenses de “nosso próprio povo” (1982) – do que a população “imigrante” que vivia e trabalhava na Grã-Bretanha. Essa afinidade dependia do marcador visível de uma identidade compartilhada: a branquitude. As “formas de nacionalismo” associadas ao thatcherismo e exacerbadas pelo fervor sobre a Guerra das Malvinas criaram um ambiente

onde havia uma “celebração mórbida da Inglaterra e do inglês, da qual os negros são sistematicamente excluídos” (Gilroy 1987, p. 12). A retórica excludente de Thatcher pode ser nitidamente vista em seu discurso para *World In Action*, “este país pode acabar inundado por pessoas de culturas diferentes” e a resposta de Thatcher à descolonização e imigração em massa foi redefinir legalmente quem é “considerado” britânico (1978) (HADLEY & HO, 2010, p. 11-12, tradução nossa)¹⁷.

A esse respeito, cabe lembrar que, como aponta Silvio Almeida, “as maiores desgraças produzidas pelo racismo foram feitas sob o abrigo da legalidade e com o apoio moral de líderes políticos, líderes religiosos e dos considerados ‘homens de bem’” (ALMEIDA, 2020, p. 37). Assim, veremos em nossa análise sobre as peças de Kane como essa violência extrema aparece, seja na forma de opressões contra a população negra, a comunidade LGBTQIA+, os imigrantes, seja por via de personagens combatentes de guerra, dentre outras formas, através das quais notaremos o modo como Sarah Kane estava conectada às questões de seu período histórico-político, não se tratando, pois, de uma experiência teatral focada na violência pela violência.

Outro aspecto importante a respeito da Era Thatcher foi o que fizeram aos teatros. Para Amelia Howe Kritzer, em *Political Theatre in Post-Thatcher Britain* (2008), ao menos nas sociedades ocidentais, o teatro deveria tratar de qualquer tipo de assunto em seus palcos. Não foi, de fato, o que ocorreu no período da Dama de Ferro. Com falta de verbas e com a perseguição aos artistas que fossem contrários ao governo conservador, teatros fecharam e o que estava em voga era mesmo o teatro *mainstream*, colaborando com uma audiência que não se preocupasse com os problemas sociais, muito menos soubesse das questões problemáticas dessa liderança.

Importante, aqui, considerar com Kritzer (2008) que o teatro teria a função de ser uma zona de fronteira da experiência e do consciente, onde, a partir das interações no espaço entre atores/atrizes e audiência, põe em cena uma identidade. Observemos:

¹⁷ One of the memories being retrieved by studying Thatcher in the present is the way in which race tends to be absented and how, for many, the definition of Thatcherism is institutional racism. For postcolonial critics also engaged in acts of retrieval, the Falklands War made explicit the racial implications of the 1981 British Nationality Act which eliminated the right of former imperial subjects to settle in their “home” country. Despite occupying a separate category of citizenship as “British Dependent Territories Citizens,” the islanders had a closer affinity with the British public – Thatcher called the Falklands Islanders “our own people” (1982) – than the “immigrant” population living and working in Britain. This familial affinity depended on the visible marker of a shared identity: whiteness. The “forms of nationalism” associated with Thatcherism and exacerbated by fervor over the Falkland War created an environment where there was a “morbid celebration of England and Englishness from which blacks are systematically excluded” (Gilroy 1987, p. 12). Thatcher’s exclusionary rhetoric can clearly be seen in her speech to *World In Action*, “this country might be rather swamped by people with a different culture” and Thatcherism’s response to decolonization and mass immigration was to legally redefine who gets “count” as British (1978) (HADLEY & HO, 2010, p. 11-12).

Em certo sentido, todo teatro é político. O contexto e alusão do teatro é o mundo, e como John McGrath observou, ‘Não existe um mundo despolitizado’ (2002: 199). Embora o teatro não seja a única arte com dimensões políticas, ele oferece um fórum único para o político ao envolver o público em uma realidade social perceptível, embora efêmera, por meio do funcionamento de suas convenções (...). O potencial político mais básico do teatro reside em sua relação paradigmática com a polis: dentro do espaço do teatro, os cidadãos reunidos veem e consideram as representações do mundo representadas por eles no imediatismo da performance ao vivo. Como afirma Richard Schechner, o drama é “aquela arte cujo sujeito, estrutura e ação é o processo social” (121). Michael Kustow descreve o teatro como “uma arte e ... um modelo de viver juntos” (...) Embora seu status de liberdade seja sempre mediado por vários fatores econômicos e regulatórios, o teatro oferece um meio para expor problemas, explorar questões, defender ações em público ou na vida privada, e experimentando relações de poder alteradas dentro do contexto de uma forma que participa da vida social em uma variedade de maneiras diretas e metafóricas (KRITZER, 2008, p. 1, tradução nossa)¹⁸.

O Teatro é, também, além de tantas outras coisas, uma forma de expressão do político. Um espaço atento a mudanças, consciente dos corpos e suas identidades. Sobre esse ambiente, onde as quebras dos tabus aparecem, às vezes até mesmo gritam, como em Kane, Kritzer afirma:

Peças que quebram tabus criaram controvérsia e aumentaram o interesse pelo teatro periodicamente ao longo do século XX, desde a enunciação de obscenidades em *Ubu Roi*, de Alfred Jarry, até a apresentação explícita da homossexualidade em *Angels in America*, de Tony Kushner. Mesmo em tempos e lugares onde o teatro era restrito, os múltiplos significados inerentes à semiótica da performance deram ao teatro os meios pelos quais iniciar discursos proibidos, como na encenação da *Antígona*, de Jean Anouilh, na Paris ocupada pelos nazistas. A liberdade do teatro, aliás, vai além do tema ostensivo, e a performance tem o potencial de desestabilizar definições e identidades. Os papéis de gênero oposto no *Cloud Nine*, de Caryl Churchill, por exemplo, estimularam questionamentos profundos e reorientação em relação às identidades de gênero (KRITZER, 2008, p. 2, tradução nossa)¹⁹.

¹⁸ In a sense, all theatre is political. Theatre’s context and referent is the world, and as John McGrath observed, ‘There is no such a thing as a de-politicized world’ (2002: 199). While theatre is not the only art with political dimensions, it offers a unique forum for the political by involving audiences in a perceptible, if ephemeral, social reality through the operation of its conventions (...). Theatre’s most basic political potential lies in its paradigmatic relationship to the polis: within theatre’s space, assembled citizens view and consider representations of the world enacted for them in the immediacy of live performance. As Richard Schechner states, drama is ‘that art whose subject, structure, and action is social process’ (121). Michael Kustow similarly describes theatre as both ‘an art and... a model of living together’ (...) Though its free status is always mediated by multiple economic and regulatory factors, theatre offers a medium for exposing problems, exploring issues, advocating action in public or private life, and experimenting with changed relations of power within the context of a form that participates in social in a variety of direct and metaphoric ways (KRITZER, 2008, p. 1).

¹⁹ Taboo-breaking plays created controversy and heightened interest in theatre periodically throughout the twentieth century, from the utterance of obscenities in Alfred Jarry’s *Ubu Roi* to the explicit presentation of homosexuality in Tony Kushner’s *Angels in America*. Even in times and places where theatre has been restricted, the multiple meanings inherent in the semiotics of performance have given theatre the means by which to initiate forbidden discourses, such as in the staging of Jean Anouilh’s *Antigone* in Nazi-occupied Paris. The freedom of

Foi assustador descobrir, ao longo dessa pesquisa, que o teatro britânico vinha sendo censurado desde 1737, quando o Lord Chamberlain, um oficial da casa real, aprovou uma lei em que os teatros deveriam ser controlados pelo governo, não podendo ser contra ele, e limitando os temas que podiam e que não podiam ser apresentados em palco. Antes da apresentação pelo Lord Chamberlain, as peças teatrais destinadas ao palco público deveriam ser licenciadas. Apenas em 1968, depois do *Theatre's Act*, atores e diretores se livraram dessa lei absurda, colocando em cena temas diversos, como desarmamento nuclear, feminismo, direitos das pessoas homoafetivas, identidade regional, gênero, sexualidade, socialismo, dentre outros, dando uma nova roupagem ao teatro britânico. Notemos:

A censura teatral existia desde o século XVI, e uma Lei de 1737 nomeou Lord Chamberlain como licenciador oficial de peças e regulamentou as restrições ao teatro. Poucas coisas mudaram em relação à censura de peças com a aprovação da Lei dos Teatros de 1843, que ainda vigorava mais de 100 anos depois. Houve várias tentativas de alterar a legislação em relação às restrições de performances no palco. Em 1909, um Comitê Conjunto que incluía figuras criativas notáveis como George Bernard Shaw, J.M. Barrie e William Gilbert procurou esclarecer as razões para se recusar a licenciar uma peça. Em 1966, um Comitê Conjunto de ambas as Casas foi estabelecido. Levou evidências de pessoas do setor de teatro, incluindo Peter Hall, Kenneth Tynan e Benn Levy. O comitê estava preocupado com a liberdade de expressão em peças e no palco. A censura ao teatro foi finalmente abolida em 1968, pondo fim às restrições que já existiam há mais de 200 anos²⁰ (UK Parliament).

Contudo, é nítido que há diversas formas de censurar a arte, sendo a precarização dos espaços um desses modos. No caso de Thatcher, é possível que tenham sido os cortes nos investimentos que fizeram com que essa censura aparecesse de modo mais latente. A Dama de Ferro cortou, assim, os subsídios dos quais viviam os pequenos teatros, principalmente os que eram da esquerda (KRITZER, 2008).

the theatre, moreover, goes beyond the ostensible topic, and performance has the potential to destabilize definitions and identities. The cross-gender roles in Caryl Churchill's *Cloud Nine*, for example, stimulated profound questioning and reorientation regarding gender identities (KRITZER, 2008, p. 2).

²⁰ Theatre censorship had existed since the sixteenth century, and a 1737 Act appointed the Lord Chamberlain as official licensor of plays and regulated restrictions on drama. Little changed regarding the censorship of plays with the passing of the 1843 Theatres Act, which was still in place over 100 years later. There were several attempts to amend legislation regarding restrictions of stage performance. In 1909 a Joint Select Committee which included notable creative figures such as George Bernard Shaw, J.M. Barrie and William Gilbert sought to clarify the reasons for refusing to licence a play. In 1966, a Joint Committee of both Houses was established. It took evidence from people in the theatre business, including Peter Hall, Kenneth Tynan and Benn Levy. The committee was concerned with freedom of speech in plays and on the stage. Theatre censorship was finally abolished in 1968, providing an end to restrictions which had been in place for over 200 years Disponível em: <https://www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/private-lives/relationships/collections1/1968-theatre-censorship/1968-theatres-act/> <Acesso 27/08/2021>.

Faz sentido ponderar, com Kritzer (2008), que ir ao teatro significa, em geral, o ato de ter uma folga das responsabilidades e obrigações da vida. Aqui valeria a pena considerar que “mesmo o público da Grécia antiga pode não ter apreciado ver situações muito próximas da realidade atual”, uma vez “que a peça inicial de Ésquilo, *Os Persas*, é a única tragédia grega conhecida a dramatizar um evento histórico contemporâneo” (KRITZER, 2008, p. 3, tradução nossa)²¹. Não à toa o teatro de Kane seria tão incômodo, posto que joga em “nossa cara” o que não queremos visualizar, o que não queremos saber ou até mesmo o que não queremos ser lembrados de que sabemos. Não há como negar que as elites estimulam exatamente o tipo de teatro que provoca relaxamento, verdade e beleza, colocando-o na esfera do controle e do poder social, político e cultural, tentando evitar que nos impliquemos no caos da vida e das opressões que nos cercam. Para Kritzer,

A política, conjunto de processos por meio dos quais o poder é intercambiado, estrutura os sistemas sociais e opera em todos os níveis de uma sociedade. O ideal da democracia liberal prevê um sistema político amplamente inclusivo com representação equitativa de grupos e classes e resolução pacífica de conflitos entre diferentes constituintes. A realização incompleta desse ideal formou a base para a maioria dos movimentos políticos do século XX na Grã-Bretanha e em outras democracias (KRITZER, 2008, p. 8, tradução nossa)²².

Estamos de acordo com Kritzer (2008), por exemplo, quando ela afirma que a noção de visibilidade é um caminho para o poder dentro de um sistema político e econômico. Fazer com que determinados temas e ações estejam visíveis ou não na sociedade contemporânea acaba sendo, pois, um grande movimento político e ativista. A autora não esquece o pacto que a *mass media* tem com os governos e com as formas de controle em nossa sociedade, principalmente com a tecnologia. Não por acaso, Kane foi extremamente esmagada pela mídia britânica, afinal, a polêmica tem sido uma estratégia muito utilizada na pós-modernidade para os mais diversos fins. Nesse sentido, também vimos que Thatcher se aproveitou da TV e imprensa para se promover perante a Guerra das Malvinas.

Curioso pensar que foi apenas com um imposto chamado *Poll Tax* que Thatcher perdeu sua força. O imposto implementado deveria ser pago por cada indivíduo, independentemente

²¹ Even ancient Greek audiences may not have appreciated seeing situations that were too close to current reality, since Aeschylus's early play *The Persians* is the only Greek Tragedy known to dramatize a contemporary historical event (KRITZER, 2008, p. 3).

²² Politics, the set of processes through which power is exchanged, structures social systems and operates at every level within a society. The ideal of liberal democracy envisions a broadly inclusive political system with equitable representation of groups and classes and peaceful resolution of conflicts between different constituencies. The incomplete realization of this ideal has formed the basis for most twentieth-century political movements in Britain and other democracies (KRITZER, 2008, p. 8).

de sua capacidade financeira, e foi inicialmente estabelecido na Escócia, em 1989, e em 1990 no restante do Reino Unido. Grupos *Anti-Poll-Tax* se organizaram contra a taxa injusta, pois a ideia com essa taxaço por parte dos conservadores era a de cortar os gastos por parte governo:

Ao implementar o *Poll Tax*, então, Thatcher interpretou mal seu eleitorado; “Seu” povo, os donos de propriedades ou da Inglaterra rural e suburbana, ela pensava, a apoiariam contra seus próprios políticos (Evans 2004, p. 63). A subclasse que ela pensava que seria “arrastada de volta às fileiras da sociedade responsável” (Thatcher 1993, p. 661) se levantou e revigorou o movimento trabalhista que ela havia procurado dismantlar (HADLEY & HO, 2010, p. 14-15, tradução nossa)²³.

Por fim, “os anos por volta de 1990 foram uma dessas viradas seculares. Mas, embora todos pudessem ver que o antigo mudara, havia absoluta incerteza sobre a natureza e as perspectivas do novo” (HOBSBAWN, 1995, p. 252). Acreditamos que o trabalho de Sarah Kane caminha nos trilhos dessas incertezas. No que diz respeito ao lugar da violência no teatro de Kane, não se pode esquecer que a Primeira e a Segunda Guerra teriam evocado, por exemplo, a literatura absurda de Samuel Beckett (1906-1989) e uma “nova linguagem estética”, num período em que a violência e as perdas causadas por duas guerras mundiais questionaram crenças e valores. Vale ainda mencionar os fortes posicionamentos contra a guerra, como os do dramaturgo britânico Harold Pinter (1930-2008), “que argumentou fortemente contra as guerras do Iraque” (*Idem*, p. 128). Fato é que posições políticas são também causa de exclusão, como veremos mais à frente a respeito de Sarah Kane e até mesmo de Pinter, contemporâneo e defensor da autora. Diante desse contexto prévio, em que cresceu a dramaturgia inglesa, e que obviamente influenciou a sua vida e obra, partimos para a próxima seção examinando o período Blair e a *Cruel Britannia*.

1.3 O período Blair e o *Cruel Britannia*

O *Labour Party*, de Tony Blair, conseguiu derrubar o Partido Conservador apenas quando se reformulou, autointitulando-se *New Labour*²⁴, descartando pautas e objetivos socialistas. Segundo Kirtzer:

²³ In implementing the Poll Tax, then, Thatcher grossly misread her electorate; “her” people, the property owners or rural and suburban England, she thought, would support her against her own politicians (Evans 2004, p. 63). The underclass that she thought would be “dragged back into the ranks of responsible society” (Thatcher 1993, p. 661) rose up and reinvigorated the Labour movement she had sought to dismantle (HADLEY & HO, 2010, p. 14-15).

²⁴ Novo Partido dos Trabalhadores.

Na era pós-Thatcher, o público mostra uma tendência à diminuição da identificação com ideologias, bem como uma tendência a ver com ceticismo as reivindicações dos partidos políticos e organizações para oferecer soluções aos problemas da sociedade. Temas como os direitos dos animais e o conflito israelense-palestino impedem o restabelecimento de uma ampla coalizão de esquerda. O fim do governo Thatcher também não trouxe uma reversão clara das políticas que ela instituiu. O *New Labour* acomodou-se de alguma forma ao legado de Thatcher, e o Partido Conservador também se moveu em direção ao centro em questões como a afiliação à Comunidade Econômica Europeia (KRITZER, 2008, p. 6-7, tradução nossa)²⁵.

Ora, como bem observa Hobsbawn (1995), com exceção dos “entusiastas da vida silvestre”, conservadores, liberais e partidos de esquerda não atentavam ainda às questões ambientais: “mal se notava ainda um subproduto dessa extraordinária explosão, embora em retrospecto ele já parecesse ameaçador: a poluição e a deterioração ecológica” (HOBSBAWN, 1995, p. 257). Como pontua, “longe de se preocupar com o meio ambiente, parecia haver motivos de autossatisfação, pois os resultados da poluição do século XIX davam lugar à tecnologia e consciência ecológica no século XX” (*Ibidem*), o que proporciona lucro. Problemas que eram, anteriormente, ignorados passavam, depois de 1970, a entrar em pauta em campanhas políticas, “fosse a questão da defesa das baleias ou a preservação do lago Baikal na Sibéria” (HOBSBAWN, 1995, p. 408)²⁶. Foi apenas em 1975, por exemplo, que autores como o australiano Peter Singer (1946-) escreve *Libertação Animal*. E, apenas em 1990, a estadunidense Carol J. Adams (1951-) publica o seu *A Política Sexual da Carne*, livros que deram os primeiros passos na luta antiespecista, pelos direitos dos animais e contra opressões de animais não humanos. Atualmente, uma nova área de estudos, os Estudos Críticos Animais, possuem relações mais intrínsecas com o anticapitalismo e as lutas antiopressão. A “Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales” é um exemplo de espaço onde se encontram artigos e ensaios sobre diversos temas que vinculam a luta pelos direitos animais e antiespecistas com outras lutas como antirracista, transfeminista, ecológica, socialista, dentre

²⁵ In the post-Thatcher era, the public shows a trend towards decreased identification with ideologies, as well as a tendency to view with scepticism the claims of political parties and organizations to offer solutions to societal problems. Divisive issues such as animal rights and the Israeli-Palestinian conflict stand in the way of re-establishing a broad-ranging leftist coalition. The end of Thatcher’s government also did not bring about a clear reversal of the policies she instituted. New Labour has in some ways accommodated to Thatcher’s legacy, and the Conservative Party has also moved towards the centre on issues such as affiliation with the European Economic Community (KRITZER, 2008, p. 6-7).

²⁶ Sobre as baleias, é importante ressaltar que o território das Ilhas das Malvinas era um ponto estratégico para a caça às baleias.

outras. Retomaremos esse assunto no nosso próximo capítulo, quando trouxermos a categoria da violência e do horrorismo.

Sobre esse contexto em que viveu e produziu Kane, é importante destacar o período cultural associado à ideia de uma *Cool Britannia*, que durou de 1994 a 1999 e esteve conectado ao governo de Tony Blair, quando o Partido Trabalhista assumiu o poder. O termo *Cool Britannia* tem origem no ano de 1967 a partir do título da música do Bonzo Dog Doo-Dah Band chamada “*Rule Britannia*”, que dizia “*Britannia legal, Britannia você é legal / Faça uma viagem! / Os britânicos sempre, sempre, sempre estarão na moda*”²⁷. Assim, o *Cool Britannia* foi o ressurgimento de jovens da (*Brit*)art, da moda e da música (*Brit*)pop. O movimento *Cool Britannia* pretendia, na verdade, “vender” a imagem da Inglaterra, Londres em especial, como um lugar “*Cool*” para os turistas.

Bandas *Britpop*, como *Oasis* e *Blur*, apoiaram as eleições de Tony Blair e disseminaram a bandeira britânica, na crença de que no governo Blair haveria investimentos mais interessantes para os artistas. Contudo, já no primeiro semestre se decepcionaram, quando viram que Blair manteria legislações criadas durante a Era Thatcher. Blair chega até mesmo a convidar Mrs. Thatcher para um encontro, após ganhar as eleições. Essas atitudes teriam feito com que alguns dos apoiadores do “*Cool Britannia*” se sentissem enganados (SAUNDERS, 2010). Aliás, Hadley & Ho chegam mesmo a apontar o seguinte:

Quando chegou ao poder em 1997, Tony Blair afirmou que iria trilhar um caminho entre os valores da social-democracia e do neoliberalismo, “casando uma economia aberta, competitiva e bem-sucedida com uma sociedade justa, decente e humana” (qtd. apud Hoge 1997). Esta “terceira maneira” de perseguir a economia de livre mercado, além do antigo Partido Trabalhista e do Thatcherismo, foi um acordo lido como severamente comprometedor para o *New Labour*. Traumático para seus membros linha-dura, a estratégia do Novo Trabalhismo era consolidar a ameaça que Thatcher fez de “matar o socialismo na Grã-Bretanha” (qtd. In Birch et al., Sd, p. 66), expurgando o socialismo de sua agenda política. O que o *New Labour* não era, principalmente, “o Socialismo de Marx ou o controle do Estado” (Blair 2004, p. 38); na prática, Blair ofereceu uma versão da social-democracia que não desafiou a consolidação do neoliberalismo do Thatcherismo. Blair afirmou que “nosso governo falhará se considerar que sua tarefa é abolir o Thatcherismo” (Darnton 1996), e ele e seu sucessor Gordon Brown declararam repetidamente seu desejo de preservar elementos que Thatcher “acertou” (Blair 1997) (HADLEY & HO, 2010, p. 8-9, tradução nossa)²⁸.

²⁷ “Cool Britannia, Britannia you are cool/ Take a trip! / Britons ever, ever, ever shall be hip” <https://www.newstatesman.com/2017-04-27> <Acesso 13/10/2019>.

²⁸ When he came to power in 1997, Tony Blair claimed that he would steer a path between the values of social democracy and neoliberalism, “marrying together an open, competitive and successful economy with just, decent and humane society” (qtd. In Hoge 1997). This “third way” of pursuing the free market economy beyond “Old” Labour and Thatcherism was a compromise read as severely compromising for New Labour. Traumatically for

Ao contrário de artistas da *Britart* e do *Britpop*, os dramaturgos do Teatro *In-Yer-Face*, esse teatro escandaloso, que abordava temas absurdos, esfregando-os na cara de seus espectadores, nunca apoiaram, ao menos publicamente, o *New Labour* de Tony Blair. Ora, o empreendimento coletivo do *Cool Britannia* estava extremamente conectado ao consumismo capitalista, representado e criticado em diversos momentos pelo Teatro *In-Yer-Face*. Ao contrário da imagem que o *New Labour* queria passar, a Grã-Bretanha parecia, na verdade, de acordo com Harris (2017), um lugar nada legal, raivoso, antiquado e em pânico. Ou, como podemos conferir nas palavras de Ken Urban:

Esses novos escritores surgiram durante um momento particular na história cultural britânica: o reinado do ‘*Cool Britannia*’, quando o *New Labour Party* de Tony Blair rebatizou Londres como a capital global do *coolness* e quando a indústria de publicidade britânica anunciou o retorno da *Swinging London*²⁹. O dramaturgo David Edgar observou que o teatro se tornou o “quinto pilar do novo *Swinging London*”, e o Teatro *In-Yer-Face* tomou seu lugar ao lado da música pop, belas artes, moda e comida como produtos de uma Grã-Bretanha revitalizada. **Em vez de serem cooptados por essa “mudança de marca”, no entanto, Kane e Ravenhill são parte do que chamo de “*Cruel Britannia*”, uma contrapolítica jovem ao cinismo e oportunismo da *Cool Britannia*** (URBAN, 2008, p. 39, tradução nossa, grifo nosso)³⁰.

A ambiguidade, característica marcante do que é pós-moderno, como veremos com Jameson no próximo capítulo, já aparece aqui quando nos damos conta do modo como o *Cool Britannia* tenta se apropriar do que estava sendo produzido na Grã-Bretanha em relação ao Teatro *In-Yer-Face*, fazendo com que questionemos se ele estava indo na mesma esfera *pop* ou na contramão de todo esse movimento.

its hard-line members, New Labour’s strategy was to consolidate the threat that Thatcher made to “kill socialism in Britain” (qtd. In Birch et al., n.d., p. 66) by expunging socialism from its political agenda. In presentation, New Labour was importantly “not the Socialism of Marx or state control” (Blair 2004, p. 38); in practice, Blair offered a version of social democracy that did not challenge Thatcherism’s cementing of neoliberalism. Blair claimed that “our government will fail if it sees its task as dismantling Thatcherism” (Darnton 1996), and he and his successor Gordon Brown have repeatedly stated their desire to retain elements that Thatcher “got right” (Blair 1997) (HADLEY & HO, 2010, p. 8-9).

²⁹ Uma espécie de movimento contracultura, na arte, na música (Beatles, Rolling Stones e David Bowie), na moda, etc, da década de 60 e que teve Londres como centro. Disponível em: <https://londontopia.net/history/a-brief-guide-to-swinging-london-what-was-it/> <Acesso 19/04/2021> .

³⁰ “These new writers emerged during a particular moment in British cultural history: the reign of ‘Cool Britannia’, when Tony Blair’s New Labour Party rebranded London as the global capital of coolness, and when the British advertising industry heralded the return of Swinging London. Playwright David Edgar noted that theatre had become the ‘fifth leg of the new Swinging London’, and in-*yer-face* theatre took its place alongside pop music, fine art, fashion and food as the products of a revitalized Britain. Rather than being co-opted by this rebranding, however, Kane and Ravenhill are part of what I call ‘Cruel Britannia’, a youth-based counter-politics to the cynicism and opportunism of Cool Britannia” (URBAN, 2008, p. 39).

De acordo com Urban (2008), quando Blair assumiu o poder, o movimento *Cool Britannia* estava em sua fase final, de modo que, na verdade, o Primeiro Ministro não havia inventado o termo, mas visto nesse movimento uma oportunidade de ouro para fazer com que *New Labour* e *Cool Britannia* fossem sinônimos. O *Swinging London* foi representado por *Oasis* e *Blur*, como já mencionamos, mas também por grupos como *Spice Girls*, Charles Saatchi e o *Young British Artists* (the YBAs), por artistas como Alexander McQueen e a coleção de moda ‘Highland Rape’, dentre outros exemplos.

Importante notar que a partir dos anos 1980 houve uma mudança da produção econômica para a cultura de marcas: empresas não mais venderiam produtos (tênis, relógios, canecas, etc,...) mas “uma experiência”, “um estilo de vida”. O *New Labour* percebeu essa mudança econômica e desenvolveu uma teoria da cultura para acompanhá-la. Na década de 1990, a visão pública de Blair do retorno da Inglaterra à glória não estava enraizada na expansão econômica ou geográfica, mas na linguagem da publicidade e da cultura pop. Tratava-se, pois, de um “cool” amplamente individualista, sem comprometimento político, marcado pelo consumo capitalista e por uma tentativa de apagar as marcas da diferença entre arte e mercado, criando uma imagem internacional que era, na verdade, *fake*. É assim que Urban associa o *In-Yer-Face* com a crueldade e o niilismo em contraposição ao *Cool Britannia*:

A característica definidora do drama da década de 1990 é sua crueldade. Enquanto os críticos foram rápidos em notar a prevalência da violência em novos escritos, entender as peças de Ravenhill e Kane como simplesmente violentas as torna unidimensionais; eles transformam em choque e apenas em choque. A crueldade do teatro ‘*in-yer-face*’ tem parentesco com os escritos de Antonin Artaud e Georges Bataille, dois surrealistas que imaginaram o poder transformador da crueldade. A crueldade é a causa intencional de dor aos outros e, frequentemente, a si mesmo. Para Artaud e Bataille, **é a força que desperta violentamente a consciência para um horror que permaneceu invisível e não dito, ou deliberadamente reprimido**. Bataille e Artaud compartilham a crença de que o desmascaramento da dor pela crueldade abre espaço para a possibilidade ética, para a mudança, até mesmo para a alegria, mas tal possibilidade não permite qualquer fuga ou esperança metafísica. A crueldade não é redentora: ela deixa cicatrizes. Kane’s *Blasted*, por exemplo, traz os horrores da Bósnia para um quarto de hotel banal em Leeds, e a produção de 1995 da peça por James MacDonald estava muito longe do desdém de um “tanto faz” associado ao *Cool Britannia* (URBAN, 2008, p. 43, grifo nosso)³¹.

³¹ The defining feature of 1990s drama its cruelty. While critics were quick to note the prevalence of violence in new writing, understanding the plays of Ravenhill and Kane as simply violent renders them one-dimensional; they become about shock and shock alone. The cruelty of ‘*in-yer-face*’ drama shares a kinship with the writings of Antonin Artaud and Georges Bataille, two Surrealists who envisioned the transformative power of cruelty. Cruelty is the wilful causing of pain to others and, often, the self. For Artaud and Bataille, it is the force that violently awakens consciousness to a horror that has remained unseen and unspoken, or wilfully repressed. Bataille and Artaud share a belief that cruelty’s unmasking of pain makes a space for ethical possibility, for change, even joy,

Sobre a crueldade abordada por Urban, retomaremos o tema mais adiante, quando trouxermos as noções de horrorismo e de percepticídio, categorias fundamentais na nossa tese. Por enquanto, é preciso pensarmos que essa violência mencionada pelo autor e abordada por Sarah Kane e seus contemporâneos, embora desde sempre presente na tradição do teatro trágico, por exemplo, teve características peculiares a esse fazer chamado pelo crítico Aleks Sierz (2000) de Teatro “*In-Yer-Face*”, que abordaremos na próxima seção deste trabalho.

Voltando ao debate sobre a *Cool Britannia* apresentamos, a seguir, duas capas de revistas que podem dar uma ideia da crítica que hoje se faz em retrospectiva àquele movimento dos anos 1990. Na primeira capa, a da *Vanity Fair* (2008), temos o casal Liam Gallagher e a cantora e atriz britânica Patsy Kensit. Na segunda imagem, observaremos uma ironia paródica à capa da *Vanity Fair*, na revista *NewsStatesman*, ao trocar a figura de Liam Gallagher pela de Tony Blair.



but such possibility does
Blasted, for instance, bring
production of the play with
2008, p. 43).

ptive: it scars. Kane's
es MacDonald's 1995
l Britannia (URBAN,

Figura 4

<https://www.telegraph.co.uk/news/picturegalleries/celebritynews/2517655/Best-magazine-covers-ever.html?image=7> <Acesso 13/10/2019>.



Figura 5

<https://www.newstatesman.com/2017-04-27>
<Acesso13/10/2019>.

A capa da *Vanity Fair* demonstra a postura nacionalista do período Blair a partir das figuras famosas já mencionadas, com o *Cool Britannia* (essa espécie de “bom lugar para turistas”), enquanto que na capa da *New Statesman* aparece uma Grã-Bretanha talvez ainda mais nacionalista e xenofóbica, fechando as portas para os acordos e para a comunidade Europeia com o Brexit: “Blair costumava falar sobre seu desejo de recriar “um país jovem”. [...] ele se incorporou à fantasia cultural vertiginosa que ficou conhecida como “*Cool Britannia*”³². Segundo Harris, os britânicos chegavam a ver sua moda, música e cultura como causadora de inveja aos vizinhos europeus. Em matéria para o *El País*, no dia 28 de novembro de 2020, Rafa de Miguel afirma que a semente do *Brexit* já havia sido plantada no governo Thatcher. O nacionalismo grosseiro do Partido Conservador e sua germanofobia, por exemplo, impulsionada pelo ego inflado, teria deixado os conservadores mergulhados em uma guerra civil ideológica. Segundo o colunista:

³² “Blair habitually talked about his wish to re-create as “a young country” [...] he built himself in to the giddy cultural fantasia that became known as *Cool Britannia*” <https://www.newstatesman.com/2017-04-27>
<Acesso13/10/2019>.

“Adorávamos odiá-la”, reconheceu o membro de uma florescente geração de escritores, juntamente com Martin Amis, Christopher Hitchens e Julian Barnes, que, como seus demais compatriotas, construíram grande parte de sua obra em torno da figura que marcou uma década de suas vidas. “*Maggie, Maggie, Maggie, out, out, out*” (“*Maggie, fora*”) era seu grito de guerra nas ruas contra a mulher que deixou um rastro de ódio e divisão, em certa medida irracional, em sua cruzada implacável para tornar mais eficiente um Reino Unido com desemprego de 17% e inflação de 25%.³³

Após o governo de Tony Blair, a Grã-Bretanha teve mais um ministro pelo *New Labour*, Gordon Brown, de 2007 a 2010, seguido de três governos pelo Partido Conservador, com David Cameron, de 2010 a 2016, Theresa May, de 2016 a 2019, e, atualmente em exercício, o primeiro ministro Boris Johnson, que pretende reforçar o arsenal nuclear britânico pós-*Brexit*, aumentando o limite de ogivas de 180 para 260, ou seja, um aumento de 40%³⁴. Boris Johnson, ainda em 2019, começou a rever sua política de não proliferação nuclear, tendo um atraso com a pandemia do COVID-19 e só por isso a concluindo em 2021. De acordo com Rafa de Miguel (2020) são mais de 100 páginas de documento, revendo a segurança externa do Reino Unido, apontando para uma suposta ameaça vinda da Rússia e da China. A postura de Johnson vai contra a estratégia internacional de reduzir o arsenal nuclear, como denunciou o líder da oposição, Keir Starmer.

O governo britânico se empenhou na invenção de um imaginário que não condiz com a realidade, no intuito de controlar o que é e o que não é visível na sociedade. Como diz Hobsbawn (1995), a respeito da pobreza e da miséria, “na década de 80 muitos dos países mais ricos e desenvolvidos se viram outra vez acostumando-se com a visão diária de mendigos nas ruas, e mesmo com o espetáculo mais chocante de desabrigados protegendo-se em vãos de portas e papelão”, isso quando não eram expulsos ou recolhidos dos espaços pela violência policial (HOBBSWAN, 1995, p. 396). O livre mercado, sabemos, e o sistema liberal possuem bases na desigualdade social e econômica, disseminando fome, miséria e desemprego ao redor do globo. O livre mercado faz com que os excedentes de alimento se encaminhem diretamente ao lixo, ao invés de serem direcionados à mesa dos trabalhadores ou dos sem teto.

Como, sob essas perspectivas, não compreender o teatro do excesso proposto por Sarah Kane? Nas palavras de Saunders (2002), Kane foi uma eloquente e apaixonada defensora de sua escrita e do teatro como uma forma de arte que era também ferramenta contra a insanidade,

³³ Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2020-11-28/a-inglaterra-que-maggie-thatcher-nos-deixou.html> (Acesso 21/04/2021).

³⁴ Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2021-03-17/reino-unido-ampliara-seu-arsenal-nuclear-na-era-pos-brexit.html> (Acesso 21/04/2021).

contra “esta terra louca” da qual fala Ana Cristina César, no poema “quando chegar”. Kane se destaca nesse contexto de *Cool Britannia* apresentando exatamente o que tem de *Cruel* nesse modo de fazer política e cultura, enquanto os teatros passavam por pressões financeiras e os clássicos populares tomavam conta dos palcos. Como destaca Saunders (2008), poucos diretores estavam dispostos a arriscar suas reputações, retirando o clássico de seus repertórios e incluindo peças novas. Assim:

As novas peças produzidas durante a “*Cool Britannia*” estavam muitas vezes em oposição direta à época. Dramaturgos como David Eldridge e Che Walker apresentaram uma imagem muito mais sombria da Grã-Bretanha do que a visão confiante do *New Labour*. Um exemplo claro disso surgiu em 1998, quando *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill – frequentemente citado como a principal contribuição do teatro para a “*Cool Britannia*” – foi publicamente condenado pelo Secretário de Educação David Blunkett depois de sair em uma turnê europeia financiada pelo *British Council*. Apesar de admitir que não tinha visto a peça, Blunkett criticou a turnê como um desperdício de dinheiro dos contribuintes. Os personagens de *Shopping and Fucking*, com sua dependência de drogas, consumismo superficial e sexo “*lick and go*”, tornam-se uma narrativa indesejável contra a representação predominante de uma Grã-Bretanha renascida e energética que o *New Labour* estava tão ansioso para promover no exterior (SAUNDERS, 2009, p. 14, grifo nosso)³⁵.

De acordo com Saunders (2009), a mídia esperava que a década de 1990 fosse *the caring decade* ou seja, a década do cuidado, do afeto, etc., após o Thatcherismo. Tal expectativa foi, na verdade, uma falácia. Com frequência, a década de 1990 pareceu constituir uma mistura de sentimentalismo piegas com uma ética excêntrica da Nova Era. A chamada “década do cuidado” também havia falhado em ser representada por essa cultura que desejava encobrir e inviabilizar o visível, que trazia, na verdade, imagens de humilhação, crueldade e violência nos bastidores. Por fim, a relação distanciada desse novo teatro, desse “teatro de risco”, digamos assim, com o *Cool Britannia* viria a ser um benefício, pois nem Kane nem os seus colegas vieram a ser cooptados pela mídia da mesma maneira como foram o *Britpop* e a *Britart*, que serviam ao grande projeto atrativo do *New Labour*.

³⁵ The new plays being produced during ‘Cool Britannia’ were often in direct opposition to the times. Dramatists such as David Eldridge and Che Walker presented a far bleaker picture of Britain than New Labour’s confident vision. A clear example of this emerged in 1998 when Mark Ravenhill’s *Shopping and Fucking* – frequently cited as theatre’s main contribution to ‘Cool Britannia’ – was publicly condemned by Education Secretary David Blunkett after going on a British Council-funded European tour. Despite admitting that he had not seen the play, Blunkett castigated the tour as a waste of taxpayers’ money. The characters in *Shopping and Fucking*, with their dependence on drugs, shallow consumerism and ‘lick and go’ sex, become an unwelcome narrative against the prevailing representation of a reborn and energetic Britain that New Labour were so keen to promote abroad (SAUNDERS, 2009, p. 14).

Em *Modern British Playwriting: the 1990s voices, documents, new interpretations* (2012), Aleks Sierz traz, entre as páginas 5 e 7, alguns dados sobre a década de 1990 que achamos importante replicarmos aqui para mais à frente pensarmos a respeito do contexto em que Kane produziu:

Maus Policiais: em 22 de abril de 1993, o adolescente negro Stephen Lawrence é esfaqueado até a morte por uma gangue de racistas brancos. A polícia não conseguiu obter provas para uma condenação, apesar da prisão de cinco suspeitos. Um inquérito público em 1999, liderado por Sir William Macpherson, concluiu que a Polícia Metropolitana é “institucionalmente racista”. A frase assombra as relações raciais.

Porque fiquei chapado: em 16 de novembro de 1995, Leah Betts, uma estudante de Essex, morre após tomar uma pílula de *ecstasy*. Embora sua morte se deva ao fato de ter bebido muita água, isso dá início a um pânico moral em relação às drogas. Uma campanha de pôster usa a fotografia dela, com o título “*Sorted: Just One Ecstasy Tablet Took Leah Betts*”. Em 1998, um relatório da Comissão Europeia afirma que adolescentes e adultos consomem drogas em uma proporção maior no Reino Unido do que em outros países da UE. As referências às drogas permeiam a cultura.

Crime e punição: sob o governo conservador, em 1993, o Secretário do Estado para Assuntos Internos Michael Howard anuncia que “a prisão funciona” e favorece uma abordagem dura: a população carcerária aumenta para 50.000. Tony Blair, Secretário do Interior da oposição em 1992, prefere uma abordagem mais matizada encapsulada no chavão: “duro no crime, duro com as causas do crime”. Mas a população carcerária continua crescendo sob o *New Labour*. Devido à melhora da economia, o crime caiu 10% em 1995-9. Apesar disso, a cultura popular continua fascinada por criminosos.

Terror novo e antigo: em 1991, o Guildford Four, o Maguire Seven e o Birmingham Six – conhecidos como terroristas do IRA na década de 1970 – têm suas sentenças anuladas pelo Tribunal Superior depois de vir à tona que a polícia adulterou as provas nos julgamentos originais. Embora a maioria das pessoas no Reino Unido esteja preocupada com atos de violência do IRA, um novo inimigo terrorista chega: em 1993, o *World Trade Center* em Nova York é atingido por um terrorista islâmico, Ramzi Yousef, com um caminhão-bomba que mata seis pessoas; em 1998, o bombardeio das embaixadas dos Estados Unidos em Dar es Salaam (Tanzânia) e Nairobi (Quênia) pela Al-Qaeda resultou em 300 mortes.

Vida gay: em 1991, o ator Sir Ian McKellen visita Downing Street³⁶ para discutir lei sobre gays. Em 1994, a idade de consentimento para homens gays foi reduzida de 21 para 18 (a idade para heterossexuais permanece 16). Durante a década, houve uma aceitação cada vez maior de pessoas que viviam um “estilo de vida gay”. Certamente, há uma visibilidade muito maior para gays (incluindo lésbicas), com “vilas gays” em áreas como *Soho*, Londres, e muito mais representações de pessoas gays aparecendo na mídia, especialmente na televisão.

³⁶ Rua que abriga residências e escritórios oficiais do Primeiro Ministro da Grã-Bretanha e do Chanceler do Tesouro, em Londres.

Raça e religião: a Grã-Bretanha é principalmente branca e secular. Em 1994, os grupos étnicos minoritários constituíam 5,5 por cento da população do Reino Unido e 20 por cento da população de Londres. Metade da população de minoria étnica é nascida no Reino Unido. Em 1992, 6,4 milhões de pessoas frequentavam uma igreja cristã (anglicana, católica romana, presbiteriana, etc.), 15 por cento da população total, a menor assiduidade na Europa; existem 500.000 muçulmanos, 270.000 sikhs e 140.000 hindus.

Domesticação da pornografia: o crescimento da internet torna a pornografia amplamente disponível. Da mesma forma, canais de televisão, como o *Channel 4* e o novo *Channel 5*, exibem mais programas sobre pornografia. O Canal 5, em particular, torna-se conhecido por transmitir programas como *UK Raw*, *Compromising Situations* e *Sex and Shopping*.

Comunidade descuidada: em 1990, o governo do Partido Conservador instituiu um sistema de ‘cuidados comunitários’ para pacientes mentais. A ação visa permitir que eles permaneçam em suas próprias casas. Sem supervisão adequada, no entanto, muitos se tornam cada vez mais vulneráveis, um perigo para si próprios e para os outros. Por exemplo, em dezembro de 1992, Jonathan Zito é morto por Christopher Clunis, um esquizofrênico paranoico, na estação subterrânea de *Finsbury Park*³⁷.

³⁷ **Bad cops:** on 22 April 1993, black teenager Stephen Lawrence is stabbed to death by a gang of white racists. The police fail to secure evidence for a conviction despite the arrest of five suspects. A public inquiry in 1999, headed by Sir William Macpherson, concludes that the Metropolitan Police Force is ‘institutionally racist’. The phrase haunts race relations.

Because I got high: on 16 November 1995, Leah Betts, a schoolgirl from Essex, dies after taking an Ecstasy Pill. Although her death is due to drinking too much water, it kick starts a moral panic about drugs. A poster campaign uses her photograph, with the headline ‘Sorted: Just One Ecstasy Tablet Took Leah Betts’. In 1998, a European Commission report says that a higher proportion of teenagers and adults take drugs in UK than in other EU countries. Drug references permeate culture.

Crime and punishment: under the Conservative government, in 1993, Home Secretary Michael Howard announces that ‘prison works’ and favours a tough approach: the prison population rises to 50,000. Tony Blair, opposition Home Secretary in 1992 prefers a more nuanced approach encapsulated in the soundbite: ‘tough on crime, tough on the causes of crime’. But the prison population continues to rise under New Labour. Because of an improving economy, crime falls by 10 per cent in 1995-9. Despite this, popular culture remains fascinated by criminals.

Terror old and new: in 1991, the Guildford Four, the Maguire Seven and the Birmingham Six – convinced as IRA terrorist in the 1970s – all have their sentences quashed by the High Court after it emerges that police tampered with evidence in the original trials. Although most people in the UK are preoccupied with acts of violence by the IRA, a new terrorist enemy arrives: in 1993, the World Trade Center in New York is hit by an Islamic terrorist, Ramzi Yousef, with a truck bomb that kills six people; in 1998, the bombing of US embassies in Dar es Salaam (Tanzania) and Nairobi (Kenya) by Al-Qaeda results in 300 deaths.

Gay life: in 1991, actor Sir Ian McKellen visits Downing Street to discuss law about gays. In 1994, the age of consent for gay men is reduced from twenty-one to eighteen (the age for heterosexuals remains sixteen). During the decade, there is an increasing acceptance of people living a gay lifestyle. Certainly, there is a much greater visibility for gays (including lesbians), with ‘gay villages’ in areas such as Soho, London, and many more representations of gays in the media, especially on television.

Race and religion: Britain is mainly white and mainly secular. In 1994, ethnic-minority groups make up 5.5 per cent of the UK population and 20 per cent of London’s population. Half of the ethnic-minority population is UK born. In 1992, 6.4 million people attend a Christian church (Anglican, Roman Catholic, Presbyterian, etc.), 15 per cent of the total population, the lowest attendance in Europe; there are 500,000 Muslims, 270,000 Sikhs and 140,000 Hindus.

Domestication of porn: the growth of the internet makes pornography widely available. Likewise, television channels, such as Channel 4 and the new Channel 5, screen more programmes about porn. Channel 5 in particular becomes notorious for broadcasting programmes such as *UK Raw*, *Compromising Situations* and *Sex and Shopping*.

Esse panorama se constitui como referência importante às análises sobre questões vinculadas aos personagens e à diversidade de tipos humanos e de temas que Kane dramatizou em suas peças, todos tendo como pano de fundo as diversas crueldades sociais. Tais fatos nos levam a crer que debater Sarah Kane e sua dramaturgia por uma perspectiva política, não misógina e/ou lesbofóbica, continua sendo de grande importância dentro e fora do meio acadêmico. A Grã-Bretanha ainda se mostra um lugar bastante conservador e nacionalista, o que não nega haver, ao mesmo tempo, grande resistência a tais formas de governar, ao menos por parte de determinadas classes artísticas.

1.4 O Teatro *In-Yer-Face*

Em *Ler o teatro contemporâneo* (2013), Jean-Pierre Ryngaert afirma que “dar sentido demais ou não dar o suficiente é, já de início, o problema do leitor confrontado com os textos atuais” (RYNGAERT, 2013, p. 4). Estaríamos, na perspectiva de Ryngaert, “submetidos ao paradoxo teatral, divididos entre o desejo de compreender e explicar os textos, e cheios de amor pelos que resistem, que não se mostram imediatamente fáceis” (Ibidem). Escapamos, assim, de nos depararmos com uma dramaturgia que entrega um universo pronto, raso ou insignificante, mantendo “o jogo entre o que está escondido e o que é mostrado, sob o risco da obscuridade que de repente faz sentido” (Idem, 2013, p. 5).

Não se trata, pois, de uma ruptura radical com as formas clássicas, já que, como sabemos, “apesar dessas rupturas, a matriz primeira continua sendo uma troca entre seres humanos diante de outros seres humanos, sob seu olhar que cria um espaço e funda a teatralidade” (RYNGAERT, 2013, p. 6). Para o autor, a forma clássica nos conduziu a tentarmos sempre resumir a narrativa, logo, é como se o enredo fosse o responsável por carregar o sentido. Autores contemporâneos teriam outra relação com o enredo, colocando-se mais como “escritores que recorrem a toda a densidade da escrita” do que como “contadores de histórias” (Idem, 2013, p. 7). Ryngaert explica:

O modelo clássico repousa sobre a evidente clareza das informações do enredo, que devem ser completas, coerentes e compactas desde o início do

Careless community: in 1990, the Conservative government institutes a system of ‘Community Care’ for mental patients. The policy is meant to enable them to stay in their own homes. Without adequate supervision, however, many become increasingly vulnerable, a danger to themselves and to others. For example, in December 1992, Jonathan Zito is killed by Christopher Clunis, a paranoid schizophrenic, at Finsbury Park underground station.

texto. A informação insuficiente na escrita dificilmente é aceita como um jogo com o leitor, como a montagem de um quebra-cabeça informativo cujas peças chegarão apenas aos poucos e, bem pior, como um quebra-cabeça em que faltarão *obrigatoriamente* elementos, já que estaria pressuposto que estes existem na enciclopédia individual do leitor e que seu papel é trabalhar sobre essas ausências e sobre o esvaziamento da escrita para nela introduzir seu próprio imaginário. Os dois modelos perduram; um, ainda clássico, de uma escrita informativa e, no fim das contas, fechada, ao menos tanto quanto autoriza a aspiração imposta pela cena seguinte; o outro, cheio de vazios, de uma escrita que não se esforça para fornecer narrativa mas que, se é bem-sucedida, impõe suas “ausências” como ímãs para atrair sentido, para excitar o imaginário para construir a cena seguinte (RYNGAERT, 2013, p. 8).

No que se refere a modelos contemporâneos, o teatro *In-Yer-Face* faria, sem dúvidas, parte desses textos que convidam o leitor/espectador a preencher as lacunas, a fazer relações mais desafiadoras, a apreciar os vazios, etc. Aleks Sierz, em seu livro *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (2000), viria a definir esse teatro como:

Qualquer dramaturgia que pegue o público pelo pescoço e o sacuda **até captar a mensagem**. É um teatro de sensações: sacode atores e espectadores das respostas convencionais, tocando seus nervos e provocando alarme. Frequentemente, essa dramaturgia emprega táticas de choque, ou é chocante porque é novo em tom ou estrutura, ou porque é ousado e mais experimental do que o público está acostumado. Questionando as normas morais, afronta as ideias dominantes sobre o que pode ou deve ser mostrado no palco; também explora sentimentos mais primitivos, destruindo tabus, mencionando o proibido, criando desconforto. [...] Ao contrário do tipo de teatro que nos permite sentar e contemplar o que vemos com despreendimento, o melhor Teatro *In-Yer-Face* nos leva a uma viagem emocional, entrando em nossa pele. Em outras palavras, é experimental, não especulativo (SIERZ, 2001, p. 4, tradução nossa, grifo nosso)³⁸.

Sierz adiciona, ainda, definições de dois dicionários. O primeiro, o *New Oxford English Dictionary* (1998), diz que o teatro *In-Yer-Face* é “abertamente agressivo ou provocador, impossível de ignorar ou evitar” (SIERZ, 2001, p. 4, tradução nossa)³⁹, e o segundo, o *Collins English Dictionary* (1998), acrescenta o adjetivo “confrontativo” (*Ibidem*, tradução nossa)⁴⁰ a essa definição. Desse modo, o teatro *In-Yer-Face* perturba o seu espectador, fazendo-o encarar

³⁸ Any drama that takes the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message. It is a theatre of sensation: it jolts both actors and spectators out of conventional responses, touching nerves and provoking alarm. Often such drama employs shock tactics, or is shocking because it is new in tone or structure, or because it is bold and more experimental than what audiences are used to. Questioning moral norms, it affronts the ruling ideas of what can or should be shown on stage; it also taps into more primitive feelings, smashing taboos, mentioning the forbidden, creating discomfort. [...] Unlike the type of theatre that allows us to sit back and contemplate what we see in detachment, the best *In-Yer-Face* theatre takes us on an emotional journey, getting under our skin. In other words, it is experiential, not speculative (SIERZ, 2001, p. 4).

³⁹ “batantly aggressive or provocative, impossible to ignore or avoid” (SIERZ, 2001, p. 4).

⁴⁰ “confrontational” (*Ibidem*).

assuntos que causam angústia. Sierz se questiona sobre como poderíamos perceber se uma peça faz ou não parte do teatro *In-Yer-Face* e responde:

Realmente não é difícil: a linguagem costuma ser suja, os personagens falam sobre assuntos não mencionáveis, tiram a roupa, fazem sexo, se humilham, experimentam emoções desagradáveis, tornam-se repentinamente violentos. Na melhor das hipóteses, esse tipo de teatro é tão poderoso, tão visceral, que obriga o público a reagir: ou eles têm vontade de fugir do prédio ou ficam subitamente convencidos de que é a melhor coisa que já viram e querem que todos os seus amigos vejam também. É o tipo de teatro que nos inspira a usar superlativos, seja no elogio ou na condenação (SIERZ, 2001, p. 5, tradução nossa)⁴¹.

Para Sierz (2000), autores que usam esse tipo de tática de levar ao palco temas e cenas perturbadoras, ou que se atraem por explorar emoções difíceis, têm muito a dizer. Trata-se de uma forma de chocar que, ao mesmo tempo, abre para a reflexão, a de acordar os espectadores. São assuntos que estão no limite do aceitável e que questionam as ideias do sistema político vigente. O teatro *In-Yer-Face* está longe de ser um lugar seguro, pois mostrará ao seu público a fragilidade de seu senso de mundo, trazendo as coisas mais terríveis as quais um ser humano é capaz de provocar e de vivenciar. Por isso que é um teatro fácil de rejeitar ou evitar, por ser doloroso, como já dissemos, e amedrontador, além de, a grosso modo, brincar com a noção de autocontrole de seu público.

Um aspecto que nos parece de imensa importância está presente no texto de Sierz (2000) quando este afirma que, em uma peça tradicional, naturalista ou realista, e até mesmo em uma peça “*well-made*”⁴², com os seus três atos, se o dramaturgo aborda temas tabus ela irá ser mais bem aceita do que uma peça que fuja desses padrões determinantes. Ao comparar o *In-Yer-Face* com o teatro épico⁴³, Ilari (2016) afirma que:

⁴¹ It really isn't difficult: the language is usually filthy, characters talk about unmentionable subjects, take their clothes off, have sex, humiliate each another, experience unpleasant emotions, become suddenly violent. At its best, this kind of theatre is so powerful, so visceral, that it forces audiences to react: either they feel like fleeing the building or they are suddenly convinced that is the best thing they have ever seen, and want all their friends to see it too. It is the kind of theatre that inspires us to use superlatives, whether in praise or condemnation (SIERZ, 2001, p. 5).

⁴² “**well-made play**, French **pièce bien faite**, a type of play, constructed according to certain strict technical principles, that dominated the stages of Europe and the United States for most of the 19th century and continued to exert influence into the 20th. The technical formula of the well-made play, developed around 1825 by the French playwright Eugène Scribe, called for complex and highly artificial plotting, a build-up of suspense, a climactic scene in which all problems are resolved, and a happy ending.” Disponível em: <https://www.britannica.com/art/well-made-play> <acesso 02/02/2022>.

⁴³ Estudamos as relações entre o teatro épico e o teatro do absurdo na dissertação intitulada “‘*Another heavenly day*’: Absurdo, Metaficção, Paródia e Ironia em *Happy Days* (1961), de Samuel Beckett”, apresentada no Programa de Pós-Graduação (PPGL) em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Se no teatro épico o espectador é levado a pensar criticamente, a se posicionar e a tomar decisões em relação ao exposto, no teatro *In-Yer-Face* ele é igualmente expulso da situação confortável de identificação com as personagens e fruição da fórmula esperada – todavia, a dimensão crítica aqui é adiada, dado o horror que se presencia e vivencia visceralmente. O que não implica em que se trate de um teatro de mero sensacionalismo/“sencionismo” como um fim em si mesmo, como prontamente acusou certa parcela da crítica (ILARI, 2016, p. 1269).

A peça marco para o Teatro *In-Yer-Face*, surgido nos anos 1990, foi *Blasted*, de Sarah Kane. Na época, a autora tinha apenas 25 anos de idade e foi arduamente criticada pela crueza e violência presentes em suas peças teatrais. Graham Saunders contextualiza Kane em relação ao thatcherismo e ao período Blair, quando diz:

Quando Berlim se unificou em 1990, o mesmo ano viu a queda da primeira-ministra britânica Margaret Thatcher. Para Kane, nascida em 1971, o governo Thatcher esteve no poder durante grande parte de sua infância e início da idade adulta desde sua eleição em 1979. A destituição da Sra. Thatcher por seus próprios ministros veio principalmente por meio de sua defesa inflexível para a substituição das taxas locais dos serviços municipais pelo Community Charge, mais comumente conhecido como *Poll Tax*. Apesar da queda da Sra. Thatcher do poder, o cenário político na Grã-Bretanha permaneceu praticamente inalterado. John Major foi eleito por seu partido para substituí-la e, contra as expectativas, obteve a quarta vitória conservadora em 1992, embora com uma estreita maioria parlamentar. No entanto, logo após sua eleição, o governo principal foi destruído por dissidentes internacionais, muitos deles provenientes da chamada ala “eurocética” de seu partido. Somado a isso, houve uma sucessão de escândalos (sexuais e financeiros), entre vários ministros e deputados [membros do Parlamento], que minou a liderança de John Major a tal ponto que, em junho de 1995, ele renunciou e se candidatou à reeleição como primeiro-ministro em uma tentativa de resolver o assunto. Embora ele tenha obtido a maioria, as divisões internas ainda atormentavam sua administração e foi uma pequena surpresa para muitos que em 1 de maio de 1997 o Partido Trabalhista sob seu líder Tony Blair ganhou as eleições gerais com uma maioria significativa dos membros do parlamento (SAUNDERS, 2009, p. 13, tradução nossa)⁴⁴.

⁴⁴ As Berlin was united in 1990, the same year saw the fall of the British prime minister Margaret Thatcher. For Kane, born in 1971, the Thatcher administration had been in power for much of her childhood and early adulthood since its election in 1979. Mrs Thatcher’s deposition by her own ministers had come mainly through her unbending advocacy for the replacement of local rates for council services by the Community Charge, more commonly known as the Poll Tax. Despite Mrs Thacher’s fall from power, the political landscape in Britain remained largely unchanged. John Major was elected by his party to replace her, and against expectations won a fourth conservative victory in 1992, albeit with a narrow parliamentary majority. Yet, shortly after its election the Major government was wracked by international dissent, much of it emanating from the so-called ‘Euroseptic’ wing of his party. Added to this was a succession of scandals (both sexual and financial), amongst various ministers and MPs [Members of Parliament], which undermined John Major’s leadership to such an extent that, in June 1995, he resigned and put himself up for re-election as prime minister in a bid to resolve the matter. Although he gained a majority, internal divisions still bedevilled his administration and it was of a little surprise to many that on 1 May 1997 the Labour Party under its leader Tony Blair won the general election with a significant majority of elected MPs (SAUNDERS, 2009, p. 13).

É importante sublinharmos que, como disse Sierz (2009), quando um artista quer chocar é porque ele tem algo importante a dizer. Chocam para acordar o público, para explorar sentimentos difíceis, para empurrar as fronteiras entre o que é e o que não é aceitável. Trata-se de uma pesquisa em relação aos seus significados mais profundos, aliada a um redescobrimento do teatral. Por outro lado, nem sempre são atitudes aprováveis pelos governantes e pela mídia:

É desnecessário dizer que a crítica mais convencional ou conservadora execrou imediatamente a peça. *Blasted* causou imensa indignação e ultraje nessa crítica, que a condenou como uma obra repugnante e mal acabada, vulgar e de profundo mau gosto. Questionou-se o diretor Stephen Daldry, a organização do *Royal Court Theatre*, e o mau emprego do dinheiro público, já que Kane recebera uma bolsa do governo para escrever a peça. Noticiada como escândalo, a peça no entanto angariou o apoio de importantes nomes da dramaturgia britânica, como o Nobel Harold Pinter e o também polêmico mas aclamado Edward Bond (ILARI, 2016, p. 1271).

Não é à toa essa identificação de Harold Pinter, um dos grandes dramaturgos do Teatro do Absurdo, com a peça de Kane, visto que há nuances que fazem esses dois tipos de teatro dialogarem, porém:

Se vemos ecos do teatro da crueldade em *Blasted*, observam-se também inclinações rumo a um retorno que remonta por vezes ao teatro épico: o estranhamento, sobretudo, é um poderoso elemento nesse sentido. A falta de verossimilhança da peça, suas incongruências espaciais, o sem-sentido das relações e superposições entre os mundos subjetivo e objetivo remetem a uma observação crítica de um mundo tão absurdamente estranhado que é impossível manter-se anestesiado. Surreal, violento, absurdo, esse teatro no entanto abandona o sem-sentido radical e o inexplicado, muitas vezes observado em grande parte do chamado teatro do absurdo (ILARI, 2016, p. 1273).

Para Agnes Maria Kitzler (2010), em “*The influence of absurdist theatre on contemporary In-Yer-Face plays*”, pode parecer algo inútil comparar o Teatro do Absurdo com o teatro *In-Yer-Face*, pois, no primeiro, os dramaturgos estariam na faixa dos 40 anos, Samuel Beckett e Ionesco, por exemplo, e no segundo, na casa dos 20, Sarah Kane e Mark Ravenhill. Além disso, os primeiros tratariam de uma espécie de absurdidade existencial e de um humor seco, enquanto que os segundos, de um teatro pós-moderno e de uma realidade cruel, violenta, consumista, chegando no limite do insuportável.

Contudo, Kitzler nos apresenta também a necessidade de voltarmos às origens de cada teatro, do Absurdo e do *In-Yer-Face*, para que possamos compreender melhor suas relações.

As primeiras questões que a autora destaca em relação ao Teatro do Absurdo são as de que Martin Esslin, ao criar esse termo, aponta como característica: a descrença em Deus, o *nonsense* da condição humana em relação à inutilidade da vida, uma abertura ao abandono das ideias exclusivamente racionais. Ademais, o *boom* vivenciado pelo Teatro do Absurdo se deu na década de 1950, com nomes como os já mencionados: Beckett, Ionesco, Pinter, além de Adamov, Genet, dentre outros, e em diversos países.

Foram décadas relativamente próximas, as que ambos os teatros se desenvolveram, porém, além desse motivo, há a aproximação dos fazeres artísticos na maneira de abordar os temas mencionados anteriormente e pelo modo como essas dramaturgias dialogaram a respeito da forma dramática. Tanto o teatro *In-Yer-Face* e como o Teatro do Absurdo rejeitaram a peça “*well-made*”, optando por brincar com a forma tradicional, com sua coerência e causalidade, bem como rompendo com a ideia de que algo, para ser contado, necessita de um problema específico e de uma resolução específica. Portanto, não há a utilização do formato “*well-made*” para provocar uma reflexão mais ou menos organizada a serviço do público. A resposta passa a ser diretamente do público, com suas emoções, para com o que o *In-Yer-Face* oferece enquanto forma-conteúdo, o “jogar na cara”, chacoalhar, aterrorizar e surpreender o espectador.

É assim que o *In-Yer-Face* e o Teatro do Absurdo se relacionam, através de suas rebeldias a respeito do *plot*, da caracterização e dos diálogos tradicionais (KITZLER, 2010). É bem possível que estejamos a tratar, no fim das contas, de nuances diferentes do absurdo, pois Beckett nos mostra personagens aparentemente ensandecidos, perdidos, em posições fisicamente inacreditáveis, como Winnie, presa à terra até a cintura no primeiro ato e até o pescoço no segundo, em *Dias Felizes* (1961), e Vladimir e Estragon, em *Esperando Godot* (1953), a esperar um Godot que nunca chega (ou será que chega?), e assim por diante, enquanto Kane despeja a violência em seus diversos moldes no palco, chocando o seu público por tratar de “limites humanos” gravíssimos (como assassinatos e estupros).

Por fim, quando Martin Esslin publica *O Teatro do Absurdo* em 1961, o autor queria, como escreve em prefácio para a edição brasileira lançada em 2018, apresentar como essa nova tendência no teatro poderia ser identificada, descrita e debatida, sem esquecer de situá-la em relação a uma tradição, auxiliando o público em sua compreensão. Para o autor, o fato de uma nova convenção dramática surgir não destrói ou deslegitima convenções e obras dramáticas existentes no passado, no presente ou no futuro. Se até mesmo esse teatro, inicialmente *underground* e realizado por diversos dramaturgos homens, foi criticado, pensemos sobre o que significou para a dramaturgia inglesa, bem como para a própria Sarah Kane, surgir nesse cenário enquanto mulher, jovem e lésbica. O próprio Esslin, ao mencionar mulheres em seu

prefácio, não as nomeia, como vemos em “fiquei profundamente tocado por sua gentileza e sou-lhes sinceramente grato, em particular a Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco e **sua esposa**, Fernando Arrabal” etc; ou em “**minha mulher** ajudou-me enormemente com sua crítica construtiva e seu encorajamento” (ESSLIN, 2018, p. 15, grifo nosso). Apesar disso, embora não possa ter se referido ao trabalho de Kane pelo período em que escreveu, Esslin aborda uma questão interessante a respeito do valor que pode facilitar a nossa compreensão acerca da crítica de um modo geral:

Um público condicionado a determinada convenção tende a receber o impacto de experiências artísticas através de um filtro de normas críticas, pressupostos e coordenadas que é o resultado natural do adestramento de seu gosto e faculdade de percepção. Esse esquema de valores, altamente eficiente em si, acarreta no entanto apenas resultados perturbadores quando obrigado a enfrentar qualquer convenção completamente nova ou revolucionária, pois se cria então um conflito frontal entre as impressões incontestavelmente recebidas e os preconceitos críticos que excluem nitidamente a possibilidade de serem sentidas tais impressões. Daí as tempestades e frustração e afronta regularmente provocadas por obras escritas em convenções novas (ESSLIN, 2018, p. 27).

Do mesmo modo que diversos escritores foram unidos por Martin Esslin, pela mesma bandeira do absurdo, os dramaturgos do *In-Yer-Face* não falam em uma única voz ou em um único tom, pois eles não escreveram um manifesto nem se autodenominaram como autores de um Teatro *In-Yer-Face*. Trata-se apenas de um estudioso, Sierz, categorizando o trabalho de dramaturgos de determinada geração, mas cada um deles possui o seu estilo, sua linguagem, seus objetivos. Quando Sierz, em 1998, questiona Kane sobre o que ela achava do termo *In-Yer-Face*, a autora encolhe os ombros, como quem dissesse “Esse é o seu problema, cara, não meu” e depois falou “Pelo menos é melhor do que o Novo Brutalismo” (SIERZ, 2008, p. 24)⁴⁵. Esses novos escritores e seus trabalhos vinham sendo nomeados como “novos niilistas”, “novo brutalismo”, etc (KRITZER, 2008).

Blasted é, assim, não só o marco do início desse novo teatro, chamado *In-Yer-Face*, mas também a primeira obra de três peças que Sarah Kane pretendia escrever. Escreve *Cleansed*, a segunda, mas desiste da terceira, que trataria da devastação nuclear, ou apenas não teve tempo suficiente em vida para retornar ao projeto. Para Louis Hay (2002), a noção de inacabado é abordada nas pesquisas sobre textos como signo de fracasso ou de acidente, por

⁴⁵ “That’s your problem, mate, not mine” e depois falou “At least it’s fucking better than New Brutalism” (SIERZ, 2008, p. 24).

outro lado, autores como Paul Valéry afirmavam que “uma obra não é nunca acabada” (VALÉRY *apud* HAY, 2002, p. 225)⁴⁶.

Considerando todas essas discussões, deixamos, então, o convite para pensarmos e investigarmos Kane e sua obra, atravessados por este olhar que, obviamente, não nega uma tradição teatral e literária ocidental, mas que também não se deixa conter em laços de nostalgia, apontando para o que se transforma e o que se soma neste meio a que chamamos artístico. Pedimos licença para concluir com uma fala da própria Sarah Kane:

Comecei sendo atriz. Eu fui para a [Bristol] University e estudei teatro. Depois de algumas produções, decidi que não gostava muito de atuar. Então me tornei diretora. E, como diretora, eu precisava de peças teatrais e decidi escrever minhas próprias. Não me lembro por que fiz isso, mas decidi me inscrever para um mestrado em dramaturgia em Birmingham. Consegui bolsa, e essa foi a única razão pela qual realmente fui, porque precisava de dinheiro. Na verdade, não terminei o curso. Quando eu estava lá, escrevi a primeira metade de *Blasted* e depois me mudei para Londres. O curso em si foi muito acadêmico. Não achei isso muito útil. Não fui à maioria das palestras porque senti que estavam inibindo minha escrita. Morar em Birmingham por um ano me ajudou mais como artista, apenas porque eu me sentia miserável (KANE *apud* SAUNDERS, 2009, p. 97)⁴⁷.

1.5 Sarah Kane e sua obra dramática

[...]
 Para que a morte só seja
 Um descanso calmo e doce
 Um calmo e doce descanso.

[quando chegar, de Ana Cristina César]

⁴⁶ Louis Hay retira a fala de Valéry da seguinte referência: VALÉRY, Paul. Première leçon du Cours de Poétique. In: Oeuvres. Bibliothèque de la Pléiade, p. 1346-1347, t. 1.

⁴⁷ I started by being an actor. I went to [Bristol] University and studied drama. After a few productions, I decided I did not like acting very much. So I became a director. Then as a director, I needed plays and decided to write my own. I do not remember why I did it, but I decided to apply for an MA in playwriting in Birmingham. I got funding, and that was the only reason I went really, because I needed the money. I didn't actually finish the course. When I was there, I wrote the first half of *Blasted* and then I moved to London. The course itself was very academic. I did not think that was very useful. I did not go to most of the lectures because I felt that they were inhibiting my writing. Living in Birmingham for a year helped me more as an artist by just making me feel miserable (KANE *apud* SAUNDERS, 2009, p. 97).

No que se refere à problemática das relações entre autoria e obra, diversas foram as correntes literárias abordadas que se debruçam sobre a questão no decorrer das décadas. A despeito das polêmicas provocadas pela complexidade dos debates, parece nítido não ser possível dissociar vida e obra completamente, já que, como afirma Dominique Maingueneau, “não é possível produzir enunciados reconhecidos como literários sem se colocar como escritor, sem se definir com relação às representações e aos comportamentos associados a essa condição” (MAINGUENEAU, 2001, p. 27).

É preciso, então, refletirmos sobre algumas ideias abordadas por Maingueneau (2001) neste nosso caminho que busca associar a vida e a obra de Sarah Kane, priorizando a leitura da forma literária, sem perder de vista o contexto histórico no qual a mesma se insere e que nela se internaliza esteticamente. Maingueneau formula noções de “tribo literária”, de “vida literária” e de “árvore familiar” que possibilitam uma melhor compreensão do que seria a bio/grafia de um autor, em nosso caso, a bio/grafia de Sarah Kane, aqui compreendida a partir da relação em via de mão dupla, com a vida incidindo sobre a obra e esta sobre a vida da autora.

A primeira questão, referente à “tribo literária”, diz respeito à existência de indivíduos que, embora não tenham encontros assíduos ou não se encontrem em um mesmo local, compartilham modos semelhantes de vida, projetos, sem que por isso estejam organizados em forma de grupo. Diz o autor:

A obra literária não surge “na” sociedade captada como um todo, mas através das tensões do campo propriamente literário. A obra só se constitui implicando os ritos, as normas, as relações de força das instituições literárias. Ela só pode dizer algo do mundo inscrevendo o funcionamento do lugar que a tornou possível, colocando em jogo, em sua enunciação, os problemas colocados pela inscrição social de sua própria enunciação (MAINGUENEAU, 2001, p. 30).

A “vida literária” teria, portanto, a estrutura dessas “tribos” que se realizam a partir dos círculos, do coletivo, da escola, da academia, etc. Por outro lado, essa tal “tribo de escritores” não se definiria por critérios do cânone que estaria unida por uma tarefa comum, mas sim pelo fato de serem figuras extraídas de famílias, embora ainda pertençam a estas, de modo que até mesmo aqueles escritores que se retiram para escrever nos desertos, nas montanhas, etc, como brinca Maingueneau (2001), continuam fazendo parte desse campo literário, pelo motivo de se organizarem em torno dessa mesma atividade.

A “árvore familiar” trataria, pois, do fato de que, como o escritor não pode escapar de sua culpa vinculada ao seu desvio artístico⁴⁸, “pretende inocentar-se conferindo-se uma filiação de outra ordem, tornando-se filho de suas obras”. Ademais, quanto a sua legitimidade, o escritor “pretende tirá-la não de seu patrimônio, mas de seu pseudônimo, do que escreve e não de sua posição na rede patrimonial. Daí o forte vínculo, em qualquer mitologia da criação, entre a condição de artista e a bastardia ou o assassinato do pai” (MAINGUENEAU, 2001, p. 41). Dominique Maingueneau aborda, aqui, o que chama de “paratopia familiar”, a partir da peça *Édipo Rei*, de Sófocles: “Édipo foi afastado da filiação legítima, criado numa corte estrangeira. O assassinato de seu pai lhe permite resolver o enigma da esfinge, isto é, passar para o lado dos artistas, dos manejadores de palavras e de forças obscuras” (MAINGUENEAU, 2001, p. 42). É assim que o pensador francês chega na construção da noção de “paratopia do escritor”:

Não é possível falar de uma corporação dos escritores como se fala de uma corporação dos hotelheiros ou dos engenheiros. A literatura define de fato um “lugar” na sociedade, mas não é possível designar-lhe qualquer território. Sem “localização”, não existem instituições que permitam legitimar ou gerir a produção e o consumo das obras, conseqüentemente, não existe literatura; mas sem “deslocalização”, não existe verdadeira literatura. O esforço de certos regimes totalitários para proporcionar uma condição de assalariado do Estado aos escritores reunidos em algum sindicato permite manter uma produção literária, mas não produz obras literárias a menos que o escritor se afaste do que é esperado dele, torne problemática essa própria pertinência ao grupo. A pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. Essa localidade paradoxal, vamos chamá-la **paratopia** (MAINGUENEAU, 2001, p. 28).

Se é a partir da forma pela qual geram sua inserção no campo literário que “os escritores indicam a posição que nele ocupam” (MAINGUENEAU, 2001, p. 27), podemos trazer três indagações fundamentais para investigarmos a relação de Sarah Kane com sua própria obra e com o meio que a cercava: De que modo a dramaturga estava ligada à própria obra literária? Como foi a recepção de suas obras por parte do público espectador e pela crítica recorrente nas mídias britânicas? E, por último, embora igualmente importante: Quais foram os autores com os quais se identificou? E por qual razão?

⁴⁸ Acreditamos que o desvio artístico mencionado por Maingueneau (2001) refere-se ao indivíduo não ter “uma profissão comum”, posto que os artistas são, comumente, tratados nos espaços públicos como *outsiders* ou mesmo vagabundos. Ademais, na maioria dos casos, o fazer artístico não é considerado um trabalho, o que contribui com a impossibilidade de sustentação financeira.

A respeito da imagem que Sarah Kane tinha sobre a própria literatura que escrevia, partiremos para a nossa reflexão da seguinte fala da autora, ao ser questionada por um jornalista pelo fato de ser uma jovem mulher “escrevendo sobre violência masculina”:

Não – não me surpreende de forma alguma. O fato de ter sido escrito por alguém de vinte e poucos anos que é uma mulher, eu acho essa crítica raivosa exagerada. A violência que está sendo perpetrada na Bósnia é em grande parte por meninos de quinze e dezesseis anos que estupram e saqueiam todo o país. E o fato de alguém que está de fora poder chamar a atenção para isso acho que os irritou (*Start the Week*, 1995). Não estou escrevendo sobre política sexual. Os problemas que estou abordando são os que temos como seres humanos. Uma ênfase exagerada na política sexual (ou política racial ou de classe) é um desvio de nosso problema principal. As divisões de classe, raça e gênero são sintomáticas de sociedades baseadas na violência ou na ameaça de violência, não na causa. Minha única responsabilidade como escritora é com a verdade, por mais desagradável que essa verdade possa ser. Não tenho nenhuma responsabilidade enquanto mulher escritora porque não acredito que tal coisa exista. Quando as pessoas falam sobre mim como escritora, é isso que sou, não com base na minha idade, sexo, classe, sexualidade ou raça. Não quero ser representante de nenhum grupo biológico ou social do qual sou membro. Eu sou o que sou. Não o que outras pessoas querem que eu seja (KANE *apud* SAUNDERS, 2009, p. 106, tradução nossa).⁴⁹

Em um primeiro momento, poderíamos compreender o comentário de Sarah Kane como reacionário, conservador. Contudo, notamos, ao mesmo tempo, um discurso que se direciona em sua defesa e liberdade enquanto escritora. Mesmo sendo mulher e lésbica e de determinada classe social, etc, pode tratar do assunto de seu desejo e não ser compelida a assumir uma responsabilidade como uma militante de uma causa. Por outro lado, seu discurso faz ver que é uma violência o fato de nos terem separado em determinados grupos, embora pertencentes ao que chamamos de humanidade. Não há, sem dúvida alguma, como acreditar que a classe em que nascemos, a sexualidade que vivenciamos, a cor que possuímos, etc, não contribuem negativa ou positivamente para a produção artística que realizamos.

⁴⁹ No – it doesn’t surprise me at all. The fact that it was written by someone in their early twenties who was a female I think exacerbated that critical anger. The violence that is being perpetrated in Bosnia is largely by fifteen- and sixteen-year-old boys rampaging throughout the country raping and pillaging. And the fact that someone who is outside of that could draw attention to it I think angered them (*Start the Week*, 1995). I’m not writing about sexual politics. The problems I’m addressing are the ones we have as human beings. An overemphasis on sexual politics (or racial or class politics) is a diversion from our main problem. Class, race and gender divisions are symptomatic of societies based on violence or the threat of violence, nor the cause. My only responsibility as a writer is to the truth, however unpleasant that truth may be. I have no responsibility as a woman writer because I don’t believe there’s such a thing. When people talk about me as a writer, that’s what I am, not on the basis of my age, gender, class, sexuality or race. I don’t want to be a representative of any biological or social group of which I happen to be a member. I am what I am. Not what other people want me to be (Langridge and Stephenson, 1997) (KANE *apud* SAUNDERS, 2009, p. 106).

O comentário de Kane nos faz lembrar da escritora caribenha-americana negra Audre Lorde, quando nos alerta que “encorajar membros de grupos oprimidos a se lançarem uns contra os outros é um procedimento-padrão da direita cínica” (2019, p. 236) ou quando afirma que “a literatura de mulheres de cor raramente é incluída em cursos de literatura de mulheres e quase nunca em outros cursos de literatura, nem em estudos sobre as mulheres em geral” (2019, p. 242). Ainda segundo Lorde, “as mulheres brancas enfrentam a armadilha de serem seduzidas a se juntar ao opressor sob o pretexto de compartilhar o poder [...] Para as mulheres brancas, existe uma gama maior de falsas escolhas e recompensas” ao “se identificarem com o poder patriarcal e seus instrumentos” (Ibidem, p. 243). Lorde e Kane, embora uma seja mulher negra e esta outra uma mulher branca, fazem parte da mesma comunidade LGBTQIA+, e apesar de que a segunda não se mostre com interesse de ser representativa de tal comunidade, é algo que foge a seu controle. Lorde não se mostra nada ingênua ao trazer, citando Paulo Freire, que “o verdadeiro foco da mudança revolucionária nunca está simplesmente nas situações opressivas das quais buscamos fugir, mas sim naquele pedaço do opressor que está plantado no fundo de cada um de nós, e que só conhece as táticas do opressor” (Ibidem, p. 248). Pensemos um pouco mais em Lorde:

[...] até mesmo a forma que nossa criatividade assume é geralmente uma questão de classe. De todas as formas de arte, a poesia é a mais econômica. É a mais secreta, a que exige menos trabalho físico, menos material, e aquela que pode ser feita entre turnos, no ambulatório de um hospital, no metrô e em sobras de papel. Ao longo dos últimos anos, escrevendo um romance com um orçamento apertado, vim a apreciar as enormes diferenças em termos de demanda material entre poesia e prosa. Ao revermos nossa literatura, a poesia foi a voz mais importante dos pobres, dos trabalhadores e das mulheres de cor. Um quarto apropriado pode ser uma necessidade para escrever prosa, assim como resmas de papel, uma máquina de escrever e um bocado de tempo. As exigências para produzir artes visuais também ajudam a determinar, em termos de classe, que arte pertence a quem (LORDE, 2019, p. 241).

Foi o circuito universitário que alimentou Kane para que pudesse criar sua produção dramaturgica. O próprio Maingueneau diz que “a obra só pode surgir se, de uma maneira ou de outra, encontrar sua **efetuação** numa existência”, pois “ser um escritor engajado é assinar petições, tomar a palavra em assembleias, exprimir-se sobre os grandes problemas da sociedade; mas é igualmente exceder por sua escrita qualquer território ideológico” (p. 54). Ou seja, não há como existir sem estar inserido de alguma maneira em todas as contradições sociais, mas é também, na medida do possível, existir desprendendo-se delas em seu exercício criativo.

Assim, embora Kane diga não estar falando de política sexual, racial ou de questões de classe, ela acaba se denunciando, ao apresentar personagens que aqui ou ali vão abordar temas que dialogam com diversas formas de opressão, o que faz com que o leitor tome algum partido de imediato. Nos diálogos entre Ian e Cate, em *Blasted*, por exemplo, deixamos de ter a sensação de que Cate é ingênua quando ela sabe muito bem o modo como reagir aos comentários racistas e lesbofóbicos/bifóbicos do ex-namorado a respeito dos imigrantes na Inglaterra, do irmão e de si própria. Desse modo, Kane se contradiz no próprio discurso ao mencionar que está a falar de uma tal “condição humana”, como se esses tais humanos não possuíssem corpos que os tornam mais ou menos vulneráveis perante a vida e a sociedade.

Graham Saunders, em texto “Sarah Kane: Cool Britannia’s Reluctant Feminist”, no livro *Thatcher & After: Margaret Thatcher and her afterlife in contemporary culture* (2010), argumenta que a dramaturgia de Sarah Kane estava ao mesmo tempo conectada com uma tradição de mulheres dramaturgas e feministas⁵⁰ associadas à Era Thatcher, mas distanciada do pensamento ideológico relacionado a essas dramaturgas. Saunders (2010) sustenta que a questão da violência e da misoginia presentes em suas peças pode ter sido fundamental para que Kane não entrasse na lista das dramaturgas feministas presentes em estudos como o de Lizbeth Goodman, *Feminist Stages: Interviews with women in Contemporary British Theatre* (1996), que possuía, inclusive, um capítulo direcionado a dramaturgas lésbicas do período contemporâneo a Kane, embora não a tenham incluído. Contraditoriamente, Kane, com sua peça *Blasted*, estreada um ano antes da publicação de Goodman, havia sido o grande evento do ano do teatro inglês (SAUNDERS, 2010). Isso nos faz questionar se Kane não estaria buscando uma aproximação mais fiel, embora antirrealista, na apresentação dessas formas de violência em suas peças, reivindicando que o seu público atentasse para diversos modos de opressão.

Na verdade, acreditamos que Kane se posiciona enquanto uma anti-heroína do que seria “o seu meio literário”, a saber, o das autoras mulheres inglesas e feministas de sua época, pois, como apontado por MAINGUENEAU (2001), para produzir obras literárias é preciso que o escritor se afaste do que é esperado dele. E, neste ponto, acreditamos que Kane é bastante coerente, o seu compromisso é com a literatura, com o teatro e a arte, não com discursos pré-estabelecidos. A verdade da qual diz tratar é a realidade que representa, a realidade das coisas como as enxerga e interpreta artisticamente. O que faz Kane, então, é uma dramaturgia sem pretensão dogmática. A autora problematiza, principalmente através da violência, nas peças

⁵⁰ “Entre 1956 e 1980 8 (oito) por cento das peças apresentadas foram escritas por mulheres, mas nos anos 1980 essas mulheres atingiram o número de 38 (trinta e oito) por cento” (EDGAR in SAUNDERS, 2010, p. 207).

Blasted e *Cleansed*, as nossas ações perante o mundo e as angústias que nos acometem, mas não sem um corpo presente e real. É justamente o real que apavora. A sua tribo é o mundo e suas possibilidades, apesar de constantemente rejeitada por ele; é o absurdo, a morte, mas também o amor. Sobre este último, a autora sinaliza:

Se você quer escrever sobre o amor extremo, só pode escrever sobre ele de uma forma extrema. Caso contrário, não significa nada. Então, suponho que *Blasted* e *Cleansed* sejam sobre coisas angustiantes que gostaríamos de pensar que sobreviveríamos. Se a gente ainda consegue amar depois disso, então o amor é a coisa mais poderosa [...] Mas nunca foi sobre a violência; era sobre o quanto essas pessoas amam. Acho que *Cleansed*, mais do que qualquer outra peça, usa a violência como metáfora (KANE *apud* SAUNDERS, 2009, p. 74, tradução nossa).⁵¹

No que se refere a uma postura perante a criação dramática, ao contrário do que a crítica britânica, ao menos de início, anunciou aos quatro cantos, Kane se mostra uma autora preocupada com o seu projeto estético-literário, apresentando maturidade ao tensionar os limites entre forma e conteúdo, aproximando-se do que diz Adorno em *Teoria Estética*, ao não ignorar “que a forma, a qual é devida ao conteúdo, é em si mesma um conteúdo sedimentado” (1970, p. 222). Adorno acrescenta que “quanto mais profundamente o conteúdo experimentado se transforma, até deixar de ser reconhecível, em categoria formal, tanto menos os materiais não sublimados são comensuráveis ao conteúdo das obras de arte” (1970, p. 222). É possível que aqui, mais uma vez, notemos a filiação da dramaturga a autores do Teatro do Absurdo, como Harold Pinter e Samuel Beckett, que possuíam “uma preocupação transgressora” com elementos como o tempo, o enredo, a ação, dentre outros, embora traga consigo também forte influência da tradição inglesa, como Shakespeare.

No que diz respeito às opções temáticas de Kane, vejamos o que diz Graham Saunders, em cujas ideias ecoam certas tendências da crítica à dramaturga. Saunders (2010) ressalta a:

[...] **identificação aparentemente clara de Kane com os valores masculinos.** Além de uma breve menção à adaptação de *Thyestes* (1995), de Caryl Churchill, em uma entrevista, **foram os dramaturgos homens como Edward Bond, Howard Barker e Harold Pinter que mais despertaram sua admiração. Isso, juntamente com seu amor pelo futebol e relatos por beber em excesso,** reforçou uma impressão originalmente apresentada por

⁵¹ If you want to write about extreme love, you can only write about it in an extreme way. Otherwise, it doesn't mean anything. So I suppose both *Blasted* and *Cleansed* are about distressing things which we'd like to think we would survive. If people can still love after that, then love is the most powerful thing [...] But it was never about the violence; it was about how much these people love. I think *Cleansed*, more than any other plays, use violence as a metaphor (KANE *apud* SAUNDERS, 2009, p. 74).

seus primeiros críticos como Aleks Sierz, que classificaram seu trabalho como compartilhando as mesmas preocupações dos outros jovens dramaturgos do Teatro *In-Yer-Face*. No entanto, o trabalho de Kane não oferece os mesmos modelos reflexistas da sociedade britânica contemporânea que podem ser encontrados no trabalho de dramaturgos masculinos como David Eldridge, nem mesmo de mulheres contemporâneas como Judy Upton e Rebecca Prichard, que mostram as consequências sociais do Thatcherismo. **Em vez disso, as três primeiras peças de Kane – *Blasted* (1996), *Phaedra's Love* (1996) e *Cleansed* (1998) – são dominadas por anti-heróis violentamente misóginos, enquanto as mulheres se mostram compulsivamente atraídas e esgotadas pelo sofrimento que seus atormentadores masculinos causam.** As primeiras suspeitas e hostilidade contra Kane dos críticos de teatro também foram compartilhadas por estudiosas feministas de teatro. Elaine Aston, cujo livro de 2003, *Feminist Views on the English Stage*, foi o primeiro grande estudo a levar em conta as mudanças que o teatro feminino sofreu durante os anos 90, admitiu que o trabalho de Kane, além de breves menções na edição revisada de *Look Back in Gender* de Michelene Wandor em 2001, e o próprio Aston (em colaboração com Janelle Reinelt), *Cambridge Companion to Modern Women Playwrights*, em 2000, recebeu pouco em atenção séria da crítica. A esse respeito, **o estudo de Aston é importante, pois foi um dos primeiros a reconhecer (em uma frase emprestada de Raymond Williams) que “novas estruturas de sentimento” (2003, p. 10) surgiram após o colapso do Muro de Berlim em 1989 e o depoimento da senhora Thatcher no ano seguinte.** Não apenas as reações ao teatro feminista mudaram, mas o feminismo como estrutura de crenças (SAUNDERS, 2010, p. 213, tradução nossa – grifo nosso)⁵².

Críticos como Graham Saunders estão, possivelmente, equivocados ao afirmarem que Kane se identificava com “valores masculinos” (SAUNDERS, 2010). Vale perguntar aqui o que seriam esses valores ditos masculinos. Ora, Kane era preocupada com o que estava posto, com as relações de poder, com a violência vivida pelas mulheres e pelos mais vulneráveis, incluem-se aí os animais não humanos (trazendo personagens vegetarianos, por exemplo em

⁵² “This impression (...) reinforced by Kane’s seemingly clear identification with masculinist values. Apart from one brief mention of Caryl Churchill’s adaptation of *Thyestes* (1995) in an interview, it was male dramatists such as Edward Bond, Howard Barker and Harold Pinter who most roused her admiration. This, together with her love of football and accounts of drinking to excess, reinforced an impression originally put forward by early critics such as Aleks Sierz, who categorized her work as sharing the same concerns of the other young male In-Yer-Face writers. Yet, Kane’s work does not offer the same reflectionist models of contemporary British society that can be found in the work of male dramatists such as David Eldridge, nor indeed female contemporaries such as Judy Upton and Rebecca Prichard, which show the social consequences of Thatcherism. Instead, Kane’s first three plays – *Blasted* (1996), *Phaedra’s Love* (1996) and *Cleansed* (1998) – are dominated by violently misogynistic antiheroes, while the women are shown to be compulsively drawn to the suffering that their male tormentors inflict. Early suspicion and hostility toward Kane from theater critics was also shared by feminist theater scholars. Elaine Aston, whose 2003 book *Feminist Views on the English Stage* was the first major study to take account of the changes women’s theater had undergone during the 1990s, conceded that Kane’s work, apart from brief mentions in Michelene Wandor’s revised edition of *Look Back in Gender* in 2001 and Aston’s own (in collaboration with Janelle Reinelt) *Cambridge Companion to Modern Women Playwrights* in 2000, had received little in the way of serious critical attention. In this respect, Aston’s study is important as it was among the first to acknowledge (in a phrase borrowed from Raymond Williams) that “new structures of feeling” (2003, p. 10) had emerged following the collapse of the Berlin Wall in 1989 and the deposition of Mrs Thatcher the following year. Not only had reactions to feminist theater changed but so had feminism as a belief structure” (SAUNDERS, 2010, p. 213).

Blasted e *Crave*). Não é à toa que adictos, loucos, mulheres e homens perturbados pelo sistema patriarcal machista e capitalista estão presentes em seu trabalho artístico. Além disso, desde quando identificar-se com autores do Teatro do Absurdo significa identificar-se com valores masculinos? Mais uma vez a branquitude e os donos dos meios de produção ditam as regras sobre quem reflete e quem não reflete a respeito da dita “condição humana”, a respeito de quem vive e quem não vive crises existenciais, a respeito de política. Não estariam ainda assim negando a participação das mulheres nos debates estético-filosóficos? Utilizar-se da justificativa de que por beber em excesso e ser amante de futebol Kane estaria vinculada a esses “valores masculinos” não passa de uma crítica misógina, reducionista e lesbofóbica. São justamente essas vinculações que Kane deseja fazer cair.

É nesse contexto de equívocos e rejeições que, nascida em Brentwood no ano de 1971, a dramaturga constrói sua breve trajetória de escritora, até cometer suicídio em 20 de fevereiro de 1999 no *King's College Hospital*, em Londres. Aos 28 anos já havia produzido cinco peças teatrais que marcariam o teatro britânico. A arte não lhe serviu de tratamento para o horror que “saltava em sua cara”. Não se trata de dizer que a arte não deu conta de sua sublimação, mas, talvez, de que deu conta até certo ponto, ao contrário de autores como James Joyce, que bem souberam realizar esse manejo, permanecendo vivo.

Cabe, então, a esta pesquisa, questionar o que causa desconforto no leitor/espectador de Kane. Seria somente questão de uma nova convenção? Lembremos de Terry Eagleton quando o autor afirma, em *Como ler literatura* (2020), que um erro corriqueiro dos estudantes de literatura é ir diretamente ao que se diz, esquecendo o como se diz. Essa abordagem, pensar o que e o como, seria possível tanto para a análise de um poema, como a de um romance, a de um conto, bem como a de peças teatrais, ou seja, o mais importante seria realizar uma leitura “alerta, atenta ao tom, ao estado de espírito” (EAGLETON, 2020, p. 12).

Assim, a primeira peça de Sarah Kane, *Blasted* (1995), se desenrola a partir de cinco cenas. Trata de três personagens, Ian, Cate e Soldado, sendo o primeiro um homem galês de 45 anos; a segunda, uma jovem mulher de 21 anos de classe média-baixa, do sul de Londres; e, o terceiro, um soldado que aparece de repente em cena. O espaço é um caro quarto de hotel na cidade de Leeds, intacto nas duas primeiras cenas e destruído na terceira cena por um projétil de morteiro, que provoca um grande buraco em uma das paredes. Nesse cenário, ele próprio destruído pela explosão de uma bomba, a violência se faz representar sob várias perspectivas.

A segunda peça escrita por Sarah Kane foi *Phaedra's Love* (1996). A releitura paródica da tragédia de Sêneca se passa em um Palácio de uma possível realiza contemporânea, onde o quarto de Hipólito aparece repleto de roupas sujas, meias que usa para se masturbar,

embalagens de comida industrializada e uma televisão, útil para o seu confinamento no referido cômodo. As personagens da peça são: um Rei que é também pai, que é também esposo ausente (Teseu), e a de um filho (Hipólito) que já teve relações sexuais com a filha de sua madrasta e está prestes a ter com a própria madrasta (Fedra). O tabu do incesto permeia toda a peça, o sexo e o amor sendo apresentados como extrema banalidade, sendo esta uma característica presente na maior parte das peças de Kane. Prostitutas entram e saem do quarto de Hipólito, o que irá causar o seu fim é exatamente a relação que teve com a madrasta, Fedra, que diz estar apaixonada pelo rapaz. O recorte de Kane ao padriar Sêneca é bastante pós-moderno, se utilizando do recurso do escracho e da violência.

A terceira peça de Kane é *Cleansed*. O ambiente é um *campus* universitário, utilizado como uma espécie de campo de concentração, onde estão Tinker, os irmãos Graham e Grace, o casal homoafetivo Rod e Carl, Robin e uma personagem chamada “Mulher”. Os espaços na universidade são salas que possuem nomes ou formas, a exemplo de sala branca (Hospital Universitário), sala vermelha (quadra de esportes), sala preta (utilizada como uma cabine de *peep-show*, onde se exibe cenas eróticas), sala redonda (Biblioteca da universidade) e o último espaço, poça de lama. São vinte cenas em que essas personagens são torturadas pelo que nos parece ser um ditador, Tinker, e seus “homens invisíveis”, como os nomeia Kane. Já na primeira cena, Tinker provoca uma *overdose* em Graham, dependente químico. Na terceira cena, Grace vai em busca das roupas de seu irmão falecido, que foram doadas para um adolescente de doze anos chamado Robin – este é o único personagem que não sabemos o porquê de estar neste ambiente. Os outros personagens parecem estar “pagando penitências”, ou por serem homossexuais (Rod e Carl), ou por terem sido incestuosos (Graham e Grace). A personagem “Mulher” é, em alguns momentos, chamada de Grace, o que nos faz pensar que esta pode ser a própria Grace, irmã de Graham, aparecendo na cabine de *peep-show*, Tinker a trata como uma espécie de prostituta, enquanto se masturba. Apontaremos em nossa análise como diversos tipos de violência aparecem nesta peça.

As polêmicas com *Blasted*, a primeira peça de Sarah Kane, foram um dos motivos que fizeram com que a dramaturga, ao escrever sua quarta peça, *Crave*, optasse por utilizar um pseudônimo, Marie Kelvedon. Outro motivo foi o fato de que, para a dramaturga, esse trabalho estava ainda inacabado (SIERZ, 2000). É possível que *Crave* seja, ao menos em nosso entendimento, a peça mais enigmática da autora. Seja porque seus personagens possuem apenas letras, ao invés de nomes, como A, B, C e M... Ou porque os temas que aparecem na peça surgem nas bocas desses personagens de forma aparentemente aleatória, característica mais forte neste do que em outros textos de Kane. Sobre essa peça, Sierz (2000) afirma ser possível

que a mesma frase possa ser lida de diversas perspectivas, a depender de pensarmos a qual dos personagens ela está sendo endereçada. Segundo o autor, há diversas interpretações para *Crave*, pois esta poderia ser sobre dois casais; uma mente em colapso ou até mesmo uma sobreposição de sentimentos de pessoas que nunca, na verdade, se viram (SIERZ, 2000). Trata-se de personagens ou de um personagem (se pensarmos por essa lógica de uma mente em colapso) a apresentar imagens de vidas danificadas, de amor e perda, através de suas falas fragmentadas (SIERZ, 2000).

A última peça de Kane, *4.48 Psychosis*, tem sido descrita, injustamente (assim como *Blasted* foi chamada de peça-estupro, *rape-play*), como “uma nota suicida de 75 minutos” (REES, 2012). A peça possui uma estrutura de uma conversa entre quem acreditamos ser uma paciente e o seu médico psiquiatra, ambos não identificados. Não sabemos se esses personagens são masculinos ou femininos. Os travessões sugerem as falas de cada personagem. Não há cenas, pelo menos ao que parece, mas travessões separando alguns trechos de outros. O personagem que é paciente passa por alguma questão de saúde mental e está neste espaço em busca de cuidados. Esse é um texto visto por diversos críticos como bastante poético e até mesmo como poesia e não dramaturgia, pelo motivo de haver uma falta de apontamentos/rubricas que direcionassem sua montagem em palco. As falas da personagem principal parecem mais trechos de um diário de uma mente prestes a surtar e não apresentam necessariamente uma cadeia lógica de ideias.

O nosso *corpus* são as duas peças teatrais de Sarah Kane, *Blasted* (1995) e *Cleansed* (1998), consideradas, como dito acima, como partes de uma trilogia inacabada, pois a intenção da dramaturga inglesa inicialmente era a de escrever uma terceira peça, nunca realizada, que abordaria o tema da devastação nuclear (GREIG *apud* KANE, 2001).

Partiremos, então, em nossa análise das peças no nosso último capítulo, da perspectiva de que Sarah Kane foi essa escritora que, como diz Maingueneau a respeito desse fazer artístico, acrescentou-se “a uma sociedade pretensamente completa, mas que não pode se fechar sem a representação que lhe é oferecida pela Arte” (2001, p. 35), ou seja, a uma sociedade que ao mesmo tempo a rejeita e necessita de sua existência, já que “a arte não dispõe de outro lugar além desse movimento, dessa impossibilidade de se fechar em si mesma e deixar-se absorver por esse Outro que se deve rejeitar, mas de quem se espera reconhecimento” (2001, p. 34).

Renata Pallotini, por exemplo, questiona “antes de mais nada, o que é a personagem, esse ser de mentira, *homo fictus*, *persona*, simulacro, máscara, sombra, outro?” (PALLOTINI, 2013, p. 15), em seu importante livro sobre o tema, *Dramaturgia: a construção da personagem*.

Observaremos que, em certa perspectiva, Kane não criava puros vilões, ou os criava e, em seguida, os colocava em situações de vulnerabilidade: “Não existe nunca, nem na vida nem no teatro, o criminoso puro, o puro vilão; criar um vilão total, um monstro total, é erro de mau dramaturgo” (Idem, p. 106), diz Renata Pallotini, e nos lembra ensinamentos da *Poética*, de Aristóteles, a respeito da qualidade das personagens que não deveriam ser nem tão boas nem tão más, ou seja, humanas e verossimilhantes. Além disso, como bem aponta Kritzer:

O drama político na Grã-Bretanha atualmente não pode depender de oposições familiares; em vez disso, deve estruturar e definir um cenário político, antes de estabelecer posições. Mesmo assim, um dramaturgo não pode ter certeza de que o público reconhecerá a paisagem ou compreenderá as posições. Como Max Stafford-Clark afirmou em uma discussão relatada por Michael Billington, ‘Nos anos 80, todos nós sabíamos quem era o inimigo. Agora não temos tanta certeza’ (2001). O ambiente político atual, dominado pela superfície deliberadamente vaga da política do *New Labour*, criou um vácuo ideológico que serve para desativar o ativismo e fomentar o cinismo. O teatro político dos anos 1970 continua a exercer o poder como modelo de drama político; no entanto, a energia e o otimismo que o alimentavam se dissiparam⁵³ (KRITZER, 2008, p. 7).

Tentaremos nesta tese compreender de que modo Sarah Kane fez uma interpretação do mal-estar de sua época, que viria a se enfatizar nos dias atuais, quando nos fazemos, por exemplo, a indagação “Quem é o inimigo?”, ou seja, contra quem estão agindo esses personagens? Existem protagonistas na dramaturgia de Kane? Ou lutas como a do feminismo negro, das comunidades LGBTIA+, a luta dos ambientalistas e ecofeministas socialistas vieram a nos mostrar que o inimigo é uma estrutura? Que o inimigo está dentro e fora de nós?

Por fim, nossa investigação apontará que Kane não trata da violência e da brutalidade sem um contraponto. É através da poética do excesso, da sua forma de contar, imbricada no que se conta, que nos aponta para o amor e para a possibilidade de uma esperança transformadora ao nos depararmos com as vidas vulneráveis e não passíveis de luto em suas ações dramáticas. Como diz Hobsbawn, ao pensar o fim do século XX:

[...] pela primeira vez, tornou-se possível ver como pode ser um mundo em que o passado, inclusive o passado no presente, perdeu seu papel, em que os

⁵³ Political drama in Britain today cannot rely upon familiar oppositions; instead, it must structure and define a political landscape, before it can stake out positions. Even then, a dramatist cannot be sure that audiences will recognize the landscape or understand the positions. As Max Stafford-Clark asserted in a discussion reported by Michael Billington, ‘In the ‘80s we all knew who the enemy was. Now we are not so sure’ (2001). The current political environment, dominated by the deliberately vague surface of New Labour politics, has created an ideological vacuum that serves to disable activism and foster cynicism. The political theatre of the 1970s continues to exert power as a model of political drama; however, the energy and optimism that fuelled it has dissipated (KRITZER, 2008, p. 7).

velhos mapas e cartas que guiavam os seres humanos pela vida individual e coletiva não mais representam a paisagem na qual nos movemos, o mar em que navegamos. Em que não sabemos aonde nos leva, ou mesmo aonde deve levar-nos, nossa viagem (HOBSBAWN, 1995, p. 25).

Em nosso próximo capítulo, investigaremos categorias associadas ao pós-modernismo, fundamentais à leitura crítica das peças *Blasted* e *Cleansed*, de Sarah Kane, a serem realizadas em nosso terceiro capítulo. Como veremos, tanto em relação à forma quanto ao conteúdo das peças da dramaturga, o que é latente é o uso da paródia e da ironia como recursos estéticos, ao mesmo tempo em que aborda diversos temas, temas plurais e complexos, associados a formas de violência contemporânea. Toda esta contextualização sócio-histórica e política nos foi fundamental, por abordar formas de violência que marcaram o século XX, sobretudo as guerras. No próximo capítulo, veremos a contínua violência contra as mulheres, os animais, o meio ambiente, as comunidades negra e LGBTQIA+. Todas essas formas de violência aparecem no teatro de Sarah Kane.

2 – VIOLÊNCIA E HORRORISMO NA PÓS-MODERNIDADE: PARÓDIA E IRONIA CONTRA O PERCEPTICÍDIO

2.1 Pós-modernidade e pós-modernismo: dominantes estéticas na cultura pós-moderna

Tudo
será difícil de dizer:
a palavra real
nunca é suave

[Fala, de Orides Fontela]

Antes de investigarmos a dramaturgia de Sarah Kane, é essencial pensarmos o que é o pós-modernismo, quais são suas estéticas e suas nuances políticas. Para tanto, as contribuições de um autor como Fredric Jameson são essenciais à análise do nosso *corpus*. Ao tratar das origens do pós-moderno a partir do pensamento de Jameson, Anderson (1999) afirma que este deu sua primeira conferência sobre o assunto em 1982, quando duas de suas obras, os livros *Marxism and Form* (1971) e *The Prison-House of Language* (1972), tinham feito dele um dos críticos marxistas mais renomados. Segundo Anderson (1999), enquanto outros pensadores estavam vendo a pós-modernidade e/ou o pós-moderno de modo setorial, Levin e Fiedler no campo da literatura; Hassan relacionando-o à pintura e à música; Jencks na arquitetura; Lyotard na ciência; Habermas na filosofia, Jameson propôs um alcance ousado em relação a sua leitura do pós-moderno. De fato, o estudo do autor abrangeu a arquitetura, o cinema, a literatura, as artes pictóricas, dentre outros elementos da cultura de modo interrelacional. Com efeito, Anderson (1999) nos mostra o modo como Jameson escrevia em um momento efervescente em que as noções sobre o pós-moderno circulavam pelos departamentos das universidades.

As principais influências do pensamento de Jameson foram, segundo Anderson (1999): *Capitalismo avançado*, de Ernest Mandel, história do capital a surgir depois da guerra, e o texto de Baudrillard “The anorexic ruins”, sobre a função do simulacro no imaginário cultural do capitalismo contemporâneo. Foi através da arquitetura que Jameson passou a se interessar pelo visual, pois, até os anos 1980, ele teria se concentrado na literatura, de modo que “a virada para uma teoria do pós-moderno viria a ser, ao mesmo tempo, uma mudança impressionante para as outras artes também – quase todas elas” (ANDERSON, 1999, p. 64).

Nas páginas iniciais de *Marxism and Form*, aponta Anderson (1999), Jameson já nos mostraria como a novidade do capitalismo pós-guerra era a descontinuidade histórica, ou seja,

a ruptura com o passado nas novas formas do capital: “o recuo do conflito de classes na metrópole, enquanto a violência era projetada para fora”, bem como “o peso enorme da propaganda e da fantasia da mídia para toldar as realidades da divisão e da exploração; a separação entre existência pública e privada – tudo isso criou uma sociedade sem precedentes” (ANDERSON, 1999, p. 62-63). Para Jameson, portanto, o capitalismo surgido no pós-Segunda Guerra, as novas tecnologias e a cultura midiática produzem mudanças significativas na vida social e, conseqüentemente, na cultura. Em sua obra que se tornaria referência para o estudo da pós-modernidade e do pós-modernismo, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism* (1991), Jameson formularia o seguinte:

[...] **na cultura pós-moderna, a “cultura” tornou-se um produto em si mesma**; o mercado tornou-se um substituto para si mesmo e totalmente uma mercadoria tanto quanto qualquer um dos itens que ele inclui em si: o modernismo ainda era mínima e tendencialmente a crítica da mercadoria e o esforço para fazê-la transcender a si mesma. O pós-modernismo é o consumo da pura mercantilização como um processo. O “estilo de vida” do superestado, portanto, está relacionado ao “fetichismo” das mercadorias de Marx, como os mais avançados monoteísmos aos animismos primitivos ou a adoração mais rudimentar de ídolos; na verdade, qualquer teoria sofisticada do pós-moderno teria relação entre o velho conceito de “Indústria da Cultura” de Horkheimer e Adorno e os anúncios fractais ou da MTV que sustentam as séries de televisão dos anos cinquenta (JAMESON, 1991, p. 10, tradução nossa, grifo nosso)⁵⁴.

Nesse sentido, o efeito do capitalismo é o de que tudo vira produto, inclusive a própria natureza. Jameson ressalta o fenômeno da reificação, a saber, de fetichização das mercadorias que reverberam no nosso modo de viver o mundo, de nos identificarmos com as coisas e as outras pessoas e de construir a nossa própria subjetividade. Não à toa, produtos passam a valer mais que pessoas. Ou, até mesmo, pessoas acabam por virar produtos⁵⁵. O sujeito passa, nesse contexto, da exaltação das mercadorias e do fetichismo à depressão niilista, tratando-se de “um

⁵⁴ So, in postmodern culture, “culture” has become a product in its own right; the market has become a substitute for itself and fully as much a commodity as any of the items it includes within itself: modernism was still minimally and tendentially the critique of the commodity and the effort to make it transcend itself. Postmodernism is the consumption of sheer commodification as a process. The “life-style” of the superstate therefore stands in relationship to Marx’s “fetishism” of commodities as the most advanced monotheisms to primitive animisms or the most rudimentary idol worship; indeed, any sophisticated theory of the postmodern ought to bear something of the same relationship to Horkheimer and Adorno’s old “Culture Industry” concept as MTV or fractal ads bear to fifties television series (*Ibidem*, 1991, p. X).

⁵⁵ 20min em mídias como Instagram já apresenta isso de uma forma intrigante e bizarra. Importa mais a quantidade de *likes* e seguidores para ter acesso a outros espectadores do que a qualidade do conteúdo. Fotos com rostos dando mais engajamento do que qualquer outra. Daí que os escritores contemporâneos não tiram mais fotos de seus livros para divulgação, mas tiram foto deles mesmos segurando seus livros, entrando também como produto em cena.

tempo que anseia por si mesmo num impotente refúgio” (ANDERSON, 1999, p. 70-71). Daí o enclausuramento pós-moderno no tempo presente.

Para Jameson (1991), uma das principais características do pós-moderno é o esforço de pensar o presente historicamente, quando a própria pós-modernidade demonstra sua “ignorância histórica”. Outro traço da arte pós-moderna, apontado por Jameson (1991), seria a ambiguidade. É fato que a ambiguidade faz parte da literatura e das artes de modo geral, sendo um recurso, inclusive, que atrai leitores e pesquisadores. O que acontece no pós-moderno, diferente do modernismo, é que a ambiguidade, assim como a paródia e a ironia, é enfatizada e levada à exaustão. Em introdução ao mesmo livro, *Postmodernism or, The cultural logic of late capitalism*, Jameson compara particularidades do pós-modernismo com aspectos do modernismo:

[...] o pós-moderno busca rupturas, eventos em vez de novos mundos, o instante revelador após o qual não é mais o mesmo; para o “Quando tudo mudou”; como diz Gibson, ou, melhor ainda, para mudanças e mudanças irrevogáveis na representação das coisas e na maneira como elas mudam. Os modernos estavam interessados no que provavelmente resultaria de tais mudanças e sua tendência geral: eles pensavam sobre a coisa em si, substantivamente, de maneira utópica ou essencial. O pós-modernismo é mais formal nesse sentido e mais “distraindo”; como Benjamin poderia dizer; ele apenas observa as próprias variações e sabe muito bem que os conteúdos são apenas mais imagens. No modernismo, como tentarei mostrar mais tarde, ainda subsistem algumas zonas residuais da “natureza” ou do “ser” do velho, do mais velho, do arcaico; a cultura ainda pode fazer algo com essa natureza e trabalhar para transformar esse “referente” (*Idem*, p. X, tradução nossa)⁵⁶.

Conclui Jameson que:

O pós-modernismo é o que você tem quando o processo de modernização está completo e a natureza desaparece para sempre. É um mundo mais plenamente humano do que o anterior, mas no qual a “cultura” se tornou uma verdadeira “segunda natureza”. Na verdade, o que aconteceu com a cultura pode muito bem ser uma das pistas mais importantes para rastrear o pós-moderno: uma imensa dilatação de sua esfera (a esfera das mercadorias), uma imensa e historicamente original aculturação do Real, um salto quântico

⁵⁶ [...] but the postmodern looks for breaks, for events rather than new worlds, for the telltale instant after which it is no longer the same; for the “When-it-all-changed”; as Gibson puts it, or, better still, for shifts and irrevocable changes in the representation of things and of the way they change. The moderns were interested in what was likely to come of such changes and their general tendency: they thought about the thing itself, substantively, in Utopian or essential fashion. Postmodernism is more formal in that sense, and more “distracted”; as Benjamin might put it; it only clocks the variations themselves, and knows only too well that the contents are just more images. In modernism, as I will try to show later on, some residual zones of “nature” or “being”, of the old, the older, the archaic, still subsist; culture can still do something to that nature and work at transforming that “referent” (*Ibidem*, p. IX).

no que Benjamin ainda chamava de “estetização” da realidade (ele pensava que significava fascismo, mas sabemos que é apenas divertimento: uma alegria prodigiosa com a nova ordem das coisas, uma corrida por mercadorias, nossa “representação” das coisas tendendo a despertar um entusiasmo e uma mudança de humor não necessariamente inspirado pelas próprias coisas) (*Idem*, p. X, tradução nossa, grifo nosso)⁵⁷.

A pós-modernidade, aliada à tecnologia, colaborou com a destruição da natureza, focando, por exemplo, no agronegócio. As mudanças climáticas são notáveis na atualidade. Toneladas e toneladas de alimentos e produtos (como livros queimados por uma das maiores empresas do ramo, a Amazon⁵⁸) são “jogados fora”, como se houvesse um fora do nosso planeta Terra⁵⁹. Não à toa, Jameson (1991), afirma que a tecnologia nos é tão fascinante, porque nos dá privilégios de poder e controle social. Privatizam e culturalizam tudo, inclusive a natureza. Produtos ditos naturais são frutos de violência animal, além dos ditos produtos orgânicos, que possuem códigos de barras e preços exorbitantes. Como diria Anderson (1999):

A cultura nesse sentido, como inevitável tecido da vida no capitalismo avançado, é agora a nossa segunda natureza. Enquanto o modernismo extraía seu propósito e energias da persistência do que ainda não era moderno, do legado de um passado ainda pré-industrial, o pós-modernismo é a superação dessa distância, a saturação de cada poro do mundo com o soro do capital (ANDERSON, 1999, p. 67).

Afinal, como pontua Jameson “toda posição sobre o pós-modernismo na cultura – seja apologia ou estigmatização – é também ao mesmo tempo, e necessariamente, uma postura política implícita ou explícita sobre a natureza do capitalismo multinacional hoje” (JAMESON, 1991, p. 3, tradução nossa)⁶⁰. O autor nos lembra da força dos Estados Unidos perante o globo,

⁵⁷ Postmodernism is what you have when the modernization process is complete and nature is gone for good. It is a more fully human world than the older one, but one in which “culture” has become a veritable “second nature”. Indeed, what happened to culture may well be one of the more important clues for tracking the postmodern: an immense dilation of its sphere (the sphere of commodities), an immense and historically original acculturation of the Real, a quantum leap in what Benjamin still called the “aestheticization” of reality (he thought it meant fascism, but we know it’s only fun: a prodigious exhilaration with the new order of things, a commodity rush, our “representation” of things tending to arouse an enthusiasm and a mood swing not necessarily inspired by things themselves) (*Ibidem*, p. X).

⁵⁸ Ver <https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/2021/06/21/amazon-e-apple-sao-as-marcas-mais-valiosas-do-mundo-mostra-pesquisa-kantar.ghtml> <acesso em 27/01/2022>.

⁵⁹ Enquanto isso, o dono da Amazon e bilionário, Jeff Bezos, vai ao espaço em um passeio de mais ou menos 10 minutos durante a pandemia COVID-19, onde mais de 549 mil pessoas faleceram, ao menos até agora (25 de julho de 2021, 16h44min) e mais milhões estão passando fome nas ruas ou desempregadas, pedindo empregos nos semáforos até mesmo em capitais de nosso país.

⁶⁰ “every position on postmodernism in culture – whether apologia or stigmatization – is also at one and the same time, and necessarily, na implicit or explicit political stance on the nature of multinational capitalismo today” (JAMESON, 1991, p. 3).

disseminando a cultura pós-moderna como expressão e estrutura de dominância estadunidense por via do poder militar e da economia, de modo que sob o guarda-chuva da cultura estaria o sangue, a tortura, a morte e o terror (JAMESON, 1991), perspectiva que nos remete ao abordado em nosso primeiro capítulo sobre o século XX e o seu contexto de pós Segunda Guerra, Guerra Fria e ascensão ao poder dos Estados Unidos, como nos apresentou Hobsbawn (1995).

De acordo com Jameson (1991), o pós-moderno teria, ainda, como características a recusa à história e aos afetos, a fragmentação, o gosto pelo simulacro e o pastiche, além de ter como dominante estética a imagem, o visual. A recusa aos afetos é compensada pelo recurso às “intensidades superficiais”. A recusa à história seria enfatizada pelo pós-moderno, por exemplo, por via da apropriação antropofágica das formas do passado e da tradição para finalidades específicas do tempo presente, muitas vezes, com o intuito apenas de provocar euforia e o prazer do instante. Nessa perspectiva, sem intuito de relações profundas com o passado, a arte pós-moderna se utilizaria dessa apropriação como uma forma que retorna, esvaziada, no presente, dando-nos a sensação de que não há mais o que criar, culminando na crise do pastiche e do escárnio e excesso que se verifica na arte contemporânea.

A diminuição ou até mesmo a recusa aos afetos acaba por ser substituída, como dito acima, pelas intensidades, a saber, pelo que Jameson chama de “sublime histórico”, descentrando o sujeito e enfatizando sua superficialidade. Essas são características que não estão dissociadas da recusa pós-moderna à história, à memória e de sua predileção pelo tempo presente. Segundo Anderson, sugere Jameson que:

[...] essa sensação de que só se pode captar com uma sardônica atualização da lição kantiana: o “histórico sublime”. **Convencionalmente, a histeria denota um exagero da emoção, um fingimento meio inconsciente de intensidade para melhor encobrir alguma insensibilidade interior (ou, do ponto de vista psicanalítico, exatamente o contrário).** Para Jameson, esta é uma condição geral da experiência pós-moderna, marcada por uma “diminuição do afeto” que ocorre quando o velho eu amarrado começa a se desgastar. O resultado é uma nova superficialidade do sujeito, não mais seguro dentro de parâmetros estáveis nos quais os registros de alto e baixo são inequívocos. Mas, em compensação, a vida psíquica torna-se debilitadamente acidentada e espasmódica, marcada por súbitas depressões e mudanças de humor que lembram algo da fragmentação esquizofrênica. Esse fluxo oscilante e hesitante impede tanto a catexia como a historicidade (ANDERSON, 1999, p. 59-60, grifo nosso).

A fragmentação esquizofrênica, como aborda Jameson (1991) a partir das teorizações de Jacques Lacan, diz respeito ao esquizofrênico que não consegue, em sua realidade,

estabelecer vínculos mais profundos entre passado, presente e futuro. Segundo Anderson (1999), “entre os traços da nova subjetividade [...] estava a perda de qualquer senso ativo de história, seja como esperança, seja como memória”, a saber, “o carregado senso do passado que caracterizava o modernismo já não existia – fosse como transpiração de tradições repressivas ou reservatório de sonhos frustrados [...] apagando-se num perpétuo presente” (ANDERSON, 1999, p. 68) ou através de imagens “retrô” que se perpetuaram como substitutas do temporal. Jameson (1991) exemplifica essa estrutura fragmentada e esquizofrênica a partir das narrativas de Samuel Beckett. Na verdade, incluímos também suas peças teatrais como tendo essa mesma estrutura episódica e caótica. A seguir, um excerto do romance beckettiano chamado *Como é* (2002):

sono duração do sono acordo o quanto mais perto do último

uma fantasia me foi dada uma fantasia a ofegação para e um relógio-sopro sopro de vida a cabeça num balão de oxigênio por meia hora acordar quando você engasga repetir cinco vezes seis vezes isto é o bastante agora sei estou descansado minhas forças restauradas o dia pode começar essas sobras quase inaudíveis de uma fantasia

sempre com sono pouco sono é assim que eles estão tentando me contar desta vez chupado cuspidor fora bocejando bocejando sempre com sono pouco sono (BECKETT, 2002, p. 25).

Neste romance, ao menos, Samuel Beckett trabalha a fragmentação tanto na estrutura narrativa episódica, fora da lógica temporal, como as próprias frases e estruturas gramaticais são fragmentadas e elusivas. Outro exemplo de fragmentação esquizofrênica que poderíamos apresentar é o da própria Kane, com a sua última peça *4.48 Psychosis* (2000):

Não consigo fazer amor

Não consigo foder

Não consigo estar sozinha

Não consigo estar com os outros

As minhas ancas são grandes demais

Não gosto dos meus órgãos genitais

Às 4.48

Quando o desespero me visitar

enforco-me

ao som da respiração do meu amante

Não quero morrer

Fiquei tão deprimida com a consciência da minha mortalidade que decidi suicidar-me (KANE, 2001, p. 292).

Neste trecho de Kane, não apenas a estrutura esquizofrênica aparece, como aparece vinculada ao caos mental da própria personagem que está internada, possivelmente, em algum espaço psiquiátrico. Forma se faz conteúdo ou vice-versa, o que nos mostra como ambos foram autores preocupados em como conteúdo e forma se tornavam um. Os assuntos são narrados no romance de Beckett ou apresentados na ação dramática de Kane por via de uma espécie de fluxo da consciência, onde a associação livre é o método reinante.

Seguindo para as próximas características que ainda abordaremos nesta seção, não há dúvidas de que o pós-moderno enfatiza o visual, que ganha espaço com as marcas de *fast-food* espalhadas mundialmente, com os *reality shows* que se proliferaram pelas televisões, com o cinema, que foi ganhando cada vez mais popularidade com plataformas como *Netflix* e *Prime Video*, as telas de computadores, *laptops*, *smartphones*, *tablets*, etc. O visual haveria gerado, na perspectiva de Jameson, como apresenta Anderson (1999), um desgaste e uma literatura menos original, posto que o visual afeta o verbal, apresentando, assim, o seu domínio da imagem, do simulacro.

É nesse contexto, do sujeito superficial das intensidades e enclausurado no tempo presente, que surge a recusa à história e aos afetos. É neste reino de imagens que surgiria o pastiche, essa nova era “do jocoso ou portentoso parasitismo sobre o velho” (ANDERSON, 1999, p. 72). O pastiche como essa “paródia vazia”, desprovida de “ímpeto satírico”⁶¹ dos estilos passados. Anderson nos diz:

Disseminando-se da arquitetura para o cinema, da pintura para o rock, tornou-se a mais padronizada assinatura do pós-moderno em todas as artes. Mas pode-se argumentar que a ficção tornou-se o domínio do pastiche por excelência. Pois aqui a imitação do que está morto, não tolhida por códigos de edificação ou imposições de bilheteria, podia baralhar não apenas estilos mas também as próprias épocas à vontade, revolvendo e emendando passados “artificiais”, misturando o documental com o fantástico, fazendo proliferar anacronismos, numa revitalização do – que ainda deve ser forçosamente chamado de – romance histórico (ANDERSON, 1999, p. 72-73).

⁶¹ “A sátira como espaço de formalização do impulso cômico, na recriação crítica do real” (DIAS, 1981, p. 37).

Embora Jameson considere a ficção como o domínio por excelência do pastiche na condição pós-moderna, a dramaturgia e o teatro contemporâneos também se excedem na utilização da ironia, do pastiche e de estratégias paródicas. O pesquisador exemplifica o pastiche com filmes estadunidenses que trataram de colocar em cena *remakes* de filmes clássicos, apresentando uma espécie de nostalgia vazia do passado, assim como a arte *decó* tentaria o mesmo na arquitetura.

Essa crise no nível da historicidade nos remeteria à ideia de que o pós-moderno é dominado pela lógica do espaço. Não à toa, vivemos no capitalismo global, onde, em instantes, podemos nos comunicar e trocar mercadorias com pessoas e empresas ao redor do globo. Segundo Jameson, se o sujeito perdeu sua capacidade temporal, fica difícil esperar dele algo além de “amontoados de fragmentos”. Euforia e ansiedade passam a caracterizar o pós-moderno, dado que se trata de viver essa “intensidade” superficial do presente, esse fragmento do *agora*: “E, sem dúvida, a lógica do simulacro, com sua transformação de realidades mais antigas em imagens de televisão, faz mais do que simplesmente reproduzir a lógica do capitalismo tardio; ela o reforça e intensifica” (JAMESON, 1991, p. 46, tradução nossa)⁶².

E, assim, esse espaço é o nosso espelho narcísico, cria de nosso caos, simulacro do simulacro, como podemos observar na fotografia utilizada por Jameson (1991) a seguir:

⁶² “And no doubt the logic of the simulacrum, with its transformation of older realities into television images, does more than merely replicate the logic of late capitalism; it reinforces and intensifies it” (JAMESON, 1991, p. 46).

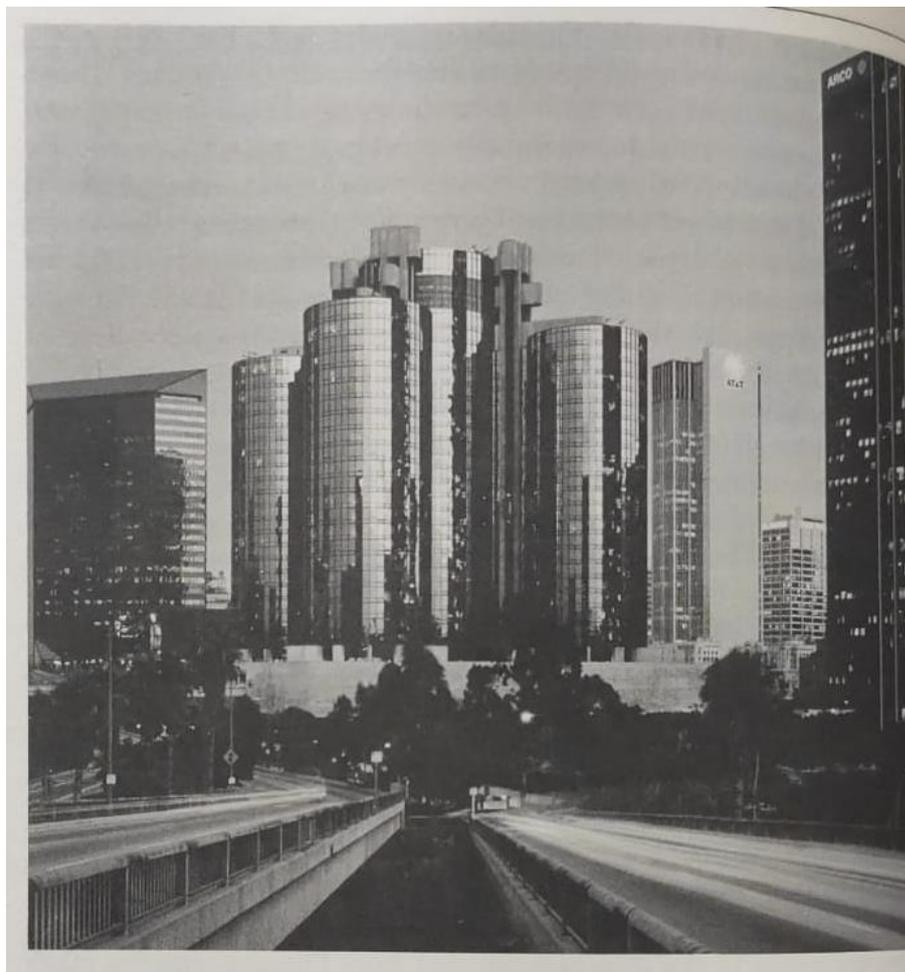


Figura 6
The Westin Bonaventure (Portman)

Sobre a imagem, Jameson observa:

Acredito que, com um certo número de outros edifícios pós-modernos característicos, como o Beaubourg em Paris ou o Eaton Centre em Toronto, o Bonaventure aspira ser um espaço total, um mundo completo, uma espécie de cidade em miniatura; a esse novo espaço total, entretanto, corresponde uma nova prática coletiva, um novo modo em que os indivíduos se movem e se reúnem, algo como a prática de um tipo novo e historicamente original de hiperlotação. Nesse sentido, então, idealmente a minicidade de Boaventura de Portman não deveria ter nenhuma entrada, uma vez que a entrada é sempre a costura que liga o edifício ao resto da cidade que o rodeia: pois não deseja fazer parte da cidade, mas sim seu equivalente e substituição ou substituto. Isso obviamente não é possível, daí a redução da entrada ao seu mínimo. Mas essa disjunção da cidade ao redor é diferente daquela dos monumentos do Estilo Internacional, em que o ato de disjunção era violento, visível e tinha um significado simbólico muito real (JAMESON, 1991, p. 40-41, tradução nossa)⁶³.

⁶³ I believe that, with a certain number of other characteristic postmodern buildings, such as the Beaubourg in Paris or the Eaton Centre in Toronto, the Bonaventure aspires to being a total space, a complete world, a kind of miniature city; to this new total space, meanwhile, corresponds a new collective practice, a new mode in which

Ao mesmo tempo em que o edifício espelhado é o próprio substituto da cidade, ele, afirma Jameson (1991), a repele. O autor faz uma analogia ao uso de óculos escuros quando o nosso interlocutor tenta nos ver e acaba por ver os seus próprios olhos, o que, segundo Jameson, provocaria certa agressividade e poder em relação ao Outro. Do mesmo modo, o edifício nos passa uma imagem distorcida, ao invés de vermos como é o local, vemos, ao contrário, os seus arredores, criando um regime espacial lacunoso, duvidoso.

Se podemos compreender o pastiche como nostalgia esvaziada do passado e se entendermos a nostalgia como uma sensação que nos aprisiona a um ideal ilusório, acreditamos que o que Kane realiza, ao apresentar o pastiche de nossa realidade em suas peças tão cruas, cruéis e violentas, é o ato de nos fazer perceber e nos atentarmos para isso, para as nossas ambiguidades e, às vezes, incoerências, espelhadas ali no palco. Não há dúvidas a respeito de como o capitalismo tardio reverbera em toda a cultura pós-moderna, tornando-se nocivo às vidas humanas, animais e à natureza. Já anotamos que a arte pós-moderna traz por características o pastiche, a paródia, a ironia, o simulacro, a fragmentação, a recusa aos afetos e a dominante estética do visual, do imagético. Analisaremos, em nosso terceiro capítulo, como tais elementos reverberaram no trabalho de Sarah Kane, nas peças teatrais de nosso *corpus* e de que modo a autora, enquanto dramaturga representativa do Teatro *In-Yer-Face* se colocava contrária à ideia de cultura e arte como produto, ao denunciar a *Cool Britannia* como, na verdade, sendo cruel, sendo uma *Cruel Britannia*.

2.2 A permanência do trágico na condição pós-moderna: Maffesoli e a noção de “instante eterno”

Michel Maffesoli, no livro *A ordem das coisas: Pensar a pós-modernidade* (2016), alinha-se aos pensamentos de Georg Simmel, e afirma ser “preciso saber identificar qual é o “rei secreto” do espírito para uma época” (MAFFESOLI, 2016, p. 131). Em outras palavras, “é preciso, com efeito, “isto ver” [*ça-voir* = *savoir*/saber] o que está aí, mas que não se sabe, que

individuals move and congregate, something like the practice of a new and historically original kind of hypercrowd. In this sense, then, ideally the minicity of Portman's Bonaventure ought not to have entrances at all, since the entryway is always the seam that links the building to the rest of the city that surrounds it: for it does not wish to be a part of the city but rather its equivalent and replacement or substitute. That is obviously not possible, whence the downplaying of the entrance to its bare minimum. But this disjunction from the surrounding city is different from that of the monuments of the International Style, in which the act of disjunction was violent, visible, and had a very real symbolic significance (JAMESON, 1991, p. 40-41).

não se quer, ver” (Ibidem). Para o autor, pensarmos o *como* das coisas deveria tomar lugar do saber o *porquê* que se mostra tão ilusório. Essa passagem traria algo de uma passagem do infantil para a maturidade:

Nesses tempos de censura, e, portanto, de aflição, é preciso que a mutação das palavras seja corolário da das coisas, e não temer o turbilhão que isso produz. Platão nos ensinou: “Tudo o que é grande se ergue na tempestade”. O que implica que se trata menos de aprender o que não se sabe, do que esquecer o que se sabe, ou que se acredita saber. Exercer-se na magia das palavras é, mais do que se ater às respostas fáceis e convenientes, saber fazer as perguntas convenientes, e pertinentes. Exagerar, incansavelmente, sobre um tema conhecido, suscitar o apetite daqueles a quem nos dirigimos e, assim, ajudá-los a fazer eclodir suas próprias convicções (MAFFESOLI, 2016, p. 134).

Trata-se, pois, de “uma perspectiva *relativista* [...] a colocar no lugar uma constelação de *noções*, diferenciadas e articuladas entre elas, cuja ambição é de mostrar, na verdade, [demonstrar] o que [...] está aí: é preciso vê-lo e sabê-lo” (MAFFESOLI, 2016, p. 134). O projeto de Maffesoli é, assim, o de “*saber ver* os fatos pelo que eles são. E apresentá-los da melhor maneira” (*Idem*, p. 136). Desse modo:

[...] além ou aquém das representações ou visões de mundo, apegar-se, com humildade, à apresentação do que é, o que implica uma metodologia visual, o que não é fácil, porque as raízes de nossa tradição cultural remetem ao fato de ouvir a revelação divina. É sobre isso que repousam as religiões do livro, ou, para dizê-lo em outros termos, o pensamento semítico. *Fides ex auditu*, a fé vem pelo ouvido. Ouvir a palavra de Deus, depois que, avatares da deidade, os “que sabem” (sábios) têm o monopólio da palavra legítima. Palavra que sempre vem, verticalmente, do alto. Do céu divino ou da cátedra eclesial, depois professoral. Revelação divina, teórica, fazendo-se em detrimento do que é, simplesmente, visto (MAFFESOLI, 2016, p. 136-137).

Aproveitando-nos da “observação-demonstração”, abordada por Maffesoli (2016), deixaríamos de lado a falácia do “*por quê*”, que seria uma manifestação de “finalismo”, do absoluto, de “Deus fonte de todas as coisas”, nos transportando para “este mundo, que se pode ver, e não a hipotéticos submundos, com contornos indefinidos e os mais nebulosos possíveis” (MAFFESOLI, 2016, p. 138). Segundo o autor, é sobre não mais apenas representar, mas apresentar o ser e seu medo de ver o que se nega (MAFFESOLI, 2016). E nos diz que, de um modo mais ou menos consciente, existe na reinvidicação pós-moderna:

Localismo, etnicidade, autenticidade, singularidade, e outras características da mesma ordem, estão na ordem do dia. É isso que funda e justifica a radicalidade da “demonstração” que não é, como se sabe, nem normativa, nem prescritiva. Visto que ela consiste em saber ver e fazer ver. O que é, é. O que se apresenta naturalmente não pretende chegar a um fim e é por isso que tudo nessa pura aparência é tão rico e tão grande. Em resumo, é a vida em seu perpétuo recomeço (MAFFESOLI, 2016, p. 136-137).

Maffesoli (2016) vem demonstrar que a sensibilidade pós-moderna tem a ver com uma espécie de recusa dos saberes dominantes, que acompanham o conhecimento das coisas. Ainda, uma espécie de “anarquismo ontológico”, a saber, “sem começo nem fim. Um perpétuo recomeço, de alguma maneira” (MAFFESOLI, 2016, p. 147). O pós-moderno repousa, então, na via da “observação-demonstração”, ou seja, mais em uma demonstração visual da experiência coletiva. Essa utilização exagerada da imagem nos levaria a buscar uma linguagem apropriada para compreendê-la. A ambiguidade das coisas, por exemplo, característica que se enfatiza no pós-moderno, deveria corresponder à “[...] semântica da metáfora que não é mais que uma formação do aspecto enigmático da vida. O pensamento essencial [...] é polissêmico, sempre em movimento, um pouco repetitivo e redundante”, traduzindo “a harmonia conflitual que é toda existência” (*Idem*, p. 151).

Uma noção importante para a análise do nosso *corpus*, apresentada por Maffesoli ainda no livro *A ordem das coisas: Pensar a pós-modernidade*, é a de **socialidade presenteísta**. O pensador define este princípio como sendo uma das, senão a principal característica do pós-moderno. O que diferencia os termos “socialidade” e “sociabilidade” seria o fato de que o primeiro designa o que “se vive, passo a passo, no pacto societal, com dominante emocional” (MAFFESOLI, 2016, p. 218), enquanto o segundo diria respeito à “expressão do contrato social de essência racional” (*Ibidem*). Sendo assim, “a ‘socialidade’ é diferentemente mais complexa; ela coloca em jogo a inteireza do ser. Sua parte de sombra, sua crueldade que se avizinha da benevolência esclarecida”, já a sociabilidade “é a maneira civilizada, domesticada, [...] de viver a relação com o outro” (*Ibidem*).

Maffesoli alerta que não se trata de julgar ou negar o pós-moderno, mas de buscar apresentar e investigar “a ordem das coisas” (MAFFESOLI, 2016, p. 10). O autor aponta, por exemplo, que “cada sociedade pode definir-se pela relação que manteve com o tempo, nas três modalidades da temporalidade, que são passado, presente, futuro”, tendo sido a modernidade “orientada, estendida até, para o futuro e em ruptura com o passado. O que provocava um *adiamento do gozo*: uma forma de negação do presente (*Ibidem*). Contra o radicalismo de

alguns intelectuais, afirma, seria preciso, então, serenidade para compreender que “o fim de um mundo não é o fim do mundo” (*Ibidem*). Trata-se, na verdade, de “olhar o mundo tal como ele é e não tal como deveria ser (*O conhecimento comum*⁶⁴)”, mobilizando “não somente a razão, mas também o sonho, a imaginação, o mundo dos sentidos (*Elogio da razão sensível*)” (*Ibidem*). Em suma,

(...) domina-se menos do que se ajusta ao que é. Domina-se menos a história do que se acomoda ao destino, o que não acontece sem algum enselvajamento da vida e do pensar. Eis a diferença essencial entre os Tempos modernos e a pós-modernidade atual. É, aliás, no deslizamento de envergadura que se está acelerando que jaz a crise, que está longe de ser primeiramente econômica, como parece acreditar os espíritos com visão limitada. Crise epistemológica, ou seja, passagem no crivo de nossas maneiras de pensar e de ser. Perda de consciência do que se é, provocando uma falência da confiança no que se é. Para dizê-lo bem mais simplesmente: decadência de uma civilização. Na sucessão das idades do mundo, vive-se o fim de uma época (MAFFESOLI, 2016, p. 1-2).

Para tal, “é preciso saber, e é o coração pulsante das páginas seguintes, que no período que caracteriza o entre-dois ciclos, o que se acaba e o que (re)nasce, há sempre o que Gilbert Durand tinha chamado de ‘atraso epistemológico’” (MAFFESOLI, 2016, p. 2), o que quer dizer que “continua-se, por peso sociológico, a pensar com ideias ultrapassadas, o que impede ver o que acontece com a *vida efetiva*” (*Ibidem*). Além disso,

(...) há nas práticas quotidianas das tribos pós-modernas uma manifestação de *abertura* [*apéritif*] do ser. Ou seja, a vasta abertura a um mais ser, alternativa ao encerramento numa ou noutra identidade do sendo que foi a especificidade dos Tempos modernos. Por isso, a “atribuição de residência” – ter tal identidade sexual ou ideológica – é ultrapassada em um nomadismo multiforme, representando o que foi a marca das tribos primitivas. A socialidade presenteísta, além ou aquém da domesticação de uma existência social programada, secularizada e projetiva, rediz e revive uma espécie de enselvajamento do mundo. E isso pela *abertura* (*apéritif*) a todas as potencialidades próprias à humana natureza. Instintos, sentidos, humores, histerias, tudo se resumindo à ambiência emocional do momento, lembram a pregnância do principal, que o mito do Progresso da modernidade se tinha dedicado a negar, relativizar, na verdade, erradicar (MAFFESOLI, 2016, p. 216-217).

Isso quer dizer que a abertura do ser é o acolhimento de potencialidades em cada uma das tribos que perpassa, em função do momento que vive. Nesse sentido, Maffesoli faz uma relação do pós-moderno com o tempo pré-moderno no que diz respeito ao que chama de

⁶⁴ *O conhecimento comum* e *Elogio da razão sensível* são livros anteriores de Maffesoli.

magificação dos objetos. Haveria uma espécie de relação fetichista com os objetos e o sentimento de posse destes por parte desses sujeitos, de modo que o objeto volta “a ser um elemento de um vitalismo cósmico do qual cada um participa” (MAFFESOLI, 2016, p. 218).

Pensar a sociedade presenteísta é, também, para Maffesoli (2003), pensar o trágico. Ou melhor, uma espécie de retorno ao trágico, pois “a verdadeira vida não tem projeto porque não tem objetivo definido. Daí o aspecto pulsante de suas manifestações. Daí o aspecto repetitivo de seus rituais”, tratando-se de “uma vida que se esgota no ato mesmo de sua própria criação” (MAFFESOLI, 2003, p. 14). Segue:

Sem dúvida, é duro viver. Mas essa aspereza é o sal da vida intensa. É isso mesmo o que, nas histórias humanas, faz do trágico o vetor dos verdadeiros momentos culturais. Aceitando reconhecer que tudo que chega legitimamente, o “grande dizer sim à vida” nietzscheano, não é senão o eco da humilde grandeza da vida ordinária: toda existência humana é formada de húmus. É levar em conta essa *sombra* que assegura, em última instância, a perduração no ser (MAFFESOLI, 2003, p. 15).

Maffesoli enxerga, assim, que o tempo determina o ser social, bem como o estrutura perante a vida. Esse aspecto definiria nossa relação uns com os outros e com o mundo, de modo que “as sociedades tradicionais privilegiam o passado. A modernidade, (...) o futuro. Outras civilizações, como a decadência romana ou o Renascimento, acentuaram mais o presente” (MAFFESOLI, 2003, p. 17). Segundo o autor, da mesma forma que, ao longo da modernidade, pode-se falar de uma ocidentalização do mundo, com a pós-modernidade pode-se falar de uma orientalização do mundo. Isto para dizer que há mais uma interiorização do que uma exteriorização da ação, ou seja, trata-se mais de um processo interno, meditativo, do “zen” em um profundo presente eterno do que do movimento e do fazer externo. Sobre essa “sombra” pós-moderna, o autor nos explica:

É a **figura emblemática de Dioniso** que se nos impõe. Retomo assim uma ideia já antiga, “a sombra de Dioniso” se propaga em nossas megalópoles. Daí a importância do festivo, a potência da natureza e do entorno, o jogo das aparências, o retorno do cíclico acentuando o destino, coisas que fazem da existência uma sucessão de *instantes eternos*. Depois de tudo, outras grandes civilizações se fundaram sobre isso (MAFFESOLI, 2003, p. 12, grifo nosso).

O trágico repousa, então, na “insignificância das ações humanas, esse sentimento de precariedade e de brevidade da vida se expressam, mais ou menos conscientemente, no trágico latente e no hedonismo ardente” (MAFFESOLI, 2003, p. 23). Portanto, há uma forte ligação entre o trágico e o hedonismo. Quer-se, assim, tudo de imediato, a política, o cultural, a

religiosidade, etc. Há, para esse autor, o predomínio da “moda de tudo” e “a surpreendente versatilidade que marca as relações políticas, ideológicas, vias afetivas, constitutivas do laço social” (*Ibidem*). Desse modo, o que Maffesoli (2003) entende por “enfrentamento do destino” é “um furor de viver que não pode senão chocar as mentes reflexivas e outros gestores do saber que, de fato, só são capazes de identificar e analisar os pensamentos e os modos de vida” (MAFFESOLI, 2003, p. 26). Enfim, “sejam esses imperativos de ordem sexual, econômica ou ideológica. Esse retorno ao antigo, ao arcaico, é próprio da pós-modernidade” (MAFFESOLI, 2003, p. 28).

Com efeito, o próprio “presenteísmo” é, justamente, **viver de uma maneira global**, ou seja, não considerando que há coisas importantes e outras que não são. Tudo tem sentido na medida em que não as reduzimos à simples finalidade. Recordemos: na vida cotidiana, quando nada é importante, tudo tem importância. O frívolo, o anedótico, o detalhe ou o supérfluo entram, cada um à sua maneira, na constituição do laço social. É talvez isso mesmo o que lhe seja essencial. Em todo caso, é o que serve de fundamento à repetição, à rotina, tão pouco levadas em conta na análise, ainda que determinantes para a compreensão de qualquer conjunto social (MAFFESOLI, 2003, p. 65-66, grifo nosso).

Ao investigar o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas, Maffesoli (2003) apresenta sua perspectiva a respeito do drama e do trágico de modo que a modernidade haveria sido dramática, enquanto a pré-modernidade e a pós-modernidade seriam trágicas. O drama, em grego, teria que ver com aquilo que tem resolução, ou seja, trataria de um caminho para tal. Já o trágico é o que não tem solução. Então, seria preciso se virar com isso, dar um jeito. Se, no dramático, Deus dá o mundo a Adão e este precisa agir sobre ele, dominando e causando devastação, no trágico não se trata mais de dominar, tampouco de domesticar, mas de se aproveitar desse trajeto antropológico. Considerava-se a natureza como um objeto e o sujeito pode dominá-la, mas a ideia do trajeto antropológico é a relação potencial com a natureza. A concepção moderna, dramática, almejava uma explicação do mundo. Explicar, no sentido da filosofia da iluminação. Na concepção trágica, estaria em jogo uma implicação, os sujeitos implicam-se no mundo, no sentido de fazer parte desta terra.

[...] entre *drama* e *trágico*, recordo que, no quadro da modernidade, a perspectiva dramática crê na solução de todos os problemas, mas a remete a um amanhã melhor. Em contrapartida, a sensibilidade trágica se dedica a viver, no dia a dia, esses mesmos problemas. Estes, e a tensão que geram, são constitutivos de todo ser, individual ou coletivo. No primeiro caso, a História é o vetor da emancipação social. No segundo, o Território é o receptáculo de um destino coletivo (MAFFESOLI, 2003, p. 188).

Desse modo, para Maffesoli (2003), não se trata de superar o mal, mas de integrá-lo. Humano, no sentido de *húmus*, aquilo que é feito de lama. Assim, a festa dionisíaca pós-moderna e ritualística, como os grandes festivais musicais, esportivos, bem como a militância nas mídias sociais fazem parte desses rituais pós-modernos que teriam a forma de regulação das pessoas violentas: “‘Sinergia do arcaísmo e do desenvolvimento.’ É a única definição que me permite dar conta da pós-modernidade. Definição provisória, bem entendido, mas que está em congruência com todos esses fenômenos musicais, linguísticos, corporais, indumentários, religiosos, médicos”, aquilo que retorna a “dar à natureza, ao primitivo, ao bárbaro um lugar prioritário” (MAFFESOLI, 2003, p. 10).

Em suma, a tese de Maffesoli aponta que, enquanto a modernidade foi individualista, a pós-modernidade seria plural, o que conduziria “o indivíduo a se “perder” no corpo social” (2003, p. 164), um sujeito que não é mais senhor de si. Haveria, assim, uma “explosão” da natureza e um retorno ao selvagem e ao animal. Sobre este último, retomaremos quando tratarmos da perspectiva da política sexual da carne e do consumo e da exploração dos corpos de animais humanos e não humanos. Voltando à concepção de Maffesoli sobre a pós-modernidade como estando vinculada a uma espécie de orientalização e feminização, segundo o autor:

[...] Essa soberania estoica recorda certamente, os pensamentos, as sensibilidades, as atitudes do Extremo Oriente, como, por exemplo, do Japão e da China que, fazendo referência a François Jullien, tendem a privilegiar a “propensão das coisas”. É dizer que as coisas, o mundo – poderíamos incluir as situações sociais e, por que não, individuais e tribais – evoluem em função de suas disposições próprias. Não há lugar, portanto, para projetar sobre elas desejos, valores, convicções de quaisquer ordens que sejam, senão para “concordar” em sua evolução e em sua necessidade. Daí a iniciativa não ser mais do próprio indivíduo isolado, ou de um conjunto formado a partir de um contrato social, mas conjunta, partilhada entre o mundo e o homem, as coisas e as palavras que ele emite a respeito (MAFFESOLI, 2003, p. 29).

A pós-modernidade é, então, tribal: “Ser não se compreende, pois, senão como *ser com o outro*, inclusive ser o outro (...) É nesse sentido que a perda de si no outro, retorno pós-moderno ao animismo, pode ser uma maneira de se enriquecer” (MAFFESOLI, 2003). Precisamos, contudo, partir da compreensão desses dois autores, Jameson, trabalhado na seção anterior, e Maffesoli, nesta seção, de modo a fazermos uma reflexão a respeito da obra de Sarah Kane, apontando pontos importantes para o pós-moderno, ao mesmo tempo em que

trabalharemos algumas problemáticas, como o cuidado com a não romantização da arte no momento em que o capital a transforma em produto e fetiche.

Ora, se na definição de Maffesoli sobre o trágico o autor menciona que se trata de algo que “faz parte das coisas. É um não dito ensurdecador, é algo que, no cotidiano, é empiricamente vivido, é o ‘sentimento trágico da vida’” (2003, p. 7), entenderemos como Sarah Kane conseguiu manipular esses aspectos trágicos que se potencializaram na pós-modernidade. A dramaturga, em nossa leitura, parece ter compreendido bem que a marca do trágico é o “reconhecimento de uma lógica da conjunção (e... e), mais que de uma lógica da disjunção (ou... ou)” (MAFFESOLI, 2003, p. 11), como nos aprofundaremos mais à frente na análise de sua poética, pois, como enfatiza o autor, “quem diz trágico, diz intensidade” (*Idem*, p. 12).

Por fim, justificamos nossa necessidade de, nas próximas seções deste capítulo, recorrermos também a nomes como Judith Butler, Adriana Cavarero, Carol J. Adams e Diana Taylor para falar de violência, horrorismo, performatividade, política sexual da carne, percepticídio, das incidências do discurso capitalista nos corpos vulneráveis (ou nos seres não passíveis de luto: mulheres, pessoas pretas, animais, adictos, dentre outros). Por ora, nos dedicamos a tratar, na próxima seção, da “tragédia moderna”.

2.2 A tragédia das pessoas comuns

O debate a respeito da tragédia no teatro realizado na modernidade e na contemporaneidade é excepcionalmente fervoroso. George Steiner, por exemplo, escreve o livro *A morte da tragédia* (2006) para afirmar que não há tragédia no drama moderno, pois, segundo o autor, a característica essencial da tragédia é a de que os fatos trágicos não são explicáveis. Em suas palavras:

As tragédias terminam mal. O personagem trágico é rompido por forças que não podem ser completamente compreendidas nem superadas pela prudência racional. Isso novamente é crucial. Onde as causas do desastre são temporais, onde o conflito pode ser resolvido por meios técnicos ou sociais, **podemos ter drama sério, mas não tragédia**. Por mais flexíveis que fossem as leis do divórcio, não poderiam alterar o destino de Agamemnon; a psiquiatria social não é resposta para Édipo. Mas relações econômicas mais saudáveis ou melhor alinhadas podem resolver algumas das graves crises nos dramas de Ibsen. Deve-se ter em mente essa distinção aguda. **A tragédia é irreparável**. Não é possível que haja compensação justa e material pelo sofrimento passado. Já obtém o dobro de mulas, como deve ser, pois Deus encenou através dele uma parábola de justiça. Édipo não recupera seus olhos ou seu cetro sobre Tebas (STEINER, 2006, p. 4, grifo nosso).

Segundo Steiner (2016), “desde a antiguidade até a época de Shakespeare e Racine, tal empreendimento parecia ao alcance do talento. Desde então a voz trágica no drama encontra-se opaca ou calada” (STEINER, 2006, p. 5). A rigor, o autor acredita no trágico direcionado a figuras hierárquicas, figuras nobres, reis e rainhas, submetidos aos desígnios dos deuses. Essa concepção fundamenta-se na forma modelar da tragédia grega, na qual a excelência dos personagens nobres não lhes salvaguardava de um destino trágico. Para Steiner, a visão judaica de justiça, implicada no drama moderno, enxerga o desastre como uma falta moral ou falha de compreensão, logo, como antitrágica (STEINER, 2006). Como visto acima, para Steiner, não há resolução para a tragédia do herói. Para o autor, ainda, “onde há compensação, há justiça, não tragédia” (*Idem*, p. 1). Na concepção romântica, havia uma herança de Rousseau, ou seja, a miséria e a injustiça humanas não tinham a ver com uma “queda primal da graça”, nem eram coincidência de um “fluxo trágico”, ao contrário, elas surgiam nos absurdos e nas desigualdades sociais, com seus tiranos e exploradores. Por isso o autor critica as tragédias românticas, afirmando serem um fracasso:

Transferido para a política, o romantismo se tornou na Revolução Francesa, na reação em cadeia das guerras napoleônicas e nos tremores que abalaram a estrutura da Europa em 1830 e 1848. As primeiras décadas românticas foram “uma alvorada”, afirmava Wordsworth, na qual era uma bênção estar vivo. Pois no coração de sua energia libertadora se encontrava uma convicção herdada de Rousseau. A miséria e a injustiça do destino humano não tinham origem na queda primal da graça: não eram consequências de certo fluxo trágico, imutável da natureza humana. Elas surgiam dos absurdos e das desigualdades arcaicas constituídas no tecido social através de gerações de tiranos e exploradores. As cadeias do homem, afirmava Rousseau, foram forjadas pelo homem. Podiam ser rompidas por martelos humanos. Era uma doutrina com implicações imensas, significando que a forma do futuro do homem estava em seu próprio moldar. Se Rousseau estava certo (e grande parte dos sistemas políticos é, até hoje, herdeira dessa afirmação), a qualidade do ser era passível de ser radicalmente alterada e desenvolvida, por meio de mudanças na educação e nas circunstâncias sociais e materiais da existência. O homem não mais permanecia sob a sombra do pecado original: não carregava dentro de si nenhum germe de fracasso preconcebido. Pelo contrário, ele poderia ser conduzido ao progresso tremendo. Ele era, na linguagem do romantismo, perfectível. Daí o ardor do otimismo na arte romântica inicial, o sentimento de antigos portais rompidos que se abrem e se arremessam amplamente a um futuro luminoso (STEINER, 2006, p. 71).

Ainda, sobre o herói trágico romântico, diz:

Porém o que se encontra na maior parte dos dramas românticos e na ópera wagneriana não é tragédia. Dramas de remorso não conseguem ser

definitivamente trágicos. A fórmula fica “próxima da tragédia”. Aos quatro atos de violência trágica e de culpa segue-se o quinto ato da redenção e da inocência retomada. “Quase-tragédia” é precisamente o compromisso de uma época que não acredita na finalidade do mal. Representa o desejo dos românticos de desfrutar dos privilégios do grandioso e do sentimento intenso associados ao drama trágico, sem pagar inteiramente o preço. Esse preço é o reconhecimento do fato de que há no mundo mistérios da injustiça, desastres por excessos de culpa, e realidades que violentam constantemente nossas expectativas morais. O mecanismo do remorso atemporal ou da redenção através do amor – o arquitema wagneriano permite ao herói romântico partilhar da excitação do mal sem arcar com seu custo real. Isso leva o público à beira do terror somente para poupá-lo no último instante, sob a luz do perdão. “Quase-tragédia” é, de fato, outra palavra para melodrama (STEINER, 2006, p. 75).

Steiner afirma ter a certeza de que a tragédia está morta pelo fato de que:

Deus se cansou cada vez mais da selvageria do homem. Talvez Ele não fosse mais capaz de ter controle sobre ela e não conseguisse mais reconhecer Sua imagem no espelho da criação. Ele abandonou o mundo aos seus próprios recursos desumanos e habita agora algum outro canto do universo tão remoto que Seus mensageiros não conseguem sequer nos alcançar. Eu suporia que Ele se retirou durante o século dezessete, uma época que tem sido a linha divisória constante do nosso ensaio. No século XIX, Laplace declarava que Deus era uma hipótese da qual a mente racional não mais necessitava; Deus foi atacado pela palavra do grande astrônomo. **Mas a tragédia é a forma de arte que requer o peso intolerável da presença de Deus.** Ela agora está morta porque Sua sombra não incide mais sobre nós como incidia sobre Agamemnon ou Macbeth ou Atália (STEINER, 2006, p. 200).

Em nosso trabalho, pois, o que nos é mais caro de fato é a perspectiva do pensador marxista Raymond Williams (2002), por ter reconhecido, em suas investigações, tramas dramáticas modernas, envolvendo representações de pessoas comuns, como “tragédias modernas”. No prefácio de *Tragédia Moderna* (2002), de Williams, Iná Camargo Costa diz que o autor “mostra que somente por preconceito aristocrático teríamos que recusar, como quer a academia, o processo histórico cifrado na assimilação do conceito de catástrofe pelo de tragédia” (COSTA *in* Williams, 2002, p. 15), e complementa, à luz das ponderações de Williams:

[...] se hoje o sentido universalmente atribuído ao conceito é o do uso comum, a recusa em usá-lo, ou pior, a censura a seu uso corresponde a mais uma tentativa de desqualificar a experiência da gente comum: desastres de automóvel ou de trem, perda de emprego, desabamento em minas, quedas de vigas, explosões em plataformas marítimas são trágicos para suas vítimas. Com base nesse fato, se tivermos o cuidado de ultrapassar o aspecto fatalista que impregnou o conceito ao longo de sua história, nada impede que também a situação de ameaça e falta de alternativas em que se encontra hoje a

humanidade seja qualificada como trágica (COSTA *in* WILLIAMS, 2002, p. 15).

Assim, para Raymond Williams, “chegamos à tragédia por muitos caminhos. Ela pode ser uma experiência imediata, um conjunto de obras literárias, um conflito teórico, um problema acadêmico” (2002, p. 29). O autor diz até mesmo que “numa vida comum, transcorrida em meados do século XX, conheci o que acredito ser a tragédia em muitas formas. Ela não se revelou na morte de príncipes” (*Idem*, 2002, p. 29). Ao contrário:

[...] vi uma aterradora perda de conexão entre os homens, e mesmo entre pai e filho; uma perda de conexão que era, no entanto, um fato social e histórico determinado: uma distância mensurável entre o desejo desse homem e sua resistência ao sofrimento, e entre estes dois e os objetivos e sentidos que uma vida comum lhe ofereceu. A partir daí, tomei conhecimento dessa tragédia de forma mais ampla. Vi a perda de conexão que se erguia entre a comissão de operários e a cidade, e homens e mulheres esmagados tanto pela pressão de aceitar essa perda como normal quanto pelo adiamento e corrosão da esperança e do desejo (WILLIAMS, 2002, p. 15).

O intuito de Raymond Williams (2002) é, então, o de discutir sobre o que é a tragédia em nossa experiência moderna, relacionando essa ideia à literatura. Na verdade, o que está em jogo é esse tal tipo específico de morte e de sofrimento, já que alguns tipos de acontecimentos poderiam ser considerados trágicos, enquanto outros não, como sugere a argumentação de Steiner. Segundo Raymond Williams, seria fundamental pensar o que é a tradição, para não cairmos em argumentos simplistas ou unívocos: “proponho examinar a tradição, com referência específica ao seu desenvolvimento histórico real, que vejo como crucial a um entendimento da sua condição atual e de suas implicações” (WILLIAMS, 2002, p. 31).

Desse modo, interessa a Raymond Williams pensar a tradição em ponto de intersecção com a experiência, uma vez que “quando começamos a estudar a tradição, tornamo-nos imediatamente conscientes da mudança. Tudo o que se pode considerar certo é a continuidade da “tragédia” como palavra” (WILLIAMS, 2002, p. 33). Assim sendo, pensemos na palavra tragédia, que “chega a nós a partir da longa tradição da civilização europeia, e é fácil ver essa tradição como uma importante continuidade” (*Ibidem*). No entanto, Raymond Williams considera a arbitrariedade da própria noção de tradição, já que mesmo tragédias produzidas por um mesmo autor evidenciam diferenças. Segundo Williams:

No recorrente contraste verbal entre tradicional e moderno, há sempre uma pressão para comprimir e unificar as variadas reflexões do passado em uma única tradição, “a” tradição. No caso da tragédia, há pressões adicionais de

um tipo específico: a suposição da existência de uma tradição comum greco-cristã que deu origem à civilização ocidental. A tragédia é, à primeira vista, um dos mais simples e mais poderosos exemplos dessa continuidade cultural. Ela une, culturalmente, gregos e elisabetanos. Congrega helenos e cristãos em uma atividade comum. É fácil ver quão conveniente e indispensável é essa ideia de tragédia. A maioria dos estudos sobre o assunto foi de certa forma inconsciente determinada justamente por essa suposição e por um desejo de difundir e propagar essa interpretação. Em certas épocas da nossa própria história, a revitalização da tragédia foi uma estratégia estabelecida pela consciência da necessidade de uma tradição. Em nosso século, especialmente, em que houve uma impressão muito difundida de que aquela civilização estaria sendo ameaçada, o uso da ideia de tragédia para definir toda uma importante tradição em vias de ser destruída por um presente ingovernável tornou-se bastante evidente. E no entanto o que está em jogo não é meramente uma questão que vá contra essa suposição: a de que não haja uma tal continuidade. O que está implicado, aqui, é mais a compreensão de que uma tradição não é o passado, mas uma interpretação do passado: uma seleção e avaliação daqueles que nos antecederam, mais do que um registro neutro. E, se assim é, o presente, em qualquer época, é um fator na seleção e na avaliação. Não é o contraste, mas a relação entre o moderno e o tradicional aquilo que interessa ao historiador da cultura (WILLIAMS, 2002, p. 33-34).

Consequentemente, seria o caso de interpretar o conjunto de obras não por via de uma ideia de corpo único da tragédia e da tradição, nem buscar uma totalidade a partir de variações de obras, mas de “observar essas obras e ideias no seu contexto imediato, assim como na sua continuidade histórica, examinando o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e ideias e em relação à diversidade e multiplicidade da experiência atual” (WILLIAMS, 2002, p. 34). Em nosso caso, por exemplo, trata-se de examinar as peças de Sarah Kane através de três pilares, a saber, de um contexto histórico-cultural mais geral, associado à pós-modernidade, relacionando-o com o contexto de Kane e com a própria tradição que ela parodia.

Outra contribuição importante realizada por Raymond Williams ocorre quando o autor formula a noção de “estrutura de sentimento”, que a tradutora da versão brasileira, Betina Bishof, define da seguinte forma:

Trata-se de uma expressão cunhada por Raymond Williams para se referir a um conteúdo de experiência e de pensamento que, histórico em sua natureza, encontra sua formalização mais específica nas obras de arte, marcando, por exemplo, a estrutura de peças, romances, filmes. Uma das modalidades de sua presença está em traços recorrentes de época, em convenções de gênero ou em outros dados estilístico-formais que definem o perfil de uma ou de um conjunto de obras. Como observa Maria Elisa Cevasco, essa noção expressa a tentativa de “descrever a relação dinâmica entre experiência, consciência e linguagem, como formalizada e formante na arte, nas instituições e tradições”. “Estrutura de sentimento” não se reduz à noção clássica de ideologia, embora seja algo produzido no contexto de condições históricas determinadas. No geral, está ligada à forma que adquirem as práticas e hábitos

sociais e mentais, mas seu terreno mais nítido é o da intrincada relação entre o que é interno e o que é externo a uma obra de arte quando analisada em confronto com o seu contexto social (BISCHOF *in* WILLIAMS, 2002, p. 36-37).

Assim, exemplificamos a noção de estrutura de sentimento a partir de um trecho que Williams traz mais à frente em sua obra: “Não poderemos, certamente, entender a tragédia elisabetana se deixarmos de observar os elementos que nela persistem e que têm sua origem em uma visão medieval do mundo” (WILLIAMS, 2002, p. 120). Ou seja, “suas concepções de ordem e hierarquia, as intrincadas conexões entre homem e natureza estão presentes ali não apenas no discurso operante, mas em algumas das convenções essenciais da forma dramática” (*Idem*, p. 120-121), como, por exemplo, na tradição das moralidades, gênero muito utilizado nos séculos XV e XVI que possuíam a característica da sátira. No entender de Williams, portanto, cada época é modelar no que diz respeito não apenas aos temas, mas também às formas de suas “tragédias”. Em concordância com essa percepção estética, abordaremos as peças de nosso *corpus* através de uma mirada contemporânea para as condições que rodeavam a Inglaterra da década de 1990.

Sob a perspectiva das reflexões teóricas de Raymond Williams, podemos pensar que a dita voz trágica de nossa época é justamente a “aspiração por um sentido, nos limites últimos da força de um homem; os sentidos e as respostas conhecidos são afirmados, embora também questionados e derrubados pela experiência contraditória” (WILLIAMS, 2002, p. 122).

Buscamos um erro trágico, capaz de dar início a uma tal ação, no caráter do homem individual. E no entanto torna-se claro agora (em um tempo em que, significativamente, a nossa própria estrutura dominante de sentimento começa a se desintegrar) que a ação trágica dos gregos não se baseava em indivíduos, ou na psicologia individual, em qualquer dos sentidos que nós a ela atribuímos. Essa tragédia fundamentava-se na história, e não numa história humana, somente. O seu ímpeto vinha não da personalidade de um indivíduo, mas do legado e das relações de um homem, num mundo que em última análise o transcendia. O que vemos, então, é uma ação geral tornada específica, e não uma ação individual tornada geral. Aquilo que nos é dado conhecer não é o caráter, mas a mutabilidade do mundo. A vida humana como tal, sempre e em toda parte, está sujeita a essas instâncias. O caso exemplar, fazendo que nos recordemos, revivendo esse conhecimento, traz terror e piedade à condição humana geral (WILLIAMS, 2002, p. 120).

Por fim, para Raymond Williams (2002), a essência da tragédia é, na verdade, ao contrário da concepção de George Steiner (2006), “um sentido de ordem pelo qual se entende uma organização da vida que não apenas é mais poderosa que o homem, mas que também,

específica e conscientemente, age sobre ele” (WILLIAMS, 2002, p. 51). Ora, a tragédia, então, não nos ensinaria apenas sobre o mal transcendental, mas sobre diversas ações. Inclusive, esse mal pode ter sido não só vivenciado como também suportado até determinado ponto (WILLIAMS, 2002). Em nosso terceiro capítulo, as ideias de Raymond Williams sobre a tragédia nos auxiliam na análise das peças e das personagens de Sarah Kane. Não podemos esquecer, no entanto, fatores que tornam ainda mais complexa a apreensão da tragicidade nas peças de Sarah Kane: a forte presença da paródia e da ironia na dramaturgia da autora.

2.3 Paródia e ironia na cena pós-moderna

De acordo com Linda Hutcheon, em *The Politics of Postmodernism* (2001), é necessário dizer das dimensões positivas e negativas que o conceito de pós-modernismo possui, pois o termo é, inevitavelmente, contraditório e político, manifestando-se em diversos meios culturais, a saber, na arquitetura, na literatura, na música, na dança, na fotografia. A rigor, o termo pós-modernismo “[...] assume a forma de uma afirmação autoconsciente, autocontraditória e autodestrutiva” (HUTCHEON, 2001, p. IX, tradução nossa)⁶⁵. A autora ironiza: “É como dizer algo e, ao mesmo tempo, colocar aspas ao redor do que está sendo dito” (*Ibidem*)⁶⁶. Observemos:

Roland Barthes certa vez afirmou que é impossível representar o político, pois ele resiste a qualquer cópia mimética. Em vez disso, disse ele, “onde começa a política autorreflexiva é onde cessa a imitação” (Barthes 1977b: 154). É aqui que entra a arte paródica e autorreflexiva do pós-moderno, sublinhando em sua forma irônica a compreensão de que todas as formas culturais de representação – literária, visual, auditiva – na arte erudita ou nos meios de comunicação de massa são ideologicamente fundamentadas, que elas não podem evitar o envolvimento com relações e aparatos sociais e políticos (Burgin 1986b: 55). Ao dizer isso, percebo que estou indo contra uma tendência dominante na crítica contemporânea que afirma que o pós-moderno é desqualificado do envolvimento político por causa de sua apropriação narcísica e irônica de imagens e histórias existentes e sua acessibilidade aparentemente limitada para aqueles que reconhecem as fontes de apropriação paródica e compreendem a teoria que a motiva. Mas, o que este estudo das formas e políticas da representação pós-moderna visa mostrar é que essa posição é provavelmente politicamente ingênua e, na verdade,

⁶⁵ “[...] it takes the form of self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement” (HUTCHEON, 2001, p. IX).

⁶⁶ “It is rather like saying something whilst at the same time putting inverted commas around what is being said” (*Ibidem*).

totalmente impossível de ser interpretada à luz da arte real do pós-modernismo (HUTCHEON, 2001, p. 3, tradução nossa)⁶⁷.

Para Hutcheon (2001), só é possível que a arte pós-moderna seja política, ao menos no sentido de que suas imagens e histórias não são representações neutras, embora autorreflexivas e estetizadas. O pós-modernismo trabalharia, então, nesse sentido, de “desdoxificar” as representações culturais. Se não diretamente na ação política, ao menos desestabilizando suas bases.

Sendo assim, a paródia e a ironia pós-moderna conseguiriam, ao mesmo tempo, instalar e reforçar, tanto quanto minar e subverter convenções e pressuposições que parecem desafiar (HUTCHEON, 2001). Em suma, “[...] parece razoável dizer que a preocupação inicial do pós-moderno é desnaturalizar algumas das características dominantes de nosso modo de vida; apontar que essas entidades que experimentamos sem pensar como “naturais” (podem até incluir capitalismo, patriarcado, humanismo liberal) são de fato ‘culturais’” (HUTCHEON, 2001, p. 2)⁶⁸, ou seja, “feitas por nós, não dadas a nós. Mesmo a natureza, o pós-modernismo pode apontar, não cresce em árvores” (*Ibidem*)⁶⁹.

Linda Hutcheon vai investigar a paródia, a ironia e a autorreflexividade em textos e livros como *Parody without ridicule* (1978), *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de artes do século XX* (1985) e *The politics of postmodernism* (2001). Para Hutcheon, “a paródia é uma das formas mais importantes da moderna autorreflexividade” (1985, p. 13). A ironia, por conseguinte, como sendo um desdobramento da paródia e da metaficção – arte que reflete sobre si mesma – se apresenta como característica intrínseca da paródia. Hutcheon aponta a importância de compreender que parodiar não é, necessariamente, ridicularizar: “a crítica não tem de estar presente na forma de riso ridicularizador para que lhe chamemos de paródia” (HUTCHEON, 1985, p.18). Assim, “a paródia é, pois, na sua irônica <<

⁶⁷ Roland Barthes once claimed that it is impossible to represent the political, for it resists all mimetic copying. Rather, he said, ‘where self-reflexive politics begins is where imitation ceases’ (Barthes 1977b: 154). And this is where the self-reflexive, parodic art of the postmodern comes in, underlining in its ironic way the realization that all cultural forms of representation – literary, visual, aural – in high art or the mass media are ideologically grounded, that they cannot avoid involvement with social and political relations and apparatuses (Burgin 1986b: 55). In saying this, I realize that I am going against a dominant trend in contemporary criticism that asserts that the postmodern is disqualified from political involvement because of its narcissistic and ironic appropriation of existing images and stories and its seemingly limited accessibility to those who recognize the sources of parodic appropriation and understand the theory that motivates it. But, what this study of the forms and politics of postmodern representation aims to show is that such a stand is probably politically naive and, in fact, quite impossible to take in the light of the actual art of postmodernism (HUTCHEON, 2001, p. 3).

⁶⁸ “[...] made by us, not given to us. Even nature, postmodernism might point out, doesn't grow on trees” HUTCHEON, 2001, p. 3

⁶⁹ Nevertheless, it seems reasonable to say that the postmodern’s initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life; to point out that those entities that we unthinkingly experience as ‘natural’ (they might even include capitalism, patriarchy, liberal humanism) are in fact ‘cultural’” (*Ibidem*).

transcontextualização>> e inversão, repetição com diferença” (HUTCHEON, 1985, p. 48). Para Hutcheon, a paródia trabalha em dois níveis, o primeiro superficial e o segundo implícito, logo, mais profundo. Isso faz com que o entendimento da ironia e da paródia se dê a partir da compreensão desses níveis e códigos (HUTCHEON, 1985).

Todos pertencemos simultaneamente a muitas dessas comunidades de discurso, e cada uma delas tem suas próprias convenções restritivas (Hagen, 1992: 155), mas também capacitadoras. Para dar uns poucos exemplos inócuos: a piada compartilhada por aqueles que são pais e crianças, e muito da sátira política britânica me deixa confusa por ser canadense. Isso não é uma questão de elitismo de grupos fechados; é apenas uma questão de contextos experienciais e discursivos diferentes (HUTCHEON, 2000, p. 37).

As camadas de entendimento podem variar de acordo com a sua “comunidade discursiva”, de modo que o que pode ser profundo ou superficial para um grupo, pode não ser para o outro, pois “não é que a ironia cria comunidades, então, é que comunidades discursivas tornam a ironia possível em primeiro lugar” (HUTCHEON, 2000, p. 37-38). Ademais, as comunidades discursivas “funcionam para fazer nascer no interpretador alguma ideia de que se tenciona fazer ironia (em algumas culturas um piscar de olhos ou aspas em volta de uma palavra num texto)” (HUTCHEON, 2000, p. 41). Há ainda marcadores textuais “que dirigem os interpretadores para o sentido não declarado, especificamente intencionado (...) em ambos os casos os sinais provavelmente devem ser socialmente acordados” (HUTCHEON, 2000, p. 41-42).

Hutcheon pontua, ainda, que seu pensamento vai contra a corrente dos pensadores que veem a arte pós-moderna como desqualificada de envolvimento político. A arte mimética, nesse sentido, daria vez à arte autorrefletiva, paródica e irônica. O trabalho do pós-modernismo seria, então, o da descrença⁷⁰ no saber comum, pois suas histórias, por não serem neutras, não são senão políticas. Enfim, para esta autora, uma característica bastante positiva da arte e da cultura pós-moderna é o fato de que nunca se discutiu tanto temas como classe, racismo, feminismo, pós-colonialidade/pós-colonialismo, questões voltadas para a comunidade LGBTQIA+, e suas teorias (HUTCHEON, 2001).

Uma contribuição importante da estudiosa é a de colocar a ironia como base para a paródia. Em *Teoria e Política da Ironia* (2000), Hutcheon dedica um capítulo à investigação da intenção e da interpretação, apresentando a perspectiva de diversos autores a respeito do ironista e do interpretador, havendo aqueles que deliberam ao leitor toda a função interpretativa

⁷⁰ No original, a autora usa a palavra “dedoxify” (HUTCHEON, 2001).

da ironia, desconsiderando a intenção do autor, e aqueles que consideram apenas os intencionistas. Para Hutcheon, “chamar alguma coisa de ironia é enquadrá-la ou contextualizá-la de tal maneira que, de fato, uma declaração intencionista já tenha sido feita – quer pelo ironista, *quer* pelo interpretador (ou por ambos)” (HUTCHEON, 2000, p. 171). Ou seja, “intencional/não intencional pode ser uma distinção falsa: toda ironia acontece intencionalmente, quer a atribuição seja feita pelo codificador, quer pelo decodificador” (*Ibidem*).

“A interpretação é, num sentido, um ato intencional por parte do interpretador” (*Ibidem*). Os interpretadores, assim, segundo Hutcheon (2000), não são figuras passivas. Ao contrário, são aqueles que fazem a ironia acontecer, mas não sem que haja um ato intencional do ironista. Em outras palavras, os interpretadores formulam hipóteses sobre o que se intenciona enquanto irônico. Sobre isso, a autora exemplifica:

[...] a mídia ao redor do mundo noticiou que um certo padre Joseph, um dominicano da Califórnia, apareceu na convenção nacional de 1992 do Partido Democrático em Nova York com um confessionário de quase dois metros (chamado de “Confissão Portátil”) amarrado em sua bicicleta e um folheto afirmando “Religião em Movimento para Pessoas em Ação! ... A igreja deve ir onde os pecadores estão”. Enquanto isso era amplamente divulgado na mídia por causa de seu humor (transgressor), os repórteres demoraram alguns dias para descobrir que não havia nenhum padre Joseph em nenhuma ordem dominicana na Califórnia. Será que essa brincadeira feita por Joey Skaggs, um artista conceptual e performático baseado em Nova York, e, logo, era uma mentira? Skaggs sempre usa a mídia dessa maneira como sua “tela” – fisgando-os (sempre com ironia) e depois usando sua credulidade para chamar atenção para assuntos sérios sobre a responsabilidade da mídia. O significado de suas ironias está sempre na intenção ou, mais corretamente, no que é revelado sobre a mídia e a sociedade quando as pessoas têm acesso à intenção irônica (HUTCHEON, 2000, p. 173).

Ao invés de trabalhar com as posições tradicionais que afirmam que as ironias são intencionais ou não intencionais, Linda Hutcheon (2000) prefere articular três modos diferentes e, com frequência, distintos dentro da teoria da ironia, a saber, “o que geralmente se chama de posição intencionista (só para ironistas), a posição inversa de que toda ironia é uma função de leitura (só para interpretadores) e a posição de que há uma responsabilidade compartilhada” (HUTCHEON, 2000, p. 173), esta última servindo para ambos, ironistas e interpretadores, em relação à utilização da ironia. As diversas teorias intencionistas se diferenciariam, de acordo com Hutcheon (2000), a partir das seguintes funções presentes no quadro abaixo:

<p style="text-align: center;">Psicoestética</p>	<p>“Meu termo desajeitado, psicoestético, refere-se à opinião de que a intenção age como a garantia do controle consciente [...]. Efeitos textuais considerados irônicos (em termos semânticos ou avaliadores) não são, assim, acidentais; eles são conscientes e deliberados (Green, 1979: 6; Stern, 1980: 124; Richards, 1929: 176), parte de um “desenho controlado” (McKee, 1974: 107)” (HUTCHEON, 2000, p. 173-174).</p>
<p style="text-align: center;">Semântica</p>	<p>“A segunda função atribuída às intenções na teoria da ironia é, assim, a de garantia semântica de significado. O papel delas aqui é tornar a ironia “estável” [...]. Sem intenções de ancorar o significado, argumenta-se, tudo pode ser irônico e [...] nada pode ser irônico com certeza (Mizzau, 1984: 20). Uma posição mais radical é a de que não há necessidade de basear o significado na intenção porque o que é intencionado é idêntico ao que é significado (Knapp, Michaels, 1982: 729) (HUTCHEON, 2000, p. 174).</p>
<p style="text-align: center;">Ética</p>	<p>“Uma posição basicamente ética é a que diz que a responsabilidade de garantir a compreensão da ironia (e a prevenção de mal-entendidos) é do ironista codificador, que deve coordenar suposições sobre códigos e informações contextuais a que os decodificadores terão acesso e que provavelmente usarão (Sperber, Wilson, 1986: 43) [...] as comunidades discursivas também têm um papel importante em tornar essa coordenação ao menos possível” (HUTCHEON, 2000, p. 174).</p>

Dessa maneira, “para colocar o não dito em jogo com o dito, o interpretador (no mínimo) infere que quem diz entende o sentido explícito de sua própria elocução e, como diz um crítico, está em posse de suas faculdades (Todorov, 1978: 59)” (HUTCHEON, 2000, p. 176). Ademais, supõe-se que “o interpretador intencione discernir (por meio de marcadores textuais e contextuais) a relação dito/não dito de modo consciente e proposital” (*Ibidem*).
Notemos:

[...] o significado semântico específico e a aresta avaliadora da ironia também são **inferidos**, de uma certa maneira. E essas inferências também são atos intencionais. Além disso, ver ironia em tudo (ou em todos os lugares) é o resultado do trabalho de interpretação feito por meio de habilidades adquiridas. Como já mencionei, Ellen Winner argumentou que crianças aprendem a entender e desempenhar metáforas mais cedo do que ironias, porque a metáfora “serve para iluminar os atributos das coisas no mundo, a ironia, para revelar a atitude do ironista perante o mundo” (1988: vii). Como também já foi discutido, ainda que ambas sejam modos indiretos, a metáfora se apoia na percepção de similaridade na diferença, enquanto a ironia

necessita de discriminação de diferenças entre o dito e o não dito. A ironia, por conseguinte, envolve certas “habilidades de inferência” (Ibidem.: 160) que operam em diferentes níveis (HUTCHEON, 2000, p. 17, grifo nosso).

Esses são níveis semânticos, a exemplo de quando a criança consegue compreender o que é verdade e falsidade; e o nível pragmático, quando é capaz de captar ou inferir crenças e intenções de outra pessoa. Por isso, podemos dizer que a ironia se completa na leitura, pois os interpretadores fazem a ironia acontecer. E, sendo assim, “a ironia é sempre (não importa o que mais ela possa ser) uma modalidade de **percepção** – ou melhor, de atribuição – tanto de significado quanto de atitude avaliadora” (HUTCHEON, 2000, p. 178, grifo nosso). Não é à toa que a noção de percepticídio, pensada por Diana Taylor (1997), nos é tão cara para este trabalho. É somente com a articulação entre arte pós-moderna e sua ênfase estética na utilização da paródia e da ironia, apresentando aspectos de ambiguidade, que poderemos ter uma perspectiva mais ampla e mais enriquecedora da violência e do horrorismo presentes na dramaturgia de Sarah Kane.

Ora, é nessa complexa interação entre ironista, texto e interpretador que certa “performatividade” acontece, pois é algo compartilhado entre duas figuras por meio de um texto (HUTCHEON, 2000). Para Hutcheon (2000), é o texto e o contexto imediato que darão sinal de existência à ironia. E, por fim, “como o leitor de um romance ou o observador de uma pintura, tenho de aceitar a responsabilidade pela minha atribuição de ironia, até mesmo ao explicar o que me levou a tal inferência” (HUTCHEON, 2000, p. 179).

Outra contribuição importantíssima para o desenvolvimento da nossa investigação sobre a ironia é de Camila da Silva Alavarce, com o livro *A Ironia e suas Refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso* (2009), no qual a autora aborda o tema da ambiguidade como característica intrínseca da paródia e da ironia. Segundo Alavarce, “para compreender a mensagem ou as ideias veiculadas por essas modalidades de discurso, o sujeito deve perceber a existência de vozes que se chocam na estrutura desses textos” (ALAVARCE, 2009, p. 11-12). A utilização da paródia e da ironia seria um convite à reflexão e à construção de sentido. Em outras palavras, um ato “de ampliação do conhecimento e da **percepção crítica**” (*Idem*, p. 12, grifo nosso). Logo, é possível dizer que a paródia e a ironia atuam contra o percepticídio, como desenvolveremos em nossa análise:

As categorias que motivam a presente pesquisa são, pois, exigentes, já que convocam o sujeito, valorizando-o como um ser capaz de assimilar a estrutura contraditória desses discursos por meio do exercício da razão. É realmente significativa a possibilidade de esses discursos alargarem a visão de mundo

do sujeito, permitindo que ele acesse outras realidades ou, ainda, que delinear sua própria forma de enxergar e entender a realidade (que pode destoar, e muito, do senso comum ou da concepção da maioria) (ALAVARCE, 2009, p. 12).

Isto posto, a ironia produziria uma suspensão saudável da certeza (HUTCHEON, 2000) e/ou suspensão da censura, burlando prisões e discursos monocromáticos (ALAVARCE, 2009): “[...] a ironia, a paródia e o riso veiculam suas “verdades”, mas não o fazem de forma explícita. As opiniões sugeridas por tais modalidades caracterizam-se por serem resultado de uma tensão inerente a esses discursos” (ALAVARCE, 2009, p. 11). Por isso, a paródia e a ironia, ao menos em níveis distintos, estão no âmbito do polifônico, já que “o público receptor é elemento de importância decisiva, sobretudo quando estamos perante textos literários em cujo cerne há o embate de “vozes” contraditórias. Cabe, pois, ao leitor a tarefa de decodificar, na estrutura do texto em análise, os discursos dissonantes” (*Idem*, p. 13). Não se trata, pois, de um discurso niilista. Ao contrário, instala as possibilidades ao invés do uníssono, a ambiguidade e a instabilidade ao invés do lugar comum. Ainda sobre o caráter de ambiguidade:

A ambiguidade é, também, propriedade da ironia, que deve ser entendida – em seu modo mais frequente de manifestação – como a figura retórica por meio da qual “se diz o contrário do que se diz”; em outras palavras, pode-se afirmar, sobre esse tipo de ironia, que se trata de um significante para dois significados. A paródia, por sua vez, entendida etimologicamente como “canto paralelo”, já assinala o caráter duplo da escritura e, conseqüentemente, da leitura paródicas (ALAVARCE, 2009, p. 12).

É interessante também ressaltar que os efeitos causados pela ironia e pela paródia, se ainda não ficou nítido nesta discussão, não possuem garantia de serem uniformes, pois: uma vez que a “verdade” proposta por essas categorias não está em “A” ou em “B”, que se opõem, mas, sim, no choque, na tensão entre “A” e “B”, é provável que nasça, como resultado desse embate, uma outra possibilidade de “verdade” que se distancie do maniqueísmo inicial (ALAVARCE, 2009, p. 18). O desenlace da ambiguidade irá depender, assim, da bagagem do leitor, de seu “conhecimento de mundo”. Além disso, o papel do interpretador não deve ser apenas o de alcançar determinado entendimento corretamente (ALAVARCE, 2009), embora não devamos negar a questão do sentimento suscitado pelo prazer estético do efeito irônico ou paródico na construção desses sentidos, desses novos mundos. É preciso reconhecer “a sobreposição de dois planos: um superficial e outro implícito” (ALAVARCE, 2009, p. 20) e ocupar os vazios, organizando e interpretando o texto dado pelo autor, criando, a partir disso, novos mundos fictícios.

A criação de novos mundos fictícios nos faz recordar Giorgio Agamben que, ao tratar muito brevemente da paródia, no ensaio “Paródia”, presente no seu livro *Profanações* (2007), traz uma reflexão que acaba por se tornar um dos alicerces de nossa pesquisa, a saber, a relação entre paródia e realidade. O autor inicia o seu texto apresentando duas definições canônicas de paródia:

[...] a dependência de um modelo preexistente, que de sério é transformado em cômico, e a conservação de elementos formais em que são inseridos conteúdos novos e incongruentes (...). As paródias sacras medievais, como as *missae potatorum* e a *Coena Cypriani*, que introduzem conteúdos grosseiros na liturgia da missa ou no texto da Bíblia, constituem, nesse sentido, um exemplo perfeito de paródia (AGAMBEN, 2007, p. 34).

Para Agamben (2007), o papel da paródia é o de “evocar o inenarrável”, recorrendo a “meios pueris”. Se, em seu texto, o autor destaca a característica estereotipada dos personagens de Elsa Morante, em *A ilha de Arturo*, os quais parecem ser personagens saídos de um livro infantil, no nosso caso, os personagens da dramaturgia de Sarah Kane parecem fazer parte das matérias de jornais nacionais e internacionais mais horrendas, absurdas e violentas. A intenção paródica é, pois, a de “confundir e tornar duravelmente indiscernível o umbral que separa o sagrado e o profano, o amor e a sexualidade, o sublime e o ínfimo” (AGAMBEN, 2007, p. 37). Não se trata de “levar a paródia a sério”, visto que a paródia “não pode pretender identificar-se com a obra parodiada” (AGAMBEN, 2007, p. 37).

Se por um lado temos apenas uma das peças de Kane, *Phaedra's love*, constituindo-se uma paródia explícita, releitura da *Fedra* de Sêneca, é possível afirmar que toda a obra de Kane possui elementos paródicos, a saber: *Blasted*, que pode ser compreendida como paródia de guerra; *Cleansed*, como uma representação paródica de um regime ditatorial; *Crave*, uma parodização de relações de poder entre abusador e abusado; *4:48 Psychosis*, uma paródia da indiferença das instituições – Estado, Família e Igreja – em relação à saúde mental em geral, mas, principalmente, quando se trata de seres não passíveis de luto: mulheres, gays e lésbicas, imigrantes, refugiados – no sentido proposto por Judith Butler em *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* (2003). Sob esse prisma, Kane não apenas parodia o cânone, a tradição, como também a própria realidade, a exemplo de quando vemos os estupros que ocorreram na guerra da Bósnia parodiados em *Blasted*, ou Dachau, primeiro dos campos de concentração criados pela ditadura nazista na Alemanha de Hitler, parodiado em *Cleansed*. Sobre isso, trataremos em nosso capítulo de análise. Por ora, notemos que:

De fato, a paródia não põe em dúvida, como faz a ficção, a realidade do seu objeto – este, aliás, é tão insuportavelmente real que se trata, precisamente, de mantê-lo à distância. Ao “como se” da ficção, a paródia contrapõe seu drástico “assim é demais” (ou “como se não”). Por isso, se a ficção define a essência da literatura, a paródia se põe, por assim dizer, no limiar dela, obstinadamente estendida entre realidade e ficção, entre a palavra e a coisa (AGAMBEN, 2007, p. 41).

Tais colocações em relação à paródia nos fazem questionar se Kane não estaria ao mesmo tempo parodiando o próprio teatro realista e a impossibilidade de representar um real, impossível, caótico e não linear. A saída da dramaturga é, pois, a de chocar, de jogar contra o percepticídio, apresentando as cenas mais horrendas e colocando o seu público ou o seu leitor de frente a esse “real” ao mesmo tempo trágico e angustiante.

Sobra a paródia, esse recurso que o pós-moderno vem a enfatizar, conforme Affonso Romano de Sant’Anna nos mostra, no livro *Paródia, Paráfrase & Cia* (2004), seu surgimento, ao menos enquanto termo institucionalizado, se deu no século XVII, contudo, já havia aparecido na *Poética*, quando Aristóteles atribui a utilização desse efeito enquanto arte a Hegemon de Thaso (séc. 5 a.C.), pois este havia empregado “o estilo épico para representar os homens não como superiores ao que são na vida diária, mas como inferiores. Teria ocorrido, então, uma inversão” (2004, SANT’ANNA, p. 11). Nessa perspectiva, “a epopeia, gênero que na Antiguidade servia para apresentar os heróis nacionais no mesmo nível dos deuses, sofria agora uma degradação” (*Ibidem*). Segundo Sant’Anna (2004), algo que demonstra que os gêneros literários eram (e quem sabe, ainda, em certa medida, são), sedimentados assim como são as classes sociais. A tragédia e a epopeia são apresentadas como gêneros nobres e a comédia, popular. Sant’Anna define:

O dicionário de literatura de Brewer, por exemplo, nos dá uma definição curta e funcional: “paródia significa uma ode que perverte o sentido de outra ode (grego: para- ode)”. Essa definição implica o conhecimento de que originalmente a ode era um poema para ser cantado. Por isto, Shipley, mais acuradamente, registraria que o termo grego paródia implicava a ideia de uma canção que era cantada ao lado de outra como uma espécie de contracanto. A origem, portanto, é musical. Em literatura acabaria por ter uma conotação mais específica. O próprio Shipley, no seu dicionário de literatura, discrimina três tipos básicos de paródia: *verbal* – com a alteração de uma ou outra palavra do texto; *formal* – em que o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são usados como forma de zombaria; *temática* – em que se faz a caricatura da forma e do espírito de um autor (SANT’ANNA, 2004, p. 12, grifo nosso).

Já o projeto de Sant’Anna (2004) consiste em abordar a paródia para além da dicotomia paródia e estilização, como foi concebida por autores como Bakhtin e Tynianov, ao refletir

sobre a paródia em relação com a paráfrase, a estilização e a apropriação. Sant’Anna (2004) aponta que, na contemporaneidade, há uma ênfase na utilização da paródia como efeito de linguagem por via das artes, embora não se trate de algo novo, pois já “existia na Grécia, em Roma e na Idade Média” (SANT’ANNA, 2004, p. 7). Movimentos ditos pelo autor como renovadores da arte ocidental, a saber o Futurismo (1909) e o Dadaísmo (1916), teriam mostrado esse efeito enquanto sintomático de nossa época: “A paródia é uma forma de a linguagem se voltar sobre si mesma [...]. Recentemente a especialização da arte levou os artistas a dialogarem não com a realidade aparente das coisas, mas com a realidade da própria linguagem” (SANT’ANNA, 2004, p. 7). Sobre a relação da paródia com o pastiche, o autor afirma:

De uma maneira geral, porém, os autores que antecederam os dois formalistas (Tynianov, 1919, e Bakhtin, 1928) definiam a paródia dentro de uma certa sinonímia. Aproximavam-na do burlesco, considerando-a como um subgênero. Nesta linha, mesmo autores mais contemporâneos definem a paródia também por contiguidade, considerando-a um mero sinônimo de **pastiche**, ou seja, um trabalho de juntar pedaços de diferentes partes de uma obra de um ou de vários artistas (SANT’ANNA, 2004, p. 13, grifo nosso).

Sant’Anna (2004) propõe que a paródia seja trabalhada ao lado da ideia de paráfrase: “ao contrário da paródia, não encontramos uma história do termo *para-phrasis* (que já no grego significa: continuidade ou repetição de uma sentença)” (SANT’ANNA, 2004, p. 17). A paráfrase, ao lado da imitação e da cópia, não seria, de acordo com o autor, interessante para a história, pois é uma não-história, enquanto a história se interessa pelo corte e pela ruptura, pela invenção e descontinuidade (SANT’ANNA, 2004). Consideremos:

No entanto o termo *paráfrase* tem um sentido diversificado. É importante adiantar isto. Tomemos taticamente uma definição oficial deste vocábulo: “é a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. Uma paráfrase pode ser uma afirmação geral de ideia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil. Em geral ela se aproxima do original em extensão” (SANT’ANNA, 2004, p. 17).

Na verdade, haveria uma linha muito tênue em relação ao ato de resumir uma ideia ou trecho utilizando outras palavras, ou seja, fazer paráfrase, e a ideia de interpretá-lo. Podemos pensar, por exemplo, que “não haveria nunca paráfrase pura, senão um segundo texto sobre um primeiro acrescido de diferenças” (SANT’ANNA, 2004, p. 21). Afinal de contas, a própria psicanálise já teria nos ensinado algo a respeito disso quando tratou do recalque e da repetição, em textos como o de Freud, *Recordar, repetir e elaborar* ([1914] 1969). Isso nos faz pensar de

que modo Sarah Kane parodia repetições presentes em nossa sociedade ocidental para denunciar determinados tipos de violência, escancarando o que temos de sintomático e de absurdo em nós.

Tanto a ciência quanto a religião se utilizam da paráfrase como modo de divulgação de suas crenças, transmitindo valores e mantendo uma “vigência ideológica de uma linguagem” (SANT’ANNA, 2004, p. 22). Sendo assim, Sant’Anna (2004) vai constatar que, ao passo que a paráfrase é do semelhante ou do idêntico, a paródia traz algo do novo e do diferente, sendo, conseqüentemente, inauguradora de um novo paradigma, fazendo evoluir a linguagem, ao invés de se ocultar em um velho paradigma: “Do lado da ideologia dominante, a paráfrase é uma continuidade. Do lado da contra-ideologia, a paródia é uma descontinuidade” (*Idem*, 2004, p. 28). A paráfrase trataria da intertextualidade das semelhanças e a paródia da intertextualidade das diferenças.

Enquanto a paráfrase é um discurso em repouso, e a estilização é a movimentação do discurso, a paródia é o discurso em progresso. Também se pode estabelecer outro paralelo: paráfrase como efeito de *condensação*, enquanto a paródia é um efeito de *deslocamento*. Numa há o reforço, na outra a deformação. Com a condensação, temos dois elementos que se equivalem a um. Com o deslocamento temos um elemento com a memória de dois. Por isto é que se pode falar do caráter ocioso da paráfrase e do caráter contestador da paródia. Na paráfrase alguém está abrindo mão de sua voz para deixar falar a voz do outro. Na verdade, essas duas vozes, por identificação, situam-se na área do *mesmo*. Na paródia busca-se a fala recalcada do *outro* (SANT’ANNA, 2004, p. 28-29).

Importante dizer que Sant’Anna afirma não estar utilizando a ideia de *outro* vinda de Bakhtin, entendida como “alguém”, mas sim a ideia de outro em uma acepção moderna, para falar da “voz social ou individual recalcada e que é preciso desentranhar para que se conheça o outro lado da verdade” (SANT’ANNA, 2004, p. 29). É por isso que a paródia causa uma espécie de rebuliço, ela assume “uma atitude contraideológica, na faixa do contraestilo”, denunciando o jogo do espelho e “colocando as coisas fora de seu lugar ‘certo’” (*Idem*, 2004, p. 29). E, aqui, chegamos a um ponto importante da nossa pesquisa, em que o autor fala da ambigüidade e que nos auxilia pensar com Jameson a respeito da dramaturgia de Kane:

Já a paráfrase é um discurso sem voz, pois quem está falando está falando o que o outro já disse. É uma máscara que se identifica totalmente com a voz que fala atrás de si. Nesse sentido, ela difere da paródia, pois, nesta, a máscara denuncia a duplicidade, a **ambigüidade** e a contradição. Por isso é que, usando um paralelo numa linguagem mística, se pode dizer: a paráfrase faz o jogo do celestial, e a paródia faz o jogo do demoníaco. O angelical é a

unidade, o demoníaco é a divisão. E já que falei em jogo, posso acrescentar nova comparação: na paráfrase não há a tensão entre os dois jogadores, é como se estivessem jogando o mesmo jogo, do mesmo lado. Enquanto a paródia é uma disputa aberta do sentido, uma luta, **um choque de interpretação** (SANT'ANNA, 2004, p. 29-30, grifo nosso).

Se a paródia é banalizada a um estilo de época, diz Sant'Anna (2004), ela pode acabar por se tornar paráfrase, tornando-se “tão normal, tão esperada, que perdeu parte de sua força original [...]” (SANT'ANNA, 2004, p. 30), perdendo o seu elemento de surpresa. Não é à toa que Sarah Kane nos parece tão enigmática em sua paródia, dado que cria um novo paradigma ao lançar *Blasted*, o do teatro do choque contra o percepticídio. Fala de um novo jeito do que não se fala ou do que é proibido falar, traz o demoníaco e joga-o em nossa cara. Daí também a nossa dificuldade, em primeiro momento, de interpretar suas ambiguidades. Como pensar o novo na paródia a partir de Sarah Kane, por exemplo? Reflitamos em nosso terceiro capítulo sobre essa paródia do decadente, sobre essa “obra de arte como “ruína”, como possibilidade de desvelamento, desocultamento e revelação de um mundo novo pelo processo de desconstrução das coisas que se acham na aparência da realidade” (SANT'ANNA, 2004, p. 50).

Outra relação interessante que Sant'Anna (2004) estabelece é entre a paródia e a representação. Para o autor, não seria apenas uma relação teatral, de um efeito catártico por via da paródia como pausa para o riso, mas uma conexão no sentido psicanalítico, “pois se a ideia de representação implica o sentido de dramatizar algo, o conceito psicanalítico de representação se define como uma *re-apresentação*”, o que implica dizer: “a emergência de algo que ficou recalcado e que agora volta à tona” (SANT'ANNA, 2004, p. 31). Algo similar ao sonho, uma das formações do inconsciente, que nos permite descarregar certas tensões recalçadas e acessar, por meio das imagens mais surreais, os nossos desejos.

Desse modo, “o que o texto parodístico faz é exatamente uma re-apresentação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso [...] tomada de consciência crítica” (*Idem*, 2004, p. 31). Ainda, o texto parodístico seria parricida, pois:

É o texto ou o filho rebelde, que quer negar sua paternidade e quer autonomia e maioria. A paródia não é um *espelho*. Ou, aliás, pode ser um espelho, mas um *espelho invertido*. Mas é melhor usar outra imagem. E, ao invés do espelho, dizer que a paródia é como a *lente*: exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo, como se faz na charge e na caricatura. E eu diria, usando ainda um raciocínio psicanalítico, que a paródia é um ato de insubordinação contra o simbólico, uma maneira de decifrar a Esfinge da Mãe Linguagem. Ela difere da paráfrase na medida em que a paráfrase se

assemelha àquele que dorme edipianamente cego no leito da Mãe Ideologia. Sendo uma rebelião, **a paródia é parricida**. Ela mata o texto-pai em busca da diferença. É o gesto inaugural da autoria e da individualidade (SANT'ANNA, 2004, p. 32, grifo nosso).

Daí que a paródia seria, segundo Sant'Anna (2004), uma forma de conhecer o mundo. Se a paráfrase é a linguagem do Paraíso, por ser “supostamente a linguagem do homem antes da queda, quando tudo era igual e indiferenciado”, a paródia é a “linguagem pecaminosa”, do ruído, da tentação e da quebra das normas: “a paródia surge como o insaciável desejo. E não estranha que as ideologias estéticas e políticas que controlam o cenário social considerem as paródias sempre como um discurso *in-desejável*” (SANT'ANNA, 2004, p. 33). O argumento de Sant'Anna nos impulsiona a questionar, por exemplo, se a paródia não re-presentaria o impossível do desejo, pois sabemos que no desejo sempre há falta, de modo que a paródia denuncia, atenta, além de ser também tentação, para que notemos essa falta, seja no âmbito social ou individual. Assim, “a paráfrase é o grau mínimo de alteração do texto, e a estilização, o desvio tolerável. [...] A paródia a inversão do significado, que tem o seu exemplo máximo na apropriação” (SANT'ANNA, 2004, p. 48). A estilização se localizaria no âmbito da técnica, enquanto a paródia e a paráfrase estão na esfera do efeito (SANT'ANNA, 2004). A paráfrase e a estilização fariam parte do “mesmo conjunto em oposição à paródia”, sendo as diferenças entre esses termos a de que “a paródia deforma, a paráfrase conforma e a estilização reforma” (*Idem*, 2004, p. 41).

Por fim, a apropriação teria a ver com o ato de apoderar-se de objetos do dia a dia e convertê-los em símbolos. Na cena do *pop art*, por exemplo, “artistas manipulavam objetos da sociedade industrial para construírem suas obras” (SANT'ANNA, 2004, p. 44). Trata-se de tirar um objeto e colocá-lo em uma situação diferente. É uma técnica bastante utilizada na arte conceitual e no *happening*⁷¹. Assim, “a apropriação é uma técnica que se opõe à paráfrase e diverge da estilização. É um gesto devorador, onde o devorador se alimenta da fome alheia” (*Idem*, 2004, p. 46). Paráfrase e estilização estariam no campo das similaridades, enquanto que paródia e apropriação, no campo das diferenças. De certo modo,

Enquanto, na paráfrase e na paródia, podem-se localizar, respectivamente, um pró-estilo, na apropriação o autor não “escreve”, apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele trans-creve, colocando os significados de cabeça para baixo. A transcrição parcial é uma paráfrase. A transcrição total, sem qualquer referência, é um plágio. Já o artista da

⁷¹ Uma espécie de antiteatro: “O happening é um “acontecimento” imprevisto numa cena pública, de preferência. Mas não é um teatro” (SANT'ANNA, 2004, p. 45).

apropriação contesta, inclusive, o conceito de propriedade dos textos e objetos. Desvincula-se um texto-objeto de seus sujeitos anteriores, sujeitando-o a uma nova leitura (SANT'ANNA, 2004, p. 46).

Ainda de acordo com o autor, “como no caso da paródia, o que caracteriza a apropriação é a **dessacralização**, o **desrespeito** à obra do outro” (SANT'ANNA, 2004, p. 46, grifo nosso). É interessante, aqui, pensarmos se ambas as palavras, dessacralização e desrespeito, são realmente sinônimos, pois, como veremos com Hutcheon (1978), a paródia não necessariamente tem o intuito de desrespeitar ou ridicularizar. Contudo, é possível que sempre haja uma dessacralização do que se está parodiado. Dessacralizar pode ser, então, “deixar de possuir o caráter sagrado, místico, divino, inviolável”⁷², enquanto desrespeitar, “não ter consideração, [...] ocasionar transtorno [...] infringir, transgredir”⁷³. Nesse sentido, transtornar e transgredir realmente são características da paródia. Enfim,

[...] na paráfrase, a apropriação é fraca. Ou melhor, ela se dá pela inserção do apropriador naquilo que é apropriado. Ou, simplificando, o texto original é que deglute o texto segundo, deixando nele a sua marca. A paráfrase é uma quase não-autoria. Já a apropriação propriamente dita, por se situar não no conjunto das similaridades, mas no conjunto das diferenças, é uma variante da paródia e tem uma força crítica. É **uma interferência no circuito**. Não pretende re-produzir, mas produzir algo diferente (SANT'ANNA, 2004, p. 48, grifo nosso).

Se, no âmbito da arte pós-moderna, paródia e ironia são ainda mais indissociáveis, é preciso que possamos compreender as nuances políticas que essa estética da ambiguidade põe em jogo, principalmente quando afirmamos que o trabalho de Sarah Kane parece ser contra o percepticídio. Que tipo de interferência Kane foi capaz de fazer nesse contexto britânico conservador? Até que ponto a mídia acabou por criar uma imagem distorcida da autora que ia justamente contra a sua proposta?

2.4 Violência e horrorismo na condição pós-moderna: as vidas não passíveis de luto

Desde já, é necessário pontuarmos a amplitude de significações que termos como **violência** possuem, pois esta se desdobra de diversas maneiras, afetando seres humanos e não humanos de várias formas. Além disso, sabemos que as formas de violência podem ser físicas e/ou simbólicas, tomando por vezes a imensidão do indizível, do incomunicável, se pensarmos,

⁷² <https://www.dicio.com.br/dessacralizar/> <Acesso em 02/06/2021>.

⁷³ <https://www.dicio.com.br/desrespeitar/> <Acesso em 02/06/2021>.

por exemplo, na complexidade das consequências de traumas provindos de certas formas de violência.

Assim que, para expor essa questão, Judith Butler (2020) trata da diferença existente entre a violência legalizada e não legalizada pelas leis de determinada nação ou de determinado âmbito internacional, o que significa que as formas de violência permitidas e regularizadas pela soberania do Estado, que, em muitos casos, não chegam a ser entendidas como violência, fazem com que aquelas cometidas por atores não estatais sejam ilegais e não aceitáveis. Sobre o assunto, Butler se expressa da seguinte forma:

[...] em debates públicos, vemos que “violência” é instável, sua semântica apropriada de maneiras que chamam de “violenta” qualquer número de expressões de dissidência política ou de oposição ao estado ou à autoridade da instituição em questão. Manifestações, acampamentos, assembleias, boicotes e greves estão todos sujeitos a ser chamados de “violentos”, mesmo quando não buscam recorrer a brigas físicas ou às formas de violência sistêmica ou estrutural [...]. Quando estados ou instituições fazem isso, procuram renomear práticas não-violentas como violentas, conduzindo uma guerra política, por assim dizer, ao nível da semântica pública. Se uma manifestação de apoio à liberdade de expressão, manifestação que exerce essa mesma liberdade, é chamada de “violenta”, isso só pode ocorrer porque o poder que usa mal a linguagem dessa maneira procura garantir seu próprio monopólio da violência por meio de malignização da oposição, justificando o uso de forças policiais, do exército ou de segurança contra aqueles que procuram exercer e defender a liberdade dessa maneira (BUTLER, 2020, p. 2-3, tradução nossa)⁷⁴.

Outra autora que pensou o tema da violência foi Heleieth Saffioti que, em *Gênero patriarcado violência*, menciona que, enquanto a violência de ordem física é mais palpável,

[...] a psíquica e a moral situam-se fora do palpável. Ainda assim, caso a violência psíquica enlouqueça a vítima, como pode ocorrer – e ocorre com certa frequência, como resultado da prática da tortura por razões de ordem política ou de cárcere privado, isolando-se a vítima de qualquer comunicação via rádio ou televisão e de qualquer contato humano –, ela torna-se palpável (SAFFIOTI, 2015, p. 18).

⁷⁴ [...] in public debates, we see that “violence” is labile, its semantics appropriated in ways that call “violent” any number of expressions of political dissent, or of opposition to the state or the authority of the institution in question. Demonstrations, encampments, assemblies, boy-cotts, and strikes are all subject to being called “violent” even when they do not seek recourse to physical fighting, or to the forms of systemic or structural violence (...). When states or institutions do this, they seek to rename nonviolent practices as violent, conducting a political war, as it were, at the level of public semantics. If a demonstration in support of freedom of expression, a demonstration that exercises that very freedom, is called “violent”, that can only be because the power that misuses language that way seeks to secure its own monopoly on violence through maligning the opposition, justifying the use of police, army, or security forces against those who seek to exercise and defend freedom in that way (BUTLER, 2020, p. 2-3).

Saffioti (2015) aborda a questão da violência em diferentes categorias, sendo essas formas a violência física, sexual, emocional e moral, embora afirme que elas não ocorram separadamente. Para a autora, “qualquer que seja a forma assumida pela agressão, a violência emocional está sempre presente” (SAFFIOTI, 2015, p. 79), pois “o que se mostra de difícil utilização é o conceito de violência como ruptura de diferentes tipos de integridade: física, sexual, emocional, moral, sobretudo em se tratando de violência de gênero, e mais especificamente intrafamiliar e doméstica” (*Ibidem*), visto que “são muito tênues os limites entre quebra de integridade e obrigação de suportar o destino de gênero traçado para as mulheres: sujeição aos homens, sejam pais ou maridos” (SAFFIOTI, 2015, p. 79-80).

Natália Parizzoto, ao estudar violência de gênero, tendo por referência a pesquisa “Mulheres brasileiras e gênero nos espaços público e privado”, realizada em 2010 pela Fundação Perseu Abramo, por meio de seu Núcleo de Opinião Pública, e em parceria com o SESC (Serviço Social do Comércio), menciona sete tipos de violência doméstica, sendo elas: “controle e cerceamento, física ou ameaça (à integridade física), psíquica/verbal, sexual, assédio, moral e patrimonial” (PARIZZOTO, 2012, p. 35). Parizzoto (2012) exemplifica cada tipificação da violência doméstica da forma a seguir: 1. Física ou ameaça à integridade física: tapas, empurrões, sacudidas, apertões, ameaças, quebrar coisas ou rasgar roupas, entre outras; 2. Psíquica/Verbal: insinuações, desqualificações, críticas ao desempenho no trabalho, dentro ou fora de casa etc.; 3. Sexual: forçar relação sexual ou ato sexual, estupro; 4. Assédio: tocar ou insistir em algo, “favores” sexuais em troca de aumento de salário, entre outros; 5. Controle/Cerceamento: impedir de sair de casa.

A professora e pesquisadora Carla Fernandes (2021) chega a apontar que o feminismo, por exemplo, foi mistificado pelo patriarcado. Criou-se a falsa ideia de seu significado para ludibriar e distorcer o que ele representa, e isso é um dos pontos essenciais para manutenção da violência contra as mulheres (cis e trans) ou contra a comunidade LGBTQIA+:

[...] foi com base nessas falsas limitações à inventada “natureza feminina” que, por séculos e séculos de história, as mulheres foram afastadas de diversas áreas do conhecimento, da possibilidade de votar, de se candidatar e, principalmente, de serem livres para escolher as diretrizes de suas próprias vidas, desde os brinquedos e brincadeiras que lhes seriam “compatíveis” na infância, até a profissão que exerceriam ou a ausência dela, que lhes seria imposta, na fase adulta (FERNANDES, 2021, p. 22-23).

Para a autora, o patriarcado e o machismo, modelos construídos ao longo de milênios, fez com que nós, mulheres, acreditássemos em determinados discursos “de forma tão ampla e

estrutural que quase nos retirou a possibilidade de reação” (FERNANDES, 2021, p. 23). Segundo Fernandes (2021), “para além da filosofia, da academia e da religião, também as leis formais foram usadas para mistificar a mulher criando limitações, proibições e incapacidades “próprias” do sexo feminino”, no intuito de que fosse uma “verdade natural e inquestionável” (FERNANDES, 2021, p. 26-27). Na verdade, “criaram-se órgãos de “justiça” absolutamente sexista, institucionalizando verdadeiros sistemas sociais de opressão da mulher ao redor do mundo” (*Idem*, p. 27). Alguns exemplos citados:

Na Arábia Saudita, por exemplo, Shaima Jastaina chegou a ser condenada, em 2011, a sofrer 10 (dez) chibatadas por ter ousado dirigir um carro, pois ela estaria violando uma “incapacidade” legal que lhe foi atribuída na condição de mulher. Na província de Aceh, na Indonésia, ainda hoje se pune com açoites públicos mulheres que se encontrem sozinha com um homem que não seja seu marido; algo proibido pela *sharia*, lei Islâmica que ainda afirma que “todo homem tem o direito de disciplinar sua mulher e seus filhos”. Na Rússia, em pleno ano de 2017, foi aprovada lei que descriminaliza a violência “moderada” do marido contra a esposa/companheira, oficializando a autoridade do homem sobre a mulher e naturalizando as agressões sofridas dentro dos lares russos. Na Somália, 97,9% das mulheres com idade entre 15 a 49 anos já teriam sofrido, em 2005, a terrível mutilação genital (que se constitui na retirada dos pequenos e grandes lábios vaginais e ou do clitóris, na maioria das vezes com uma gilete/faca e sem qualquer anestesia), pois a elas não se reconhece, culturalmente, o direito de sentir prazer, apenas o dever de procriar (FERNANDES, 2021, p. 27-28).

E, ainda:

O secretário-geral da ONU, António Guterres, afirmou tratar-se de “uma manifestação flagrante da desigualdade de gênero que está profundamente enraizada nas estruturas sociais, econômicas e políticas”, “uma violação dos direitos humanos e uma forma extrema de violência contra meninas”, que, atualmente, já mutilou mais de 200 milhões de mulheres e meninas ao redor do mundo. Na Índia, o casamento infantil foi considerado legal até 1929 quando foi editada a lei de Restrição Matrimonial Infantil. Aproximadamente 90 anos depois, a Índia continua sendo o país com mais casamentos infantis em todo o mundo, revelando uma cultura doentia que trata as meninas e mulheres como mercadorias de troca e objetos de satisfação sexual. E mesmo nos Estados Unidos – considerado um expoente da democracia moderna, sonho de liberdade para muitas pessoas – o matrimônio, até pouco tempo, como destacado na Declaração de Seneca Falls (1848): [...] trazia vários efeitos prejudiciais às mulheres: o casamento roubava delas seu direito à propriedade, tornando-as econômica e moralmente dependentes de seus maridos. Ao exigir *obediência absoluta por parte das esposas*, a instituição do matrimônio *dava ao marido o direito de puni-las* [...]. No Brasil, igualmente, diversas normas se prestaram a oprimir e a desenhar o falso caráter inferior da mulher, como se verifica nas Ordenações Filipinas que por mais de trezentos anos (de 1603 até 1916) disciplinaram nossa vida civil e previam que o homem não responderia por castigos corpóreos aplicados à sua

mulher. O que importa dizer que o marido estava autorizado, por lei, a ferir e agredir sua esposa. No mesmo sentido, o pioneiro Código Civil Brasileiro de 1916, em pleno século XX, ainda tratava a mulher como um ser relativamente incapaz dispondo que ela não poderia trabalhar ou aceitar herança sem autorização do marido, tampouco exercer poder familiar (FERNANDES, 2021, p. 29-30).

Em relação ao trabalho, Carla Fernandes (2021) destaca que as mulheres negras escravizadas eram tratadas quase como os homens negros que sofriam violências “brutais e corriqueiras”, com o adendo de que as mulheres negras eram estupradas e mutiladas. Sobre o tema do estupro, afirma ser “uma manifestação específica de poder sobre o [...] corpo” (FERNANDES, 2021, p. 34), funcionando também como arma eficaz de guerra, o que nos faz questionar se Sarah Kane não estaria, ao criar personagens como Cate e como o nomeado Soldado, em *Blasted*, exigindo um lugar no trágico para as mulheres e outras pessoas não passíveis de luto (e por que não feminizadas?), tensionando os limites entre as vidas descartáveis e não descartáveis. Cate, estuprada pelo ex-namorado, Ian, mostra a violência cotidiana, o comum do sofrimento da mulher, enquanto o Soldado que estupra Ian pratica uma violência deslocada para os homens em situações de guerra. Ambas as ações seriam enfatizadas pelo patriarcado e pela heteronormatividade.⁷⁵ Segundo Carla Fernandes:

Havendo de se destacar, ainda, a utilização do estupro como arma de guerra, como instrumento de terror e submissão da mulher durante os conflitos bélicos em geral. Mesmo sendo uma das barbáries mais escondidas e negadas pelos que fazem e se beneficiam das guerras, atualmente não há dúvida de que a violência sexual contra a mulher foi e é usada como monstruosa tática de combate. Em 1998, inclusive, tivemos a primeira condenação internacional em que o estupro é reconhecido como técnica de genocídio, usada na guerra civil em Ruanda. Sendo certo, todavia, que muitos outros Estados (ainda impunes) também cometeram o referido crime, como denunciam os testemunhos de vítimas sobreviventes das guerras acerca das violações nelas perpetradas (FERNANDES, 2021, p. 39-40).

Alguns exemplos disso:

Na guerra Sino-Japonesa de 1937, aproximadamente 200 mil mulheres, a maioria de origem coreana e pobre, foram sequestradas e submetidas à escravidão sexual pelos militares japoneses, em um dos maiores casos de

⁷⁵ “Ao ser colocado na posição estrutural de proprietário e cuidador de um ser “tão frágil e incapaz” como a mulher, o homem adquiriu “legitimidade” para infligir-lhe qualquer espécie de violência. Afinal, seus atos estariam justificados pela sua “nobre” condição de “guardião” da mulher, podendo, assim, submetê-la aos “meios corretivos” de sua escolha. Não há dúvida de que a ideia culturalizada e, por vezes, legalizada, da mulher como propriedade do homem, estabelecida em diversas sociedades e ordenamentos jurídicos, não é apenas inescrupulosa, é de todo criminosa” (FERNANDES, 2021, p. 43).

tráfico humano do mundo. As nominadas *mulheres de conforto*, “algumas tão jovens quanto a idade de 12 anos eram forçadas a ter relações com os soldados japoneses, 10, 30, 50 vezes ao dia”, sendo violentamente abusadas, feridas e privadas da sua liberdade, dia após dia, apenas para satisfazer a doentia ideia de poder e lascívia dos soldados nipônicos. No conflito do Vietnã, por sua vez, os *soldados* “acabaram aprendendo que estuprar as vietnamitas era um dever militar necessário. Eram até mesmo instruídos a revistar mulheres com seu pênis. Tratava-se de uma política não escrita do Comando Militar dos Estados Unidos: encorajar o estupro de maneira sistemática, já que se tratava de uma arma de terrorismo em massa extremamente eficaz” (FERNANDES, 2021, p. 41).

No que diz respeito à violência sexual, sabemos que, ao menos no Brasil, o estupro, por parte do marido, foi por muito tempo considerado um direito. De certo modo, no imaginário coletivo, isso ainda aparece como verdade em nossa cultura, por mais que as leis já tenham se posicionado de forma diferente. Outra situação é que “um homem poderia estuprar uma mulher e não responder penalmente por esse fato, desde que se casasse com ela” (FERNANDES, 2021, p. 51).

Foi necessária uma condenação internacional do Estado Brasileiro, por evidente negligência no seu dever de proteção à mulher, para que se editasse, apenas no ano de 2006, uma norma voltada ao combate da violência doméstica no Brasil. Trata-se da Lei nº 11.34066, nominada de Lei Maria da Penha, em referência à mulher que por longos anos foi vítima de uma série de atos de violência praticados pelo seu marido e que resultaram em sua paraplegia (FERNANDES, 2021, p. 51).

Além disso, é importante destacar como o patriarcado e o machismo cuidaram de distanciar as mulheres (e aqui se poderia incluir homens negros e pessoas brancas de classes desfavorecidas) “da instrução, das escolas e de toda a liberdade que a educação seria capaz de promover em suas mentes e corações” (FERNANDES, 2021, p. 53). Angela Davis (2016), por exemplo, mostra o poder revolucionário da educação quando diz que o conhecimento incita nas mentes humanas a rebelião contra as opressões, não sendo à toa que o Estado a utilize como violência estrutural de raça e classe. Esse é um projeto que deve assegurar o conhecimento apenas aos grupos opressores, nunca aos oprimidos (FERNANDES, 2021).

Para se ter uma ideia, um relatório apresentado pelo Escritório de Direitos Humanos da ONU alerta para o fato de que, em pelo menos 70 países ao redor do mundo, meninas sofreram agressões, entre 2009 e 2014, pelo fato de desejarem estudar. No ano de 2012, uma menina paquistanesa de nome Malala foi baleada e quase morta por querer ir à escola e, na ocasião, denunciou o governo Talibã que proibia a educação para as meninas no Paquistão, por meio de cartas escritas a British Broadcasting Corporation –

BBC, provocando uma forte reação da comunidade internacional. Malala foi a pessoa mais jovem do mundo a ganhar o Nobel da Paz em 2014, com apenas 17 anos, e em discurso na ONU afirmou que “uma criança, um professor, um livro e uma caneta podem mudar o mundo”. Aqui no Brasil, somente em 1827 foi legalmente permitido o acesso das meninas à escola, e, ainda assim, de forma bastante discriminatória. O currículo delas era diferente daquele elaborado para os meninos. Em relação à matemática, por exemplo, o conteúdo para as meninas era restrito ao conhecimento das quatro operações básicas, sendo por outro lado, obrigatória, somente para elas, a oferta de aulas relacionadas às prendas domésticas, como corte, costura e bordado. (FERNANDES, 2021, p. 53).

Na Inglaterra, país onde nasceu Sarah Kane, foram as Sufragistas que lutaram pelo direito ao voto. O movimento surgiu no século XIX e depois alcançou o mundo no século XX, tendo sido caracterizado pelo que chamaram de primeira onda do feminismo. De acordo com Carla Fernandes (2016), tratou-se de um retardo histórico milenar, que tinha como projeto distanciar as mulheres dos parlamentos estaduais e federais, bem como dos poderes executivos. Por isso, nem sempre esses processos foram de violência explícita, através de estupros, torturas, assassinatos, etc., tratando-se de “uma construção social de uma torpe hierárquica entre os sexos, utilizada como instrumento de sujeição das mulheres em favor do coletivo formado pelos homens”⁷⁶ (FERNANDES, 2021, p. 57).

Sarah Kane parte de sua obsessão a respeito do tema do estupro para criar *Blasted*, tensionando a ideia de espaço público e privado, entre Leeds e sua relação com a Guerra da Bósnia. Após a guerra, o governo da Bósnia chegou a afirmar que 13 mil mulheres foram estupradas neste período de embates. Já a Comissão Europeia, sobre o mesmo assunto, revelou, na verdade, uma estimativa de 20 mil mulheres estupradas pelos soldados sérvios.

Precisamos, aqui, recordar algumas outras formas de violência que trouxemos em nosso primeiro capítulo, como a violência policial racista, quando policiais chegam a ser chamados de “*bad cops*” pelo autor Aleks Sierz (2012), os quais possuíam abordagens “diferenciadas” com relação a pessoas não brancas, chegando até mesmo a espancar essas pessoas até a morte. Uma matéria do G1 do ano de 2014 mostra como os ingleses são racistas ao realizarem entrevistas com a população e constatarem que mais de 90% dos entrevistados confessam ter preconceito com imigrantes, chegando a afirmarem, inclusive, o desejo de que esse número de

⁷⁶ “Quando se usa a expressão “objeto de opressão pelo homem”, não se quer dizer que todos os homens são deliberadamente machistas e que exerceram machismo contra as mulheres, mas apenas que o sistema ditado e construído por eles foi, e ainda é, um instrumento secular de opressão da mulher que afeta todas e todos, em maior ou menor grau. **Se quer dizer que mesmo o homem mais consciente e até partidário de uma posição igualitária entre os sexos já se beneficiou ou reproduziu de algum modo, como parte indissociável da sociedade que é, o machismo sobre o qual ela se edificou**” (FERNANDES, 2021, p. 57).

imigrantes diminuísse cada vez mais na região⁷⁷. Estamos a falar de 2014, mas sabemos que a história da Inglaterra é marcada por essa postura colonial e racista, tendo se enfatizado em períodos como a Era Thatcher, embora tenha sofrido certa diminuição durante a década de 1990, como aponta a matéria mencionada acima.

Já o que Cavarero pretende, ao dialogar com textos de figuras como Hannah Arendt, Foucault, Primo Levi, Freud, Bataille, Agamben, Butler, é elaborar o que chama de **horrorismo**, ao mesmo tempo em que cria este termo para nomear a violência contemporânea. Um motorista suicida que explode o seu automóvel em meio a uma multidão no Iraque, matando soldados estadunidenses e pessoas iraquianas (26 vítimas, 2005, Bagdá); uma vila no Iraque que é atacada por mísseis estadunidenses, enquanto mulheres, crianças e musicistas faziam uma festa (45 vítimas, 2004, Makr-al-Deeb); o conflito xiita-sunita no Iraque pós-Saddam Hussein (300 mil mortos em uma semana, 2006); todos esses seriam exemplos de horrorismo.

Palavras como “guerra” e “terrorismo” evocariam, segundo a autora, conceitos do passado, confundindo-os, ao invés de dotá-los de uma nova relevância. Ao dizer “guerra” e “terrorismo”, falamos de determinadas práticas violentas cobertas pelos Estados ou por instituições que possuem suas próprias justificativas para tais feitos e que as consideram “estratégias políticas”. Cavarero (2009) nos mostra que, enquanto, por um lado, a violência contra pessoas indefesas se torna cada vez mais feroz, a linguagem se mostra incapaz de se renovar para nomear tais ações, mascarando-as, ao invés de lhes dar uma outra roupagem. Para melhor compreensão da noção de horrorismo, por parte do leitor, Cavarero (2009) diz ser necessário ir até a etimologia de algumas palavras como “terror” e “horror”. Apresentemos o que diz sobre “**terror**”:

A etimologia da palavra “terror” e as formas correspondentes em muitas línguas modernas remontam aos verbos latinos “*terreo*” e “*tremo*”. Caracterizadas pela raiz “*ter”, indicando o ato de tremer, essas palavras, por sua vez, derivam dos verbos gregos “*tremo*” ou “*treo*”, que, segundo Chantraine, se referem “ao medo não como uma dimensão psicológica, mas como um Estado físico”. Assim, seguindo a etimologia, o reino do terror é caracterizado pela experiência física do medo, manifestada em um corpo trêmulo (CAVARERO, 2009, p. 4, tradução nossa)⁷⁸.

⁷⁷ Disponível em <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2014/05/quase-um-terco-dos-britanicos-admite-ter-preconceito-racial.html> <acesso em 04/10/2021>.

⁷⁸ The etymology of the word “terror” and the corresponding forms in many modern languages goes back to the Latin verbs “*terreo*” and “*tremo*”. Characterized by the root “*ter”, indicating the act of trembling, these words in turn derive from the Greek verbs “*tremo*” or “*treo*”, which, according to Chantraine, refer “to fear not as a psychological dimension but as a physical state”. So, going by the etymology, the realm of terror is characterized by the physical experience of fear as manifested in a trembling body (CAVARERO, 2009, p. 4).

A percepção do terror por via do corpo ou a reação física do terror neste corpo nos remete, de acordo com a pensadora, para o movimento de fuga a partir do ponto em que “*o tressas*” significa alguém que foge. Faz-se aqui a conexão entre aquele que treme e aquele que foge: “‘terror’ é, nesse sentido, o que exhibe um vínculo específico com o tipo de medo total, sinônimo de desordem absoluta e perda de controle, conhecido como pânico” (CAVARERO, 2009, p. 5, tradução nossa)⁷⁹. Isso faz com que seja também importante destacar a etimologia da palavra “**pânico**”:

A etimologia da palavra “pânico”, do grego “*panikos*”, **remonta ao nome do deus Pan**, que significa literalmente “**tudo**” e, na mitologia, designa o deus das montanhas e da vida rural ou, mais geralmente, um poder telúrico que encarna a totalidade do universo. **O medo de pânico, ou terror de pânico, era o que os antigos chamavam de sentimento de medo total, repentino e inexplicável, causado pela presença do deus.** Embora para os antigos e para o léxico psicológico moderno, o pânico seja principalmente uma experiência individual, é fácil ver por que o termo se presta a designar aquelas experiências coletivas em que massas aterrorizadas fogem de catástrofes naturais como terremoto, inundações ou furacões. Mudando o foco para a violência humana, as ciências sociais modernas estão interessadas principalmente no pânico coletivo de um grande número de pessoas aglomeradas em espaços restritos. A contiguidade dos corpos torna as massas particularmente suscetíveis ao contágio do terror, transmitindo e aumentando seus efeitos. A reação individual de fuga da morte violenta é transformada na produção coletiva da própria morte (CAVARERO, 2009, p. 5, tradução nossa, grifo nosso)⁸⁰.

Enquanto o terror corresponde ao medo presente no corpo trêmulo e o pânico aparece como algo que retoma o deus Pan e o medo total de sua presença culminando nas experiências individuais e coletivas contemporâneas, o **horror** deriva do verbo latino “*horreo*”, que, de acordo com Cavarero (2009), possui similaridade com a palavra grega “*phrisso*”, a saber, a

⁷⁹ “‘terror’ in this sense displays a specific link with the kind of total fear, synonymous with absolute disorder and loss of control, known as panic” (CAVARERO, 2009, p. 5).

⁸⁰ The etymology of the word “panic”, from the Greek “*panikos*”, leads back to the name of the god Pan, which literally signifies “all” and in mythology designates the god of the mountains and the rural life or, more generally, a tellurian power that incarnates the totality of the universe. Panic fear, or panic terror, was what the ancients called the feeling of total fear, sudden and unexplainable, caused by the presence of the god. Although for the ancients as well as for the modern psychological lexicon, panic is primarily an individual experience, it is easy to see why the term lends itself to designating those collective experiences in which terrorized masses flee from natural catastrophes like earthquake, floods, or hurricanes. Shifting their focus to human violence, the modern social sciences are primarily interested in the collective panic of large numbers of people crowded into restricted spaces. The contiguity of bodies makes masses particularly susceptible to the contagion of terror, transmitting and heightening its effects. The individual reaction of flight from violent death is transformed into the collective production of death itself (CAVARERO, 2009, p. 5).

sensação de arrepio, principalmente aquele sentido nos cabelos de nossas cabeças. A palavra horror também estaria ligada a sentir-se congelar, uma conexão que deriva da sensação de sentir frio. Contudo, a noção de horrorismo, explorada por Cavarero (2009), vai para além do medo, tratando-se, ainda, de repugnância, da violência não apenas no intuito de matar um corpo, mas de destruir sua singularidade:

Evidentemente, não é tanto a matança que está em jogo aqui, mas **desumanizar e agredir o corpo como um corpo, destruindo-o em sua unidade figurativa, manchando-o**. Em um ato que ataca o humano enquanto humano, **os açougueiros abraçam o horror com convicção**. Como se o horror da repugnância fosse mais produtivo que o uso estratégico do terror. Ou como se a violência extrema, dirigida a anular os seres humanos ainda mais do que matá-los, devesse apoiar-se no horror ao invés do terror (CAVARERO, 2009, p. 9, tradução nossa, grifo nosso)⁸¹.

Figuras como a Medusa e a Medeia são de extrema relevância na formulação do pensamento de Cavarero (2009). De acordo com Brandão (1987), “eram três as impropriamente denominadas Górgonas, uma vez que só a primeira, *Medusa*, é, de fato, górgona, enquanto as outras duas, *Ésteno* e *Euriale* só *lato sensu* é que podem ser assim denominadas” (BRANDÃO, 1987, p. 81-82). Os três monstros possuíam, assim, “a cabeça aureolada de serpentes venenosas, presas de javali, mãos de bronze e asas de ouro e petrificavam a quem as olhasse” (*Idem*, p. 82). Observemos que:

Quem fixa *Medusa* se petrifica. Perguntam os autores do *Dictionnaire des Symboles*, já tantas vezes citado, se isto não se deve ao fato de Medusa refletir a imagem de uma culpabilidade pessoal. E acrescentam que o reconhecimento da falta, alicerçado no conhecimento de si mesmo, pode se perverter em exasperação doentia, em consciência escrupulosa e paralisante (BRANDÃO, 1987, p. 82).

Brandão (1987) prossegue nos contando que o exagero no sentimento de culpa acaba por inibir um esforço que seria reparador. Logo, o reconhecimento deveria estar isento de excesso de vaidade e de culpabilidade. Desse modo, a “Medusa simboliza, portanto, a imagem deformada daquele que a contempla, **uma autoimagem que petrifica pelo horror**, ao invés

⁸¹ Evidently it is not so much killing that is in question here but rather dehumanizing and savaging the body as a body, destroying it in its figural unity, sullyng it. In an act that strikes at the human qua human, the butchers embrace horror with conviction. As though the repugnance horror arouses were more productive than the strategic use of terror. Or as though extreme violence, directed at nullifying human beings even more than at killing them, must rely on horror rather than on terror (CAVARERO, 2009, p. 9).

de esclarecer de maneira equânime e sadia” (BRANDÃO, 1987, p. 82, grifo nosso). Para Cavarero (2009), a Medusa representaria algo como estar face a face com o horror que não pode ser evitado. A autora verifica que:

Separada do corpo, a cabeça da mulher monstruosa também é separada do útero. O estereótipo da mulher que vê o útero como a origem de todos os males (como no exemplo de Pandora) funciona ao contrário neste caso. Através do deslocamento traumático do ventre materno para fora do quadro, Medusa, entre as mães de enfermos, é uma mãe estéril. Ela não gera horror nem explica por que o horror deve ser vinculado à geração. Em sua cabeça decepada, diretamente, ela o encarna (CAVARERO, 2009, p. 9, tradução nossa)⁸².

Cavarero (2009) traz a conhecida expressão que diz que os olhos são o espelho da alma para demonstrar que é na face que está o foco do horror. Não se trata, pois, de um corpo singular, mas de uma exposição tão profunda que alcança a carne, tirando a singularidade de determinado humano (e, aqui, incluímos os animais não humanos) que é exposto a tal horrorismo. O horror é, então, revelado sem palavras e sem som, como diz a autora, “[...] virando-se para uma orelha congelada na expectativa de um uivo que será incapaz de suportar”⁸³ (CAVARERO, 2009, p. 18). Aliás, Cavarero (2009) chega até mesmo a falar sobre a despersonalização das vítimas de horrorismo, vítimas de massacres, por exemplo. Cada face humana traz um nome e uma história. Contudo, a ideia, em um ataque terrorista, por exemplo, é de retirar toda essa singularidade, digamos, essa personalização. Sob esse prisma, “A mítica constelação de horror tem uma predileção decidida por rostos femininos. Depois da Medusa, ou talvez até antes, vem Medeia”⁸⁴ (CAVARERO, 2009, p. 25).

A tradição conta como Medeia, reagindo à traição de Jason, mata seus próprios filhos como vingança. É o que Eurípedes nos assegura de qualquer maneira, pois foi o primeiro, em sua reformulação das lendas sobre a terrível mulher da Cólquida, a escolher que Medeia cometesse infanticídio. Em outras versões, são os Coríntios que matam as duas crianças. A partir de então, entre as mães da morte, assassinas que só matam seus filhos machos, “o ato criminoso que permanece vinculado, mais do que qualquer outro no

⁸² Separated from the body, the head of the monstrous woman is also split off from the womb. The stereotype of the female that sees the uterus as the vessel of all ills (as in the example of Pandora) functions in reverse in this case. Through the traumatic dislocation of the maternal belly outside the frame, Medusa, among the mothers of ills, is a sterile mother. She doesn't generate horror nor does she explain why horror should be linked to generation. In her severed head, directly, she incarnates it (CAVARERO, 2009, p. 14-15).

⁸³ “[...] turning toward an ear frozen in expectation of a howl it will be unable to bear” (CAVARERO, 2009, p. 18).

⁸⁴ “The mythical constellation of horror has a decided predilection for female faces. After Medusa, or maybe even before, comes Medea” (CAVARERO, 2009, p. 25).

imaginário ocidental, ao nome de Medeia, é o infanticídio de sua própria descendência (CAVARERO, 2009, p. 9, tradução nossa, grifo nosso)⁸⁵.

Medeia marcaria, como diz Cavarero (2009), toda a tradição ocidental da culpa feminina perante o patriarcado, por ter cometido essa específica forma de horrorismo contra os seus próprios filhos, marcando, também, em si, uma ferida incurável, “[...] sem recorrer à perfeição inatingível da Mãe de Deus”⁸⁶ (CAVARERO, 2009, p. 27). Sem dúvida, Medusa e Medeia, na perspectiva da filósofa italiana, são imagens que espalharam o horrorismo em nossos imaginários até hoje.

No amplo repertório da violência humana, há um tipo particularmente atroz, cuja característica me proponho a incluir na categoria de horrorismo. Essa cunhagem, além da óbvia assonância com a palavra “terrorismo”, pretende enfatizar o caráter peculiarmente repugnante de tantas cenas de violência contemporânea, que as situa no reino do horror, e não no do terror. Por que não falar simplesmente de horror, sem se dar ao trabalho de adotar um neologismo que pode causar algum aborrecimento? Um neologismo pressupõe que existe algo novo, diferente, recente. Mas o que há de tão novo na carnificina e na tortura, afinal? O que há de tão diferente em corpos queimando sob bombas incendiárias? O que há de tão recente sobre a matança tradicional de inocentes? Uma resposta simples pode ser que, a princípio, e pelo menos em certas circunstâncias, **a novidade é a maneira como o massacre agora é perpetrado**: um corpo que se explode para fazer em pedaços outros corpos. E mais do que isso, um corpo feminino, como acontece cada vez com mais frequência; às vezes até o corpo de uma futura mãe grávida. Assim o horror mais antigo se renova, chegando à extremidade de um eixo que se origina em seu núcleo ganho. Chamá-lo de terrorismo com base no fato de fazer parte de uma estratégia de terrorismo de tipo particularmente atroz seria inadequado. Chamar isso de horrorismo, por outro lado, nos ajuda a ver que certo modelo de horror é indispensável para compreender nosso presente (CAVARERO, 2009, p. 29, tradução nossa, grifo nosso)⁸⁷.

⁸⁵ The tradition recounts how Medea, reacting to Jason's betrayal, murders her own children in revenge. So Euripedes assures us at any rate, for he was the first, in his reworking of the legends about the awesome woman from Colchis, to choose to have Medea commit infanticide. In other versions it is the Corinthians who kill the two children. From then on, among the mothers of death, assassins who only murder their male offspring, “the criminal deed that remains linked, more than any other in the **western imaginary**, to the name of Medea, is the infanticide of her own offspring (CAVARERO, 2009, p. 25, grifo nosso).

⁸⁶ “[...] without resorting to the unattainable perfection of the Mother of God” (CAVARERO, 2009, p. 27).

⁸⁷ In the ample repertory of human violence, there is one particularly atrocious kind whose feature I propose to subsume in the category of horrorism. This coinage, apart from the obvious assonance with the word “terrorism”, is meant to emphasize the peculiarly repugnant character of so many scenes of contemporary violence, which locates them in the realm of horror rather than that of terror. Why not simply speak of horror, without going to the trouble of adopting a neologism that may cause some annoyance? A neologism assumes that there exists something new, different, recent. But what is so new about carnage and torture, after all? What is so different about bodies burning under incendiary bombs? What is so recent about the customary, age-old slaughter of the innocents? A simple answer might be that, at first and in certain circumstances anyway, **what is new is the way in which the massacre is now perpetrated**: a body that blows itself up in order to rip other bodies to pieces. And more than that, a female body, as happens ever more frequently; sometimes even the body of pregnant mother-to-be. Thus

Cavarero (2009) exemplifica a situação com o caso de duas mulheres terroristas chamadas Lynndie England e Sabrina Harman, que haviam abusado de prisioneiros de Abu Ghraib e tido imagens expostas pelo grande jornal *The New Yorker* em abril de 2004. A autora comenta que longe dos estereótipos de altruístas, essas mulheres, por mais que fossem violentas e muitas vezes perversas, acabam tendo homens como seus superiores, adaptando-se a uma cultura do horror presente em seus ambientes. Sendo, em alguns desses casos em que mulheres estão nessas posições em que normalmente esperamos estarem os homens, motivos de fuga da vivência dos lugares estereotipados, uma fuga por via do heroísmo e da religiosidade. No caso da tortura, por exemplo, a situação é centrada na vítima indefesa. A tortura pertence a um tipo de circunstância em que coincidem a vulnerabilidade e a pessoa desamparada em uma série de atos intencionais e previamente planejados (CAVARERO, 2009).

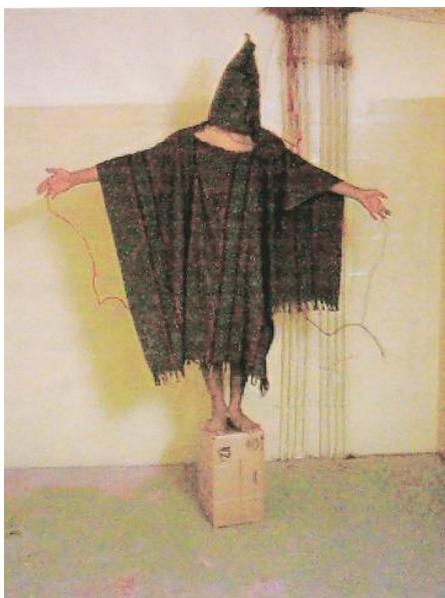


Figura 7

Imagem de tortura de um prisioneiro que foi ameaçado de ser eletrocutado caso caísse da caixa na prisão Abu Ghraib.

Disponível em:

<https://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib> <acesso 04/10/2021>

the most ancient horror renews itself, reaching the extremity of an axis that originates at its won core. To call it terrorism on the basis that it forms part of a terror strategy of a particularly atrocious kind would be inadequate. Calling it horrorism, on the other hand, helps us see that a certain model of horror is indispensable for understanding our present (CAVARERO, 2009, p. 29, grifo nosso).

**Figura 8**

Imagem de tortura de prisioneiros na prisão Abu Ghraib. Charles Graner e outra soldada com os detentos.

Disponível em:

<https://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib> <acesso 04/10/2021>

A filósofa italiana pensa a vulnerabilidade durante a infância e na vida adulta, dizendo que, muitas vezes, a pessoa adulta é tão vulnerável quanto uma criança, como em casos de doenças, por exemplo. Acrescentamos que seres vulneráveis podem ser também, como estuda Judith Butler em diversos de seus textos e livros, as pessoas LGBTQIA+, as pessoas racializadas (negros, indígenas, asiáticos, latinos ou chicanos) e os imigrantes, por exemplo. Incluímos, aqui, os animais não humanos. Tratamos, pois, de não apenas exigir um lugar no trágico para todos esses seres, como também propomos uma mirada sobre eles através da noção de horrorismo. Para tal, basta pensarmos a respeito de quantas pessoas negras e inocentes são assassinadas pela polícia em locais como o Rio de Janeiro; em quantas mulheres são mortas vítimas de feminicídio (inclusive as mulheres trans, vítimas também de opressão heteronormativa e cis) no Brasil e em diversos outros países; em quantos animais são produzidos como se fossem objetos e alimento, assassinados nos abatedouros ao redor do

mundo etc. Não faltam exemplos para mostrar que nossa sociedade ocidental banaliza o mal, para falarmos com Hannah Arendt.

O horrorismo é essa forma de violência que excede a morte (CAVARERO, 2009) e que simboliza, além do aniquilamento dessas subjetividades (e inclui a subjetividade animal, não humana), algo da ordem estruturante de nossas vidas e da nossa sociedade. Ao contrário de o Estado e as instituições nos ofertarem uma vida digna, nos tratam como corpos não passíveis de luto. Como afirma Butler (2018), “é exatamente porque um ser vivo pode morrer que é necessário cuidar dele para que possa viver. Apenas em condições nas quais a perda tem importância, o valor da vida aparece efetivamente” (BUTLER, 2018, p. 32). Quais são os corpos que o Estado tem interesse em proteger? Quem ganha com isso? As relações de poder estão aí para mostrar que “não pode haver celebração sem uma compreensão implícita de que a vida é passível de luto” (*Ibidem*). Ora, “sem a condição de ser enlutada, não há vida, ou, melhor dizendo, há algo que está vivo, mas que é diferente de uma vida”, ou seja, “a apreensão da condição de ser enlutada precede e torna possível a apreensão da vida precária” (*Idem*, p. 33). Ainda de acordo com Butler,

Por conseguinte, em referência a qualquer coisa viva, não é possível afirmar antecipadamente que há um direito à vida, uma vez que nenhum direito pode evitar todos os processos de degeneração e morte; essa pretensão é a função de uma fantasia onipotente do antropocentrismo (uma fantasia que também busca negar a finitude do *anthropos*). Da mesma maneira, e em última instância, não faz sentido afirmar, por exemplo, que temos de nos centrar no que é característico a respeito da vida humana, uma vez que, se estamos preocupados com a “vida” da vida humana, é precisamente aí que não há nenhuma maneira sólida de distinguir, em termos absolutos, o *bios* do animal do *bios* do animal humano. Qualquer distinção desse tipo seria tênue e, uma vez mais, não levaria em conta que, por definição, o animal humano é ele mesmo um animal. Essa não é uma assertiva que diz respeito ao tipo ou à espécie de animal que o humano é, mas sim o reconhecimento de que a animalidade é uma precondição do humano, e não existe humano que não seja um animal humano (2018, p. 37).

Não há, pois, como excluir a morte da vida. Contudo, há como interpretar as opressões e compreender as vidas consideradas mais vivíveis e as consideradas “descartáveis”. Notemos que “estar protegido da violência do Estado-Nação é estar exposto à violência exercida pelo Estado-Nação; assim, depender do Estado-Nação para a proteção contra a violência significa precisamente trocar uma violência potencial por outra” e, sendo assim, “deve haver, de fato, poucas alternativas. É claro que nem toda violência advém do Estado-Nação, mas são muito raros os casos contemporâneos de violência que não tenham nenhuma relação com essa forma

política” (BUTLER, 2018, p. 47). O especismo, por exemplo, é o nome que damos a essa opressão política contra os animais não humanos. A pesquisadora Anahí Gabriela González aborda dois pontos que gostaríamos de destacar aqui, sendo o primeiro:

Desde o final do século XX, o especismo, como eixo para estabelecer e legitimar a distribuição política dos corpos, tem sido alvo de uma crítica incontornável, tanto dos Estudos Críticos Animais e do Pós-humanismo, quanto dos feminismos, estudos de gênero e teoria *queer*. Na verdade, se os discursos especistas têm sido solidários com as práticas de hierarquização, classificação e normalização das formas de vida; e se o Homem, como entidade ideal e modelo normativo, foi orientado a sacrificar outras formas de ser; então podemos concluir que **é necessário reavaliar e abandonar todas essas formas antropocêntricas de conceber a existência**. Em outras palavras, a questão do que é humano como “regra de poder” resultou em uma revisão das hierarquias de subordinação exercidas contra aquelas formas de vida que não respondem ao seu ideal normativo (GONZÁLEZ, 2019, p. 2-3, tradução nossa, grifo nosso)⁸⁸.

E o segundo:

Nesse sentido, uma das autoras mais conhecidas do feminismo antiespécie, Carol Adams (2017), denunciou a dupla opressão das “fêmeas” animais, pelo fato de sua capacidade reprodutiva ser explorada para a produção de leite e ovos, além de ser morto posteriormente para consumo humano. Porém, questionar o exercício zopolítico de controle sobre a reprodução dos animais não implica tornar as “fêmeas” sujeito do feminismo, pressuposto que se encontra na análise de Adams. **Em termos mais gerais, poderíamos dizer que o especismo é indissociável do cisheteropatriarcado porque existe uma escala hierárquica de valorização das vidas, que vai desde o ideal hegemonicamente (o heterossexual, branco e adulto cisgênero masculino) até o corpo do animal**. Portanto, o especismo constitui uma matriz de poder que, ao ligar corpos, gestos, espaços e discursos à norma humana branca, cis-masculina e heterossexual, torna natural e invisível a subordinação e a exploração vivida por outros animais. Mas também legitima a opressão de corpos animalizados, como mulheres cis e trans, lésbicas, indígenas, homens trans, *queers*, doentes, neurodivergentes, gordos, com diversidade funcional, etc. Pelo contrário, aqueles corpos que respondem ao ideal normativo do humano permanecem isentos dessa morte não criminoso sistemática e organizada. Poderíamos parafrasear a filósofa Judith Butler (1993, 2010) e apontar que há uma distribuição política dos corpos, que vai desde os “corpos que importam”, ou seja, aqueles que respondem às “normas do humano”, até

⁸⁸ Desde fines del siglo XX el especismo, como eje para establecer y legitimar la distribución política de los cuerpos, ha sido el blanco de una crítica ineludible, tanto desde los estudios críticos animales y el posthumanismo, como desde los feminismos, los estudios de género y la teoría queer. En efecto, si los discursos especistas han sido solidarios de prácticas de jerarquización, clasificación y normalización sobre las formas de vida; y si el Hombre, en tanto entidad ideal y modelo normativo, ha estado orientado a sacrificar a otros modos de ser; entonces podemos concluir que **es necesario reevaluar y abandonar todos aquellos modos antropocentristas de concebir la existencia**. En otras palabras, el interrogante por lo humano como “norma de poder” ha redundado en una revisión de las jerarquías de subordinación ejercidas contra aquellas formas de vida que no responden a su ideal normativo (GONZÁLEZ, 2019, p. 2-3, grifo nosso).

aquelas corporalidades que podem ser controladas, exploradas e mortas. Assim, as lutas transfeministas e as apostas antiespecistas são, em todos os casos, insurreições contra os artifícios que normalizam, administram e, em última instância, tornam os corpos precários (GONZÁLEZ, 2019, p. 4, tradução nossa, grifo nosso)⁸⁹.

O que é a política sexual da carne? Carol J. Adams nos responde: “é uma atitude e uma ação que animaliza mulheres e sexualiza e efemina os animais” (ADAMS, 2018, p. 14). Ainda, a política sexual da carne seria “também a presunção de que os homens precisam de carne e têm direito a ela, como também que o consumo de carne é uma atividade masculina associada à virilidade” (ADAMS, 2018, p. 15). Carol J. Adams escreve *A política sexual da carne* para tratar de denunciar como a nossa cultura está alicerçada na matança e na violência, além de apresentar como as lutas e opressões estão interligadas. Afastando-se de crenças nocivas e limitadoras, tinha o intuito de apresentar uma teoria engajada com a prática.

No contexto estadunidense, a autora mostra como a presidência de Bush e sua imagem de *cowboy/fazendeiro* fez com que vários restaurantes especializados em carnes fossem abertos nesse período. Nesse mesmo contexto, mostra ainda como,

Em Abu Ghraib, a terrível prisão iraquiana, os soldados norte-americanos reduziram os iraquianos à condição de animais e exploraram os papéis masculino-feminino para insultar os homens iraquianos e minar-lhes a resistência (...) Como mostra Susan Faludi em *The Terror Dream* [O Sonho do Terror], depois do 11 de Setembro a mídia fomentou a masculinidade do tipo John Wayne, os poderes à la Super-Homem e a hipervirilidade dos que prestaram socorro e dos políticos. Assim, ficamos sabendo que, depois que as torres do World Trade Center caíram, a primeira refeição que o prefeito Giuliani devorou foi um sanduíche feito com “carnes suculentas”. Onde

⁸⁹ Al respecto, una de las autoras más conocidas del feminismo antiespecista, Carol Adams (2017), ha denunciado la doble opresión de las animales “hembras”, debido a que su capacidad reproductiva es explotada para la producción de lácteos y huevos, además de ser posteriormente asesinadas para el consumo humano. Sin embargo, cuestionar el ejercicio zoopolítico de control sobre la reproducción de los animales no implica hacer de las “hembras” el sujeto del feminismo, presupuesto que sí se encuentra en el análisis de Adams. **En términos más generales, podríamos decir que el especismo es indisociable del cisheteropatriarcado porque existe una escala jerárquica de valoración de las vidas, que va de lo ideal hegemónicamente (el varón cisgénero heterosexual, blanco y adulto) al cuerpo del animal.** Por ende, el especismo constituye una matriz de poder que, al enlazar cuerpos, gestos, espacios y discursos con la norma humana blanca, cis-masculina y heterosexual, torna natural e invisible la subordinación y explotación experimentada por los otros animales. Pero además vuelve legítima la opresión de los cuerpos animalizados, tales como mujeres cis y trans, lesbianas, indígenas, hombres trans, maricas, personas enfermas, neurodivergentes, gordas, con diversidad funcional, etc. Por el contrario, aquellos cuerpos que responden al ideal normativo de lo humano permanecen exentos de esa muerte no criminal sistemática y organizada. Podríamos parafrasear a la filósofa Judith Butler (1993, 2010) y señalar que hay una distribución política de los cuerpos, que va de los “cuerpos que importan”, a saber, los que responden a “las normas de lo humano”, a aquellas corporalidades que pueden ser controladas, explotadas y asesinadas. De ahí que las luchas transfeministas y las apuestas antiespecistas sean, en todos los casos, insurrecciones frente a los dispositivos que normalizan, administran y, en definitiva, precarizan los cuerpos (GONZÁLEZ, 2019, p. 4, grifo nosso).

existe uma virilidade (ansiosa) se encontrará o consumo de carne (ADAMS, 2018, p. 15).

É através de anúncios, matérias e propagandas que Carol J. Adams apresenta o seu conceito de política sexual da carne. Uma dessas propagandas é a do veículo utilitário esportivo Hummer, do ano de 2006, o qual

[...] apresenta um homem comprando tofu num supermercado. Ao lado dele outro homem compra uma grande quantidade de “carne suculenta”. O homem que compra tofu, preocupado com a sua virilidade por causa do outro homem com toda aquela carne ao seu lado na fila, sai correndo do supermercado e vai direto até um revendedor Hummer. Compra um Hummer novinho e é visto dirigindo feliz, mascando ruidosamente uma cenoura. O mote original do anúncio era “Restaure a sua masculinidade” (ADAMS, 2018, p. 16).

Cabe pensar o modo como o capitalismo, que possui os dois pés fincados na agropecuária (veja a Amazônia!), apropria-se do discurso carnista para promover, através dessa marca de automóveis, um tanto de masculinidade a esse homem da propaganda que não consome animais e seus derivados. Carol J. Adams nos conta que as feministas-vegas acabaram por receber uma fonte inesperada do grande filósofo francês Jacques Derrida quando este escreveu “*Il faut bien manger*” (“É preciso comer bem”), uma entrevista com o autor, publicada em inglês, em que apresentava a ideia de “carnofalocentrismo”, para falar da tentativa de nominar práticas sociais, linguísticas e materiais primárias “que estão se tornando e devem permanecer tema genuíno no Ocidente”, como menciona o especialista em filosofia continental e teoria animal Matthew Calarco, em prefácio ao livro de J. Adams. Observemos:

Com Derrida (e a ajuda de Calarco), fica clara a razão de as organizações que defendem os direitos dos animais terem optado por usar propagandas pornográficas para atingir os consumidores de carne: elas estão falando para o *sujeito macho* e supõem que de modo geral ele não pode mudar. Nós, que nos opomos à política sexual da carne, imaginamos uma coisa melhor. Imaginamos que o sujeito macho pode efetivamente mudar. Nós imaginamos o final da transformação dos seres humanos em *objetos*. Imaginamos o final do consumo predatório. Imaginamos a igualdade (ADAMS, 2018, p. 17)

E a autora lembra que, “ao cunhar a frase “o pessoal é político”, as ativistas feministas da década de 1970 reconheceram que nossa cultura tinha causas e consequências desconectas”, sendo assim, “a dominação funciona melhor numa cultura de desconexões e fragmentação. O feminismo reconhece conexões” (ADAMS, 2018, p. 17).

Derrida (2002), através de *O animal que logo sou*, chega até mesmo a criticar toda a tradição filosófica que nunca se debruçou sobre o tema de se ver visto pelo animal não humano,

quando utiliza o seu próprio gato como exemplo. O gato nu e Derrida sentindo vergonha de ter vergonha por ser visto nu pelo gato que não *está* nu, mas que *é* nu. Derrida (2002) acaba por apontar como a tradição cristã colaborou com a opressão que dirigimos aos outros animais. E diz:

Deus cria o homem à sua imagem mas ele o coloca no mundo de uma só vez, ao mesmo tempo, macho e fêmea. A nomenclatura teria sido então o efeito de um homem-casal se podemos dizer assim. Essa nomenclatura original dos animais não ocorre no primeiro relato. Não é o homem-mulher do primeiro relato mas o homem *só antes* da mulher que, no segundo relato, dá nomes, deles, *seus*, aos animais. Entretanto é já no dito primeiro relato que esse homem da gleba criado como réplica de Deus, e criado macho-fêmea, homem-mulher, recebe imediatamente a ordem de sujeitar os animais. Ele deve, para obedecer, marcá-los com sua ascendência, sua dominação, em verdade seu poder de domar. Após ter criado, no quinto dia, os animais vivos (os animais a domesticar, os pássaros, os peixes, os répteis e as feras selvagens), após tê-los abençoado, Elohim diz: “Façamos o homem à nossa imagem, à nossa semelhança! [e logo a seguir, passagem no plural] Que eles *tenham autoridade* [eu sublinho] sobre os peixes do mar e sobre os pássaros dos céus, sobre os animais a domesticar, sobre todas as feras selvagens e sobre todos os répteis que se arrastam sobre a terra!”. Elohim criou pois o homem à sua imagem, à imagem de Elohim ele o criou. Ele os criou homem e fêmea. Elohim os abençoou e Elohim lhes disse: “Frutificai e multiplicai-vos, preenchei a terra e submetei-a, *tende autoridade* [sublinho novamente] sobre os peixes do mar e sobre os pássaros dos céus, sobre todo vivente que se move sobre a terra!” (DERRIDA, 2002, p. 35).

Fato é que a Bíblia, livro mais lido no mundo, influenciou diversos tipos de opressão. Não é à toa que a religião e Deus não dão conta dos personagens de Sarah Kane. Embora Kane tenha dito, como já mencionamos no capítulo primeiro, que não estava interessada em uma pauta específica e sim na realidade, estava bastante “por dentro” de diversos temas relativamente novos nos debates feministas e antiespecistas, chegando até mesmo a colocar dois personagens vegetarianos em palco. Além disso, o debate de gênero e performatividade terá imenso valor quando pensarmos na peça teatral *Cleansed*, parte de nosso *corpus*, pois há uma cena em que um médico, espécie de personagem torturador na peça, realiza uma alteração forçada de órgãos genitais. Ademais, tem-se pensado a respeito de *4.48 Psicose* e o não nomear o gênero/sexo da personagem principal como algo relacionado ao questionamento dessa violência cisheteronormativa, dando espaço para o não-binarismo, por exemplo.

2.6 A violência traumática e a arte contra o percepticídio

[...]
 Não há piedade nos signos
 e nem no amor: o ser
 é excessivamente lúcido
 e a palavra é densa e nos fere

 (Toda palavra é crueldade.)

 [Fala, de Orides Fontela]

Foi Diana Taylor, por meio do seu livro *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"* (1997), que cunhou a noção de **percepticídio**, através de articulações com noções lacanianas, para refletir sobre a questão do olhar e do olhado. Vivermos em uma sociedade do espetáculo teria nos levado a refletir sobre tal assunto. O percepticídio seria, para a autora, o estado de “[...] auto-cegueira da população em geral” (TAYLOR, 1997, p. 123, tradução nossa)⁹⁰. A cultura argentina, bem como o regime ditatorial vivido por sua população, influenciou a autora na criação do termo para tratar da naturalização da violência e da falta de percepção sobre crimes cometidos, em especial as torturas desses regimes autoritaristas. Ou seja, trata-se da morte da percepção. Para Taylor, como aborda no ensaio *Trauma and Performance: Lessons from Latin America*, “o saber não-saber também caracteriza o trauma social” (TAYLOR, 2006, p. 1676, tradução nossa)⁹¹. Ou seja, “Todos os membros da sociedade sofrem os efeitos de longo prazo da violência traumática, quer eles entendam imediatamente ou não” (*Ibidem*, tradução nossa)⁹².

Diana Taylor apresenta, a partir de fotografias, como o imaginário social é controlado nessa estrutura que sustenta os sujeitos através do visto e do não visto. Questiona Taylor (1997) “Em que aprendemos a nos concentrar? O que somos treinados a ignorar? Como recebemos os sinais?” (TAYLOR, 1997, p. 121, tradução nossa)⁹³. Três dessas imagens são: “Girl looking at portrait”, do fotógrafo Jorge Aguirre, e “Watching the War, 1” e “Watching the War, 2”, ambas de Guillermo Loíacono. Sobre a primeira, a autora afirma que:

A menina, fixada na foto, vê o que sua sociedade iguala à feminilidade ideal e sua distância (medida não apenas em metros e painéis de vidro, mas em

⁹⁰ “[...] the self-blinding of the general population” (TAYLOR, 1997, p. 123)

⁹¹ “The knowing-not knowing also characterizes social trauma” (TAYLOR, 2006, p. 1676).

⁹² “All the members of society suffer the long-term effects of traumatic violence, whether they immediately understand it or not” (*Ibidem*).

⁹³ “What do we learn to focus on? What are we trained to overlook? How do we get the signals?” (TAYLOR, 1997, p. 121).

classe e raça) da imagem ideal. [...] o senso de identidade da menina vem de uma identificação incorreta com a imagem à sua frente. Ela vê que o que foi ensinado deve ser uma autorreflexão, embora na verdade seja a própria imagem do que ela nunca poderá ser. Seu lugar diminuído na hierarquia social é visivelmente reforçado pelos passos que posicionam o retrato acima do nível da cabeça. Os jeans desalinhados, o cabelo despenteado e a sacola de laranjas pendurada no ombro da garota não parecem pertencer ao mesmo universo da beleza etérea da modelo branca de madona. Tanto a menina quanto a jovem, aliás, são atores que atuam na arena pública do olhar, suscetíveis de escrutínio. O fotógrafo Jorge Aguirre apanhou a jovem a olhar: esta fotografia capta o complexo intercâmbio de olhares e olhares que contribuem para a formação simultânea do sujeito individual e social (TAYLOR, 1997, p. 121, tradução nossa)⁹⁴.

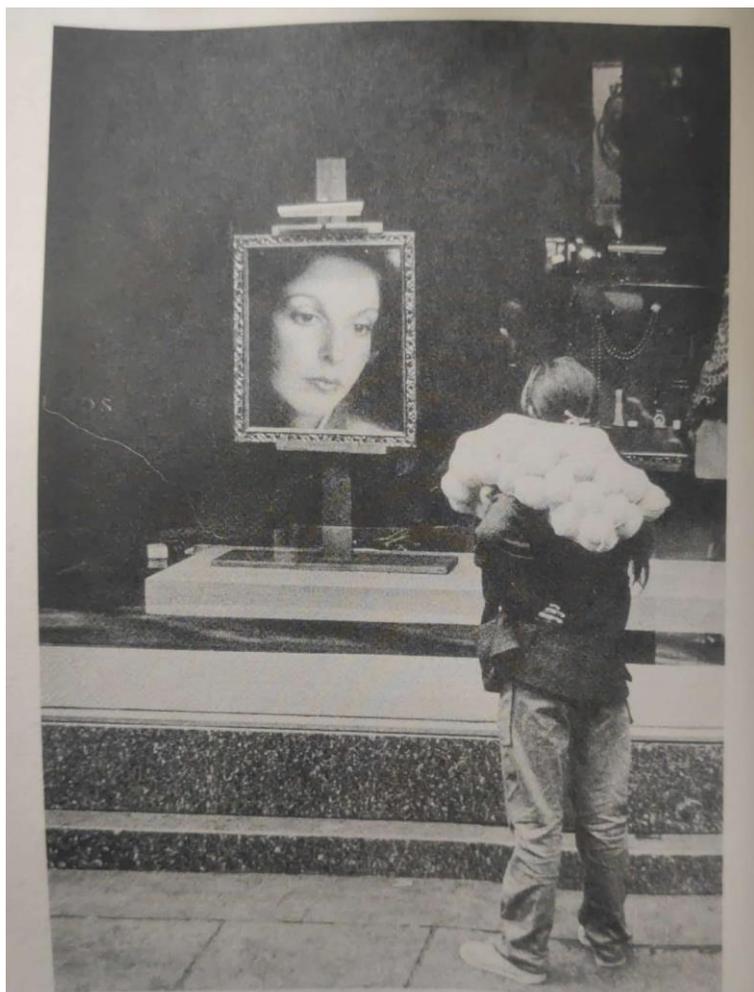


Figura 9

Girl looking at portrait, foto de Jorge Aguirre.
In TAYLOR, Diana. *Disappearing acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham and London: Duke, 1997.

⁹⁴ The girl, fixed on the photo, sees both what her society equates with ideal womanhood and her distance (measured not only in meters and panes of glass, but in class and race) from the ideal image. [...] the girl's sense of self comes from a misidentification with the image in front of her. She sees what she has been taught should be a self-reflection, though in fact it is the very picture of what she can never be. Her diminished place in the social hierarchy is visibly reinforced by the steps positioning the portrait above head level. The scruffy jeans, unkempt hair, and bag of oranges slung over the girl's shoulder don't seem to belong to the same universe as the ethereal beauty of the white, madonnaesque model. Both the girl and the young woman, moreover, are actors who function in the public arena of the gaze, susceptible to scrutiny. The photographer, Jorge Aguirre, caught the young girl looking: this photograph captures the complex interchange of looks and the gaze that contribute to the simultaneous formation of the individual and social subject (TAYLOR, 1997, p. 121).

Sobre “Watching the War, 1” e “Watching the War, 2”, Taylor nos diz:

As duas fotos de argentinos [...] coladas aos acontecimentos da guerra das Malvinas / Ilhas Falkland indicam como a identidade comunal é moldada e como a atenção pública é controlada pelo dado para ver. Os quiosques de jornais (nesses exemplos específicos) serviram como centros a partir dos quais as pessoas absorveram sua posição nacional, os nós contra eles. Lá estão eles, olhando, como espectadores nervosos de um drama acontecendo ao seu redor. Mas a encenação das manchetes delimita o foco, situando o campo de batalha (Malvinas) e identificando o inimigo (os britânicos). A parede de manchetes e cartazes não apenas retrata Thatcher como um pirata, mas situa a Argentina como a parte ofendida. Os espectadores são incentivados a entrar na narrativa. Diferenças individuais, desigualdades sociais e políticas criminais "desaparecem na encenação de um" corpo "singular. O pôster "Agora à Morte" (no canto esquerdo do quiosque), com uma Union Jack esfarrapada por balas, dirigiu-se a si mesma a "Todos os argentinos - àquela entidade homogênea que criou por meio do próprio ato especular. A legenda definia os argentinos como naturalmente abnegados e pacifistas, mas preparados para lutar até o fim pelas "nossas Malvinas". Faz alusão aos muitos antecedentes históricos "moldando tanto a disposição amante da paz de sua população e seu espírito de conquista. Essas duas "virtudes", tão centrais para o imaginário coletivo, de acordo com o pôster, colocam os argentinos com segurança em um *continuum* longo e estável de orgulho nacional. Aqueles que olhavam as manchetes estavam simultaneamente isolados em sua plateia (é claro que eles não se conhecem nem se falam) e se uniram sob a bandeira de "Todos os argentinos". (A guerra das Ilhas Falkland / Malvinas ofereceu a Thatcher uma oportunidade semelhante para reafirmar o britanismo essencial. (TAYLOR, 1997, p. 122, tradução nossa).⁹⁵

⁹⁵ The two photographs of Argentineans (figures 36 and 37) glued to the events of the Malvinas/Falkland Islands war indicate how communal identity is shaped and how public attention is controlled by the given-to-be-seen. The newspaper kiosks (in these particular examples) served as hubs from which people imbibed their national positionality, the us versus them. There they stand, looking, nervous spectators of a drama taking place all around them. But the staging of the headlines delimits the focus, situating the battlefield (Malvinas) and identifying the enemy (the British). The wall of headlines and posters in figure 36 not only depicts Thatcher as a pirate, but it situates Argentina as the offended party. Spectators are encouraged to enter into the narrative. Individual differences, social inequalities, and criminal politics "disappear in the staging of a singular "body." The "Now to the Death" poster (at the far left of the kiosk), featuring a Union Jack tattered by bullets, addressed itself to "All Argentines-to that homogeneous entity it created through the specular act itself. The caption defined Argentines as naturally self-sacrificing and pacifist, yet prepared to fight to the end for "our Malvinas." It alludes to the many historical antecedents" shaping both the peace-loving disposition of its population and its spirit of conquest. These two "virtues," so central to the collect imaginary, according to the poster, safely place Argentineans in a long, stable continuum of national pride. Those looking at the headlines were simultaneously isolated in their spectatorship (it is clear they do not know or speak each other) and united under the banner of "All Argentineans." (The Falkland Islands/Malvinas war offered Thatcher a similar opportunity to reaffirm essential Britishness (TAYLOR, 1997, p. 122).



Figura 10

Watching the War, 1, foto de Guillermo Loíacono (Taylor está chamando de “figure 36”).

In TAYLOR, Diana. *Disappearing acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina’s “Dirty War”*. Durham and London: Duke, 1997.



Figura 11

Watching the War, 2, foto de Guillermo Loíacono (Taylor está chamando de “figure 37”).

In TAYLOR, Diana. *Disappearing acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina’s “Dirty War”*. Durham and London: Duke, 1997.

Segundo Diana Taylor (1997), o ato de ver não apenas formula uma identidade comunitária, como também pode ser uma armadilha bastante eficaz. Ver é perigoso, já

entendemos, afinal, ver é um risco em uma sociedade que policia o olhar. A reciprocidade do olhar, conclui a autora, constrói essa identidade:

Funcionando sob o olhar vigilante, as pessoas não ousavam ser flagradas vendo, sendo vistas fingindo não ver. É melhor cultivar uma cegueira cuidadosa. Uma rede de olhares clandestinos para não ver e silenciar aqueles que não se conformaram ou não se identificaram com o projeto militar. Parece comunidade destruída. Em vez de parentesco, reconhecia-se o “inimigo” no comum, a cisma fatal entre nós e, de repente, eles. O triunfo da atrocidade foi que obrigou as pessoas a desviar o olhar – um gesto que desfez seu senso de coesão pessoal e comunitária, embora parecesse sair do ambiente volátil. Espetáculos de violência deixaram a população silenciosa, surda e cega (TAYLOR, 1997, p. 122-123, tradução nossa)⁹⁶.

É através da imagem das Mães da Plaza de Mayo⁹⁷, essas que tiveram seus filhos desaparecidos pelas atrocidades da Ditadura Militar argentina, em 1977 e até o presente, que a autora dá um exemplo do que seria uma emblemática performance impulsionada pelo trauma. Infelizmente, aponta Taylor (2006), nem todas as comunidades têm acesso à saúde mental, nem todos os governos proporcionam programas que reconheçam os traumas e consequências de atos políticos, como no caso de uma ditadura. Segundo a pesquisadora, “as violações dos direitos humanos traumatizam mais do que as vítimas imediatas de “atos bárbaros”. Elas ferem famílias, comunidades e sociedades inteiras, às vezes por anos, até mesmo gerações” (TAYLOR, 2006, p. 1674, tradução nossa)⁹⁸.

Se o trauma é, por excelência, performático, como anuncia Taylor (2006), podemos nos indagar quais tipos de marcas traumáticas, por exemplo, aparecem em ambas as peças de nosso *corpus* e, em que medida, o Estado, a Igreja e as instituições alimentam traumas e formas de

⁹⁶ Functioning within the surveilling gaze, people dared not be caught seeing, be seen pretending not to see. Better cultivate a careful blindness. A network of surreptitious looks not to see and silenced those who did not condone or identify with the military project. These looks shattered community. Instead of kinship, one recognized the “enemy” in the ordinary, the fatal schism between us and, suddenly, *them*. The triumph of the atrocity was that it forced people to look away – a gesture that undid their sense of personal and communal cohesion even as it seemed to bracket from their volatile surroundings. Spectacles of violence rendered the population silent, deaf, and blind (TAYLOR, 1997, p. 122-123).

⁹⁷ “Ao longo dos anos, as mulheres destacaram que esta tragédia afetou todos os argentinos, não apenas os indivíduos diretamente afetados pelos abusos. Além disso, elas não permitiriam que o problema morresse com o passar dos anos. Em 2001, as Avós organizaram uma exposição interativa com o objetivo de identificar os seus netos desaparecidos e, por extensão, restabelecer uma identidade nacional coesa: “Encontrá-los”, explicita a sua exposição, “significa encontrar-nos a nós mesmas” (TAYLOR, 2006, p. 1677, tradução nossa).

“Throughout the years, the women stressed that this tragedy concerned all Argentines, not just the individuals directly affected by the abuses. Moreover, they would not let the issue die as the years passed. In 2001 the Grandmothers organized an interactive exhibit aimed at identifying their disappeared grandchildren and, by extension, reestablishing a cohesive national identity: “Finding them”, their exhibit made explicit, “means finding ourselves” (TAYLOR, 2006, p. 1677).

⁹⁸ “Human rights violations traumatize more than the immediate victims of “barbarous acts”. They wound families, communities, and entire societies sometimes for years, even generations” (TAYLOR, 2006, p. 1674).

violência quando não agem em relação à construção da memória de sua população. Pois, como exemplifica a autora, “no Chile, fotos em tamanho natural de desaparecidos são colocadas em espaços públicos para lembrar à população que os efeitos de longo prazo da violência criminosa continuam a se fazer sentir em todos os lugares” (TAYLOR, 2006, p. 1675, tradução nossa)⁹⁹.

Assim, Taylor (2006) desenvolve o seu pensamento a respeito do trauma:

[...] o trauma é conhecido apenas pela natureza de suas repetições. Como a performance, o trauma sempre se faz sentir visceralmente aqui e agora. Golpes do passado assombram nosso presente e abalam o corpo individual e social. Paradoxalmente, no entanto, embora o trauma se manifeste por meio de atos reiterados, ele cria uma sensação de desamparo e paralisia (TAYLOR, 2006, p. 1675, tradução nossa)¹⁰⁰.

Sendo assim, “quer situemos o trauma no corpo individual ou social, sua expressão depende de reencenações ao vivo e performances interativas. A expressão envolve a compulsão à repetição e outros atos que compartimentam o conhecimento” (TAYLOR, 2006, p. 1676)¹⁰¹. Contudo, segundo Taylor (2006), é complicado dizer se determinada performance impulsionada pelo trauma irá afetar, de algum modo, um sistema político tóxico. Sabemos, ainda, que o século XX foi marcado por diversas ditaduras na América Latina, como no Brasil, que:

[...] atravessou pelo menos três fases distintas. A primeira estendeu-se do golpe de Estado, em abril de 1964, à consolidação do novo regime. A segunda começou em dezembro de 1968, com a decretação do Ato Institucional no 5 (AI-5), e desdobrou-se nos chamados anos de chumbo, quando a repressão atingiu seu mais alto grau. A terceira e última fase abriu-se com a posse do general Ernesto Geisel, em 1974, que iniciou uma lenta abertura política, mantida durante o governo Figueiredo até o fim do período de exceção, em 1985 (MERLINO & OJEDA, 2010, p. 22).

Em *Tortura e Sintoma Social* (2019), Maria Rita Kehl nos conta como o Brasil foi, no fim da década de 1970, o único país da América Latina a “perdoar” os militares, sem exigir nada, nem reconhecimento dos crimes que cometeram, nem ao menos um pedido de perdão à

⁹⁹ “In Chile life-size photographs of the disappeared are placed in public spaces to remind the population that the long-term effects of criminal violence continue to make themselves felt everywhere” (TAYLOR, 2006, p. 1675).

¹⁰⁰ [...] trauma is known only by the nature of its repeats. Like performance, trauma always makes itself felt viscerally in the here and now. Past blows haunt our present and shake the individual and social body. Paradoxically, however, even though trauma manifests itself through reiterated acts, it creates a sense of helplessness and paralysis (TAYLOR, 2006, p. 1675).

¹⁰¹ “Whether we situate trauma in the individual or social body, its expression depends on live reenactments and interactive performance. Expression involves repetition compulsion and other acts that compartmentalize knowing” (TAYLOR, 2006, p. 1676).

sociedade brasileira. Esse esquecimento das torturas e modos de violência praticados na sociedade faria com que houvesse, ao menos no Brasil, uma naturalização tremenda da violência. E, sendo assim, a impunidade reverberaria em um estado de repetições e barbárie social por parte dos poderes públicos, que deveriam, na verdade, proteger os cidadãos, garantindo a paz. Esse sintoma social, apontado por Kehl, toma forma em práticas e discursos que são automatizados, de modo que, se não há tratamento para determinado sintoma, essas práticas violentas só podem senão serem agravadas.

Seria preciso, então, ter muito cuidado com esse acervo de experiências sociais que levaria a população a uma espécie de “universo paralelo”, sem registro dessas memórias e traumas vividos singularmente ou em coletivo. O Estado deveria, assim, em relação às vítimas de regimes autoritários, proporcionar atendimento e saúde mental à comunidade, bem como a exigência do registro dessas formas de violência pela via da memória, tirando do foco a sensação de irrealidade do sofrimento vivenciado. Para Kehl, o esquecimento social tenta apagar o trauma, porém os efeitos de tais “esquecimentos” são fruto de repetições sinistras. Sendo assim, seria preciso não esquecermos da violência social, passada e presente, recalcada na sociedade brasileira (KEHL, 2019).

Tim Vickery, colunista da BBC, irá mostrar, em matéria de 2018, intitulada “O Thatcherismo abriu as portas da barbárie, que não fecharam até hoje”¹⁰², a questão de como a Era Thatcher foi marcada pela dívida aos bancos que passaram a comandar a economia britânica. A falsa ideia de Thatcher era facilitar a aquisição de imóveis, incentivando a casa própria, mas, na verdade, se anteriormente uma casa valia um salário médio de três anos, com esses acordos de crédito bancário, passou a valer um salário médio de 40 anos de vida de um trabalhador. Se o velho ditado dos bancos anteriormente era o de “nunca empresta para quem precisa”, o novo ditado passou a ser “quando se empresta para quem precisa, o lucro é mais alto”. Os bancos foram, então, semeando dívidas entre os trabalhadores e quando o sistema quebrou, já que os lucros foram divididos entre a rede privada, quem sofreu foi a população, quando se via cada vez mais pessoas indo “morar” nas ruas, consequência de desemprego e desigualdade social. De acordo com Vickery, todas essas outras questões lá no período Thatcher reverberam na Grã-Bretanha de hoje e em seus traumas sociais.

Outro importante nome contemporâneo brasileiro sobre o assunto do trauma, da memória e do esquecimento é o de Vladimir Safatle (2019), quando diz que a história conhece macabros genocídios e lembra a fala de um sobrevivente dos campos de concentração em

¹⁰² Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/blog-tim-vickery-43296195> <acesso em 01/10/2021> .

Auschwitz que afirmou saber que ninguém acreditaria nas barbaridades que foram capazes de cometer, desacreditando na possibilidade de haver qualquer traço de memória. Segundo Safatle, essa fala diz do crime perfeito, ou seja, daquele que não deixa rastros de memória, deixando apenas o cadáver do sofrimento. O totalitarismo se funda nessa forma, da violência para eliminar o simbólico, para além do corpo físico, transformando-o em inominável. Diz respeito ao desaparecimento total do ser enquanto objeto de uma solução definitiva. Não apenas o corpo, mas também a voz desaparece, deixando apenas os rastros de dor.

Ora, um Estado ilegal, afirma Safatle (2019), não pode julgar as próprias ações, já que ele é o próprio criminoso e, sendo assim, se um Estado se transforma em Estado ilegal, a resistência, por parte do povo, é, por todos os meios, um direito. E por que não um direito à memória por via da cultura, da literatura? Como bem disse Diana Taylor (1997), espetáculos públicos de horror não são novidades, pois: “Do sacrifício humano pré-colombiano à Inquisição, dos julgamentos das bruxas no início da Europa moderna à encenação do “terror” na França revolucionária e à convenção nazista em Nuremberg, as relações de poder foram inscritas no corpo humano” (TAYLOR, 1997, p. X, tradução nossa). Esses são espetáculos da própria realidade e, muitas vezes, os artistas se veem precisando reproduzi-los, ao mesmo tempo em que os denunciam. Quem sabe assim compreendamos que ler Kane, como diz Butler a respeito da não-violência, “exija um certo afastamento da realidade tal como está atualmente constituída, abrindo para possibilidades que pertençam a um novo imaginário político”¹⁰³. Kane é irônica em seu uso das diversas formas de violência no palco, denunciando-as em uma tentativa de retirar nossos corpos dessa identificação violenta que nos constituíram como “seres vulneráveis”, como em um divã aterrorizante, pois “tais desidentificações coletivas podem facilitar a reconceitualização de quais corpos importam [*matter*¹⁰⁴] e que corpos ainda estão por emergir como matéria crítica de interesse” (BUTLER, 2020, p. 19). Afinal, embora use a violência exacerbada, o projeto dramaturgico de Kane, ao que nos parece, é o da Medusa que nos petrifica, ao darmos conta de tamanho horrorismo, de como financiamos, nós mesmos, diversos tipos de violência. Kane pega a via contra o percepticídio em direção ao amor e à memória da crueldade. Pena que ela não conseguiu chegar até ele [o amor], nem esperar para ver até que ponto nós conseguiríamos nos aproximar dela [a memória], tendo nos deixado aos 28 anos.

¹⁰³ “Perhaps nonviolence requires a certain leave-taking from reality as it is currently constituted, laying open the possibilities that belongs to a newer political imaginary” (BUTLER, 2020, p. 10-11).

¹⁰⁴ Os tradutores, Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli, alertam para a polissemia presente, propositalmente, no termo *Matter*, podendo significar “matéria”, o verbo “importar” e “o assunto do qual se trata”.

3 CAPÍTULO – A POÉTICA DO EXCESSO CONTRA O PERCEPTICÍDIO

3.1 A “antiestrutura” das peças

O teatro sempre será de interesse minoritário, mas a falta de público em massa é compensada pela falta de censura direta.

[SARAH KANE]

Não há dúvidas de que estudar Sarah Kane é um grande desafio, não apenas por esta ter escrito em um período tão próximo ao nosso, como também porque boa parte do material que temos a seu respeito são reverberações de leituras, às vezes, limitantes, equivocadas e até mesmo preconceituosas, manipuladas, principalmente, pela mídia britânica e por perspectivas machistas e lesbofóbicas. No Brasil, por exemplo, quase não há estudos em relação à autora, além de ainda não termos uma tradução de suas peças teatrais em território nacional. Por outro lado, essas dificuldades de acesso aos seus textos e à fortuna crítica a respeito da obra da autora não nos dizem sobre a qualidade da mesma. Na verdade, a jovem dramaturga inglesa fez o possível para realizar o seu trabalho, fosse entrando no meio acadêmico e conseguindo financiamento para suas peças, fosse adentrando os palcos misóginos e conservadores da Grã-Bretanha. Kane, ao que nos parece, não perdeu de vista o que acreditava ser o seu projeto artístico. Ademais, no que diz respeito às questões mais polêmicas sobre seu teatro, as categorias escolhidas para nosso estudo revelam-se cada vez mais importantes de serem investigadas, pois a noção de percepticídio, para pensar a violência e o horrorismo na dramaturgia da autora, é fundamental ao entendimento de sua poética do excesso.

É refletindo sobre os modos de nomear a violência contemporânea, como observamos em nosso segundo capítulo, que a filósofa e feminista Adriana Cavarero nomeia-a de horrorismo, afirmando que “não é tanto matar o que está em questão aqui, mas antes desumanizar e atacar ferozmente o corpo como um corpo, destruindo-o em sua unidade figural, manchando-o”, tratando-se do momento em que “os açougueiros abraçam o horror com convicção” (CAVARERO, 2009, p. 9). Em nossa leitura do pós-moderno a partir das contribuições de Cavarero (2009) e de Linda Hutcheon (2001), principalmente, é possível destacar que as formas de violência presentes nas representações da arte pós-moderna e na arte de Sarah Kane são plurais, diversas, de certa maneira também fragmentadas. São tantas as distintas formas nas quais a violência reverbera, que a noção formulada por Butler (2018) de

seres não passíveis de luto se torna extremamente importante para compreendermos o trabalho de Kane. Todos esses seres não passíveis de luto acabam por inserir temas também plurais nas peças teatrais, como a misoginia, o racismo, a xenofobia e outros.

É preciso, então, nos questionarmos: 1. Quem é o sujeito pós-moderno que aparece nas duas peças escritas por Sarah Kane? 2. Como a arte dita pós-moderna pode ser vislumbrada a partir das peças?; 3. Como essas duas questões anteriores aparecem na estrutura de *Blasted e Cleansed*, de Sarah Kane? As duas peças, parte do que estamos chamando de a trilogia inacabada¹⁰⁵, de Sarah Kane, cumprem com o seu fracasso, aos moldes beckettianos de “falhar novamente, falhar melhor”¹⁰⁶, pois ambas apontam para a falta, a terceira peça teatral nunca escrita, um trabalho em que Kane trataria da devastação nuclear. Com uma mirada nos dias atuais, a devastação tem nos tocado por toda parte, seja por via de uma pandemia mundial da covid-19, fruto de especismo e de governos com suas políticas da morte, seja pelo caminho do extermínio dos povos indígenas e das matas na Amazônia, do racismo e da dita “luta contra as drogas” policial, presente nas comunidades periféricas, e assim por diante. Afinal, seja em território local ou mundial, o trágico não deixa de bater em nossas portas ou em nossos dispositivos eletrônicos a todo momento. Mas, concentremo-nos em Sarah Kane, em sua dramaturgia, e no modo como ela joga com o novo e com a tradição, filiando-se a autores como William Shakespeare e Samuel Beckett, ao mesmo tempo em que questiona a ideia de trágico e “joga em nossa cara”¹⁰⁷ a sua poética do excesso contra o percepticídio. Com isso, entendemos que Kane convida seus espectadores a uma possível nova gramática do olhar, ao denunciar a nossa falta de direito à memória.

É inquestionável que do excesso experimentado pela dramaturga nem a própria autora tenha saído ilesa, suicidando-se e evaporando-se desta “terra louca”, após escrever o seu último texto, *4.48 Psychosis*, enquanto estava internada em um hospital psiquiátrico por motivo de uma tentativa anterior de suicídio. De acordo com Amaral (2019), Kane “aproveita um intervalo entre as enfermeiras e, presa em um banheiro, utiliza os próprios cadarços para o seu suicídio” (AMARAL, 2019, p. 103). Aqui, forma e conteúdo constroem uma unidade: Kane, sua obra e sua bio/grafia apresentam mais uma demanda de amor e de mudanças políticas do

¹⁰⁵ Lembramos que Louis Hay (2007) vai abordar a questão de que toda obra é, na verdade, inacabada, como disse Paul Valery e trouxemos em nosso primeiro capítulo.

¹⁰⁶ “‘Fail better.’ It appears five times in Beckett’s 1983 story “Worstward Ho,” the first of which goes like this: ‘Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.’”

Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/us/en/sta/los/bib/feh/21891928.html> <acesso em 12/11/2021>.

¹⁰⁷ *In-yer-face*.

que apenas a utilização da violência pela violência. Sobre essa “fusão” estética, Esslin nos ensina que:

Quando Sartre argumenta que a existência vem antes da essência, e que a personalidade humana pode ser reduzida à pura potencialidade e à liberdade de se escolher novamente a qualquer momento, ele representa suas ideias em peças baseadas em personagens brilhantemente concebidas e desenhadas que permanecem perfeitamente coerentes, e portanto refletem a antiga convenção de que cada ser humano tem um mago de essência imutável, intransformável – na verdade, uma alma imortal. E o belo fraseado e o brilho argumentativo tanto de Sartre quanto de Camus, em sua busca inexorável, ainda proclamam, implicitamente, a convicção tácita de que o discurso lógico pode oferecer soluções válidas, que a análise da linguagem pode conduzir à descoberta de conceitos básicos – uma ideia de Platão. Essa é uma contradição interior que os dramaturgos do Teatro do Absurdo, por instinto e intuição, mais que por esforço consciente, estão tentando superar e resolver. O Teatro do Absurdo desistiu de falar *sobre* o absurdo da condição humana; ele apenas o *apresenta* tal como existe – isto é, em termos de imagens teatrais concretas (ESSLIN, 2018, p. 24).

Os dramaturgos do Teatro do Absurdo, e acredito que isto também seja uma característica da dramaturgia de Sarah Kane, abordam o conteúdo de um modo tão intrínseco à forma, que ambos passam a ter uma unidade muito mais destacada e coerente com o que acreditamos ser os seus projetos literários do que autores como Sartre e Camus, que dizem o que dizem ainda utilizando formas convencionais. Ou seja, para Esslin (2001), trata-se de um *o que eu digo* extremamente alinhado com o *como eu digo*, o que faz com que esses autores, do Teatro do Absurdo e do Teatro *In-yer-face*, possuam uma pulsação literária em seus textos ainda mais próxima da realidade do que os existencialistas mencionados.

Se, por um lado, o Teatro do Absurdo duvidava da linguagem, dessacralizando-a por via de diálogos nos quais as personagens aparecem confusas e desentendidas, ao menos nessas duas peças de Sarah Kane os diálogos são ainda mais fragmentados e elusivos, como se não sustentassem uma ação por muito tempo, tampouco levassem a um clímax e a um desenlace, nem a uma resolução e purgação de nossos sofrimentos. Indagamos se a dramaturgia de Kane estaria para algo do “antiliterário” e do “antiteatro”, aproximando-se, talvez, mais do performático e do poético/do lírico do que de estruturas convencionais e realistas. Para Hay (2007), por exemplo, “a linguagem nunca dá conta do infinito, do intemporal. E é à linguagem que se precisa voltar para se encontrarem os obstáculos que minam o acabamento no coração da escritura” (HAY, 2007, p. 231). Ademais, “a língua ergue uma dupla barreira à criação: entre as palavras e o mundo, entre o pensamento (a representação) e a expressão” (*Ibidem*).

Sobre essa ideia de “antiteatro”, podemos buscar em Robert McKee (2014), um entendimento melhor a respeito da estrutura e do *antiplot*:

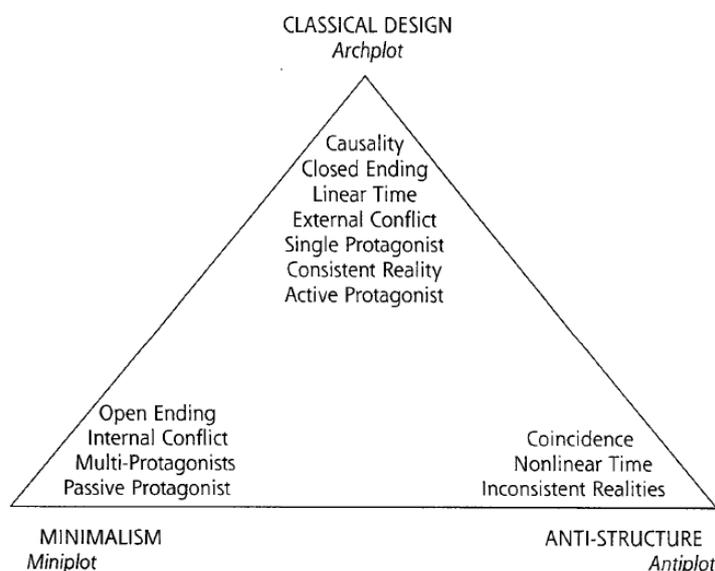


Figura 12
The Story Triangle. *In Story*, by Robert McKee (2014)

Para McKee (2014), o modelo clássico da arquitetura traria um enredo focado na mente do protagonista e de suas atitudes perante a vida ou perante a si mesmo. Uma ação que levaria essa figura do personagem central contra uma série de forças externas em busca de seu desejo ou de suas motivações. Nesse sentido, características como a causalidade, o final fechado, o tempo linear¹⁰⁸, os conflitos externos, a personagem protagonista única, a realidade consistente e a ideia de protagonista ativo, são fundamentais à criação literária, dramaturgic ou cinematográfica. Para McKee, a arquitetura estaria “eminentemente acima de outras do mesmo tipo” (MCKEE, 2014, p. 45)¹⁰⁹ nesse triângulo, de onde também partem o minimalismo (*miniplot*) e a antiestrutura (*antiplot*). Observemos as definições apontadas por McKee a respeito das duas últimas:

¹⁰⁸ Por “Linear” compreendemos um tempo lógico.

¹⁰⁹ “eminent above others of the same kind” (MCKEE, 2014, p. 45).

O *Archplot*, no entanto, não é o limite das formas de contar histórias. No canto esquerdo, coloco todos os exemplos de minimalismo. Como a palavra sugere, minimalismo significa que o escritor começa com os elementos do Design Clássico, mas depois os reduz – encolhendo ou comprimindo, aparando ou truncando as características proeminentes do *Archplot*. Em vez disso, o minimalismo busca simplicidade e economia, ao mesmo tempo em que retém o suficiente do clássico para que [...] ainda satisfaça o público [...]. No canto direito está o *Antiplot*, a contraparte [...] do *antinovel* ou *Nouveau Roman* e o Teatro do Absurdo. Esse conjunto de variações da antiestrutura não reduz o clássico, mas o inverte, contradizendo as formas tradicionais de explorar, talvez ridicularizar a própria ideia de princípios formais. O fabricante do *Antiplot* raramente se interessa por eufemismo ou austeridade silenciosa; em vez disso, para deixar nítidas essas ambições “revolucionárias”, [...] tendem à extravagância e ao exagero autoconsciente (MCKEE, 2014, p. 46, tradução nossa)¹¹⁰.

Essas estruturas, da arquitraba e do minimalismo, seriam usadas, de acordo com McKee (2014), internacionalmente, enquanto a antiestrutura ou antitraba teria um uso menos comum, tendo se estabelecido predominantemente na Europa do pós-guerra. Contudo, afirma o autor, enredo não significa voltas e reviravoltas desajeitadas, nem mesmo suspense de alta pressão e surpresa chocante, tratando-se apenas de eventos que devem ser selecionados e exibidos ao longo do tempo de um texto, de um filme ou peça teatral, etc. Nesse sentido de composição, todas as histórias possuiriam trama, enredo e, ousado dizer, também ação (alma do drama). Se, na arquitraba, a ênfase é no conflito externo, em que o protagonista irá se deparar com o conflito nas suas relações pessoais, as instituições sociais ou até mesmo contra as forças físicas do mundo, no minimalismo, o protagonista também viverá conflitos externos com a família, a sociedade e o meio ambiente, mas com ênfase em suas próprias batalhas internas, sejam elas conscientes ou inconscientes. Já a antiestrutura ou antitraba direcionará o seu foco para personagens mais parecidos com tipos, que vivem episódios ou cenas inconstantes e transitam de uma realidade a outra, a partir de uma atmosfera absurda. Por isso, ao se utilizar da antiestrutura ou antitraba, com suas personagens sugestivas de tipos, Kane nos informa que a trajetória dos seus diversos antiheróis é para a morte, principalmente quando se trata dos seres não passíveis de luto (mulheres, pessoas LGBTQIA+, homens e mulheres negros e negras,

¹¹⁰ The Archplot, however, is not the limit of storytelling shapes. In the left corner, I place all examples of minimalism. As the word suggests, minimalism means that the writer begins with the elements of Classical Design but then reduces them - shrinking or compressing, trimming or truncating the prominent features of the Archplot. Rather, minimalism strives for simplicity and economy while retaining enough of the classical that the film will still satisfy the audience [...]. In the right corner is Antiplot, the cinema counterpart to the antinovel or Nouveau Roman and Theatre of the Absurd. This set of antistructure variations doesn't reduce the Classical but reverses it, contradicting traditional forms to exploit, perhaps ridicule the very idea of formal principles. The Antiplot-maker is rarely interested in understatement or quiet austerity; rather, to make clear this “revolutionary” ambitions, his films tend toward extravagance and self-conscious overstatement (MCKEE, 2014, p. 46).

imigrantes...)). Isto posto, é importante nos indagarmos se há protagonismo em Kane ou se esse protagonismo é descentrado, plural, coletivo, pós-moderno¹¹¹.

Sobre a antiestrutura, que possui essas características da sensação de coincidência, do tempo não linear e das realidades inconsistentes, segundo McKee (2014), podemos pensar que seria uma forma que teria mais do paródico, e até do irônico, do que as outras, a estrutura clássica e o minimalismo, visto que esta terceira, a do *antiplot*, acaba por questionar, pôr em xeque, ironizar as próprias formas das duas últimas, de modo que a antiestrutura não só parodia o *design* clássico, como também o minimalismo. O *antiplot* seria, então, simulacro do simulacro? Talvez, por isso, a paródia seja essa ferramenta extremamente utilizada na arte pós-moderna, pois, como disse Hutcheon e, como apontado no segundo capítulo desta tese, a arte pós-moderna implica em desestabilizar as bases, sejam elas formais ou conteudísticas, do que estava posto pelas tradições, ao passo que tenta também desnaturalizar características dominantes de nosso modo de vida. No *corpus* aqui analisado, Kane nos apresenta o modo de vida dominante da Inglaterra pós-Thatcher, marcado pelo profundo e triste contexto de pós-guerras, de racismo contra a comunidade negra e imigrantes, de formas de violência perpetradas contra as mulheres e os animais não humanos, dentre outros modos de violência.

Blasted e *Cleansed*, em nossa leitura, denunciam esse contexto social ainda conservador do período pós-Thatcher, bem como as relações globalizadas de guerras e injustiças sociais, de modo que, compreendemos, a autora se posiciona contra a violência generalizada e o horrorismo, denunciando a necessidade de uma nova dramaturgia. A realidade que Sarah Kane parodia é tão cruel, que a única saída que lhe resta é ironizar o real. Se a paródia pós-moderna é mesmo inversão, subversão, como afirmou Hutcheon (1985), o que restou para Kane foi mostrar o que a sociedade britânica fingia não enxergar, a saber: diversos tipos de violência, como mulheres estupradas em guerras, a fome, a falta de emprego, o suicídio, e assim por diante. São tantas camadas que Kane tentou abordar, que temos a sensação de passarmos muito superficialmente por diversos lugares, mas eles estão lá, nesse chamamento para serem debatidos. Por isso a descrença no saber do senso comum é tão importante aqui, por chamar a nossa atenção ao que é visto e ao que não é visto em nosso dia a dia, ao que damos e ao que não damos importância, ao que percebemos e ao que fingimos não perceber. Quando a própria realidade parece um pastiche, o que nos resta é parodiá-la. Afinal, a Inglaterra de Thatcher foi a Inglaterra do pacote anticomunismo, apoiando figuras extremamente agressivas como o

¹¹¹ Pós-moderno na perspectiva apresentada por Linda Hutcheon (2001), em que na arte pós-moderna passou-se a se enfatizar os debates sobre feminismo, racismo, etc.

presidente estadunidense Reagan e o ditador chileno Pinochet. Pinochet havia auxiliado a Dama de Ferro com ações secretas durante a Guerra das Malvinas. Segundo a Comissão da Verdade e Reconciliação do Chile, o ditador chileno foi responsável por matar mais de 2000 pessoas e de torturar mais de 2700, durante o regime militar vigente entre 1973 e 1990¹¹². Os dados apresentados no capítulo 1 desta pesquisa convergiram para demonstrar o quanto a propaganda “*Cool Britannia*” era, na verdade, uma máscara midiática para a “*Cruel Britannia*”.

Para Hutcheon (2000), como já mencionamos, a ironia é uma modalidade de percepção, o que quer dizer que há no discurso irônico um convite para ver além, tratando-se, pois, de um convite aos interpretadores para construir sentidos e ampliar suas percepções críticas. Sendo assim, não podemos ou não deveríamos simplificar a leitura de Kane por via da crueldade pela crueldade, da violência pela violência. Ao contrário disso, assim como Beckett, Kane apresentou um mundo aparentemente apocalíptico, onde formas mais tradicionais de representação não dão conta das questões sociais e/ou existenciais percebidas enquanto “estruturas de sentimento” em seu próprio tempo. A dramaturgia não responde nossas questões, ela nos põe mais indagações ao apontar caminhos que destoam do que vinha sendo apresentado nos palcos ingleses e que, por isso, foi tão capaz de chocar suas plateias. Afinal, paródia e ironia produzem a suspensão das certezas, enquanto veiculam suas verdades de forma mais implícita. Na corporeidade e na concretude da cena, as ações e situações parodiadas e ironizadas estão no âmbito do polifônico, o que significa justamente ter esse embate de “registros” e “vozes” que se contradizem e instalam a ambiguidade, pelo fato de incorporarem aquilo que contestam.

Alvarce (2009) nos lembra: ironia é também dizer o contrário do que se diz, a saber, o uso de um significante para dois significados (ou mais de dois, diríamos). Ou seja, dizer o contrário do que se está dizendo. Nesse sentido, ao mostrar a violência, Kane estaria se opondo a esta. Contudo, não é tão simples assim. Se a ironia e a paródia não são alcançadas, compreendidas, há o risco de ter o seu projeto trabalhando a favor da manutenção do percepticídio. Ao mesmo tempo, não se trata de entender algo “corretamente”, mas de criar novas possibilidades de interpretação de mundos fictícios, posto que a verdade não é mais, aqui, maniqueísta, já que a dramaturgia de Kane é mais complexa do que isso.

Compreendemos, a partir das considerações de Sant’Anna (2004), que o pastiche é justamente esse trabalho de juntar pedaços de diferentes partes de uma obra ou de diferentes

¹¹² Disponível em: <https://www.dn.pt/mundo/quando-thatcher-ofereceu-um-dos-melhores-scotch-whisky-a-pinochet-11374355.html> <acesso em 01/10/2021> .

autores. Ao que nos parece, Kane se utiliza de características do pastiche, por exemplo, os episódios fragmentados, as personagens-tipos e não desenvolvidas, os diálogos que nos causam angústia, justamente para re-apresentar esses fragmentos de opressões sociais vividas por aqueles que convivem com sistemas de direita conservadora e regimes militares. Repetimos, a própria realidade parece um pastiche, reifica-nos, faz com que cultura e natureza sejam produtos e, acrescentamos, faz com que os nossos corpos sejam descartáveis para o Estado e para as instituições. Paródia, nessa perspectiva, constitui-se como descontinuidade de um paradigma, ao buscar a fala recalcada do outro, desse outro que é essa voz social ou individual recalcada.

Como num jogo de espelhos, Sarah Kane lança as cenas fragmentadas, irreverentes, chocantes, às vistas do público. Um jogo demoníaco, posto que a paródia está para a disputa do sentido aberto, ao contrário da paráfrase, que jogaria com o celestial e a manutenção do poder, como nos diz Sant’Anna (2004). A paródia é, em si, um choque de interpretação, é indesejável, por ser “parricida”, por matar o “texto-pai”. E o “texto-pai” que Kane desejou matar, apostamos, é o da misoginia, do racismo, da LGBTQIA+ fobia, das opressões contra os imigrantes, é o das mulheres estupradas nas guerras e nos ambientes domésticos, é o da guerra e da fome. Nosso poeta brasileiro, Ferreira Gullar, em contexto diferente, disse:

Não há vagas

O preço do feijão
não cabe no poema.
O preço do arroz
não cabe no poema.

Não cabem
no poema o gás
a luz o telefone
a sonegação
[...]

O funcionário público
não cabe no poema
com seu salário de fome
sua vida fechada
em arquivos.
Como não cabe no poema
o operário
que esmerila
seu dia de aço
e carvão
nas oficinas escuras

– porque o poema,
senhores,
Está fechado:
“não há vagas”

Só cabe no poema
o homem sem estômago
a mulher de nuvens
a fruta sem preço

O poema, senhores,
não fede,
nem cheira¹¹³.

Kane faz caber em suas peças todas essas crueldades mencionadas pelo eu-lírico de Gullar. Mostra à sociedade britânica, e em seguida a outros lugares da Europa, como a Alemanha e outros países nos quais teve suas peças encenadas, o fedor das guerras e dos regimes militares, ao passo que mostra também a *Cruel Britannia* e seus fortes resquícios coloniais. Parodiar é re-apresentar o in-desejável, mostrar, ao mesmo tempo, o indesejável e o impossível do desejo quando pensamos, por exemplo, nossos desejos de mudanças sociais que na pós-modernidade se fragmentam tanto, que não sabemos por onde começar ou de onde sair para realizá-los.

Fato é que Sarah Kane se alinha a essa dupla filiação, ao mesmo tempo shakespeariana¹¹⁴ e beckettiana, esta segunda por lidar, ao seu modo, com o absurdo, sem desenvolver a caracterização de suas personagens-tipos. Talvez seja essa articulação entre a tradição clássica e uma “tradição absurda” que vinha se concretizando ao longo do século XX, que dá o tom, o ritmo e o estilo originais da dramaturga inglesa. Neste ponto, é importante pensarmos a ideia de originalidade não como algo inventado “*out of the blue*”¹¹⁵, mas como algo que possui uma assinatura. Na condição pós-moderna, é justamente por via da paródia e da ironia que se estabelecem os laços com as tradições, ainda que para transgredi-las. Acreditamos que, assim como a estrutura paródica incorpora algo, Kane não poderia surgir do nada. Quer a autora gostasse, quer não, ela possuía uma experiência universitária que a fez se relacionar com diversos autores clássicos, de modo que, talvez, não necessariamente, trata-se de “matar o texto-pai”, como dito anteriormente, passando a romper com elementos da tradição e criando algo de diferente, sem necessariamente rejeitá-la por completo.

¹¹³ Disponível em: <https://www.revistabula.com/12068-os-10-melhores-poemas-de-ferreira-gullar/> <acesso em 01/10/2021>.

¹¹⁴ Ver página 182 de *About Kane: the Playwright & the work* e as referências de Shakespeare vinculadas a Kane.

¹¹⁵ Tradução: Do nada.

No que diz respeito às relações de Kane com a tradição trágica, sabemos que, para que haja tragédia ao final, é preciso que haja, também, trajetória, de modo que os trilhos que as “ações” dessas duas peças da dramaturga, *Blasted* e *Cleansed*, percorrem não se estruturam aos moldes aristotélicos, como já mencionamos, com começo, meio e fim, possuindo clímax e desenlace, mas partem de uma “antiestrutura” caótica, fragmentada, elíptica, para não dizer até mesmo uma escrita do inconsciente, pois ao ler ou assistir às encenações de uma obra de Kane poderemos nos deparar com algo que possui elementos de nossos mais inimagináveis e terríveis pesadelos. Os episódios seguem caminhos tortuosos, como quando, em *Blasted*, nos deparamos com dois personagens em um quarto de hotel em Leeds, e a cena parece ser realista até o momento em que uma bomba faz um buraco na parede do cômodo. As personagens não parecem ter perspectivas, para além das diversas formas de violência experienciadas no *setting* da ação. Falta-lhes sentido, falta-lhes Deus (ou quem sabe, aí sim, Deus já esteja, há muito, morto). Não há mais estruturas seguras, nem na Igreja, nem no Estado. É possível que nunca tenham existido, apenas passamos a perceber isso de um modo mais enfático. É preciso, então, criar uma nova, ou melhor, novas narrativas. É possível que Kane não tenha conseguido fazer isso sobre sua própria vida e por isso se foi e não temos mais suas peças, temos, novamente, o inacabado. Esse inacabado, que aponta para a aniquilação total do sujeito e a permanência do mal, caso não possamos lutar, ou apenas desejar, por mudanças. Da estrutura paródica, intrinsecamente irônica, podemos destacar o trecho a seguir, quando as personagens em *Blasted* trazem a temática de Deus e do ato de rezar de forma bastante ambígua:

Ian Cate?

Cate Chiu.

Ian O que é que estás a fazer?

Cate A rezar. Por via das dúvidas.

Ian Rezas por mim?

Cate Não.

Ian Quando estiver morto, não é agora.

Cate É inútil quando estiveres morto.

(KANE, 2000, p. 88)¹¹⁶.

¹¹⁶ **Ian** Cate?

Cate Shh.

Ian What you doing?

Cate Praying. Just in case.

Ian Will you pray for me?

Cate No.

Ian When I'm dead, not now.

Cate No point when you're dead.

(KANE, 2001, p. 57-58)

Cate reza após a morte do bebê que estava aos seus cuidados, mas se diz estar a rezar apenas “por via das dúvidas”, como se ela mesma duvidasse do sentido que diz dar a sua vida, ao incluir a presença de Deus. Se contradiz quando Ian pede para que ela reze por ele depois de morto e Cate nega, pois reza pelo bebê por ele ser inocente. É possível que nesse excerto exista uma ideia de Cate de ser útil rezar por Ian em vida, para que seja alguém melhor ainda em sua existência, não depois. Na cena anterior, cena 4, Ian afirma não acreditar em Deus e entra em embate com as crenças de Cate:

Ian Não há Deus. Não há Pai Natal. Não há fadas. Não há Bosque Encantado. Não há porra de merda nenhuma.

Cate Tem de haver qualquer coisa.

Ian Porquê?

Cate Senão não faz sentido.

(KANE, 2000, p. 84)¹¹⁷.

A forma paródica se aproxima da forma demoníaca, que tira os créditos da estrutura superior, da arquitraba, e, por isso, não deve ser lida como não irônica e não transgressora. A paródia e a ironia em trabalho conjunto criam novas formas de vida. E, acreditamos, está no tema do suicídio que aparece em diversas peças de Kane esse desejo de algo novo ou algo além, menos doloroso:

Ian [...] Quando morres é o fim.

Cate Eu acredito em Deus.

Ian Tudo tem uma explicação científica.

Cate Não.

Ian Dá-me a minha arma.

Cate O que é que vais fazer?

Ian Eu não te vou fazer mal.

Cate Eu sei.

(KANE, 2000, p. 85-86)¹¹⁸.

¹¹⁷ **Ian** No God. No Father Christmas. No fairies. No Narnia. No fucking nothing.

Cate Got to be something.

Ian Why?

Cate Doesn't make sense otherwise.

(KANE, 2001, p. 55).

¹¹⁸ **Ian** [...] When you die, it's the end.

Cate I believe in God.

Ian Everything's got a scientific explanation.

Cate No.

Ian Give me my gun.

Cate What are you going to do?

A lógica da paródia é, afinal, a lógica do novo que incorpora a tradição para subvertê-la. Temos duas reflexões importantes a partir do excerto anterior. A primeira, que o suicídio tão entendido pelo que chamamos de senso comum como um fim, um mal, um pecado e assim por diante, é, nesse caso, a morte do mal no sujeito e o surgimento de algo novo, diferente. Em segundo lugar, é o próprio Ian que deseja matar-se. É como se Ian visse a si mesmo e desejasse exterminar-se. Já em *Cleansed*, a desconfiança em Deus e sua “paródia demoníaca” aparece da seguinte maneira:

Robin Acredita no Céu?
Grace Não de maneira nenhuma.
Robin Não acreditas no Céu não acreditas no Inferno.
Grace Não consigo ver o Céu.

(KANE, 2000, p. 181)¹¹⁹.

Quando Grace nos diz não conseguir ver o Céu ela nos remete a uma expressão bastante popular, a de que o Inferno é na própria Terra. É este Inferno, este horrorismo, que acaba por se tornar o Teatro *In-Yer-Face* de Kane. Aleks Sierz não criaria a noção *In-Yer-Face* em vão. Se há algo mostrado nesse teatro, denunciado, em nossas vistas, é a crueldade, o horrorismo, na tentativa de re-apresentar as nossas ambiguidades, com o nosso percepticídio, na esperança de que passemos não mais a suicidar nossas percepções, mas a nos implicarmos conjuntamente contra estruturas de poder que reverberam modos de violência. Deus, Céu e o binarismo Céu e Inferno são tensionados, posto que o Céu estaria para uma ficção distante e o Inferno reconfigurado em nossas realidades plurais de violência.

Além da ação fragmentada, como Jameson menciona ser característica essencial da arte pós-moderna, outra questão que se apresenta nas peças de Kane é a do conflito. Ao contrário de peças clássicas, como *Édipo Rei*, ou peças shakespearianas, a exemplo de *Hamlet*, *Macbeth*, dentre outras, em que conseguimos apreender o conflito central que anima o desenvolvimento da ação, em Kane é preciso olhar com atenção para compreendermos o que está efetivamente

Ian I won't hurt you.

Cate I know.

(KANE, 2001, p. 56)

Obs.: Cate sabe que não será machucada por Ian, pois ele pretende machucar a si mesmo.

¹¹⁹ **Robin** You believe in heaven?

Grace No not at all.

Robin Don't believe in heaven you don't believe in hell.

Grace Can't see heaven.

(KANE, 2001, p. 125-126).

implicado na ação e na caracterização das personagens. Estaríamos, portanto, querendo sugerir que não há conflito em Kane? Na verdade, o que há são conflitos, no plural, múltiplos (característica do pós-moderno). Assim como os diversos temas abordados se cruzam, acreditamos ter sido este o projeto estético-literário dessa jovem dramaturga. Kane parodia e ironiza as formas fixas, ditas seguras, estáticas, as mais “confortáveis”. As peças acabam por ser o próprio conflito perante o leitor/espectador, um embate, pois é o conflito que, usualmente, cria interesse na ação dramática ou nas narrativas ficcionais. Talvez, por isso, o incômodo gerado pela autora durante as montagens de estreia na Grã-Bretanha, pois paga-se para ir ao teatro ter essas formas de violência e horrorismo “jogadas em sua cara”, algo que quer te implicar também enquanto responsável.

Os leitores e espectadores não irão se deparar com uma representação da vida, mas sim com uma re-apresentação que coloca em embate o espectador com a própria vida. É como se houvesse um filtro a menos nessa relação entre público e obra de arte, convidando-o para a mirada e a reflexão contra o percepticídio e a favor da memória enquanto um direito, uma memória em falta, ainda. Apesar da aparente contradição, a estrutura que Kane incorpora às suas peças se aproxima do inconsciente, pela fragmentação, incerteza e dúvida causadas pela própria forma. É pela re-apresentação da violência que a autora parece exigir a presença dessa memória.

Sabemos desde Freud que o tempo do inconsciente é o tempo presente. Por isso, no caso de Kane, a utilização da paródia e da ironia se torna bastante complexa, uma vez que não se trata de ridicularizar a forma tradicional, desrespeitando-a (toda uma linhagem de dramaturgos e dramaturgas), porém, de mostrar que é preciso construir novas formas para pensar e re-apresentar novos tempos. Tempos estes que exigem novas reflexões sobre a nossa relação com as diversas formas de violência.

A realidade com a qual Kane disse ter compromisso é a sua verdade em forma de retrato antirrealista de fatos reais extremamente dolorosos e traumáticos. Peter Szondi, em *Teoria do Drama Moderno* (2011), observaria:

Uma vez que se tornaram problemáticas as relações entre os homens, o próprio drama é posto em questão, já que sua forma as afirma como não problemática. Daí a tentativa brechtiana de contrapor à dramaturgia “aristotélica”, tanto teórica como praticamente, uma dramaturgia épica “não aristotélica” (SZONDI, 2011, p. 115).

Se, para Aristóteles (2011), a criação perfeita e bela do fazer poético diz respeito à imitação de ações sérias, completas, possuindo determinada extensão, numa linguagem razoavelmente agradável, mediante cada uma de suas formas em suas partes, em que atores experimentariam a compaixão e o medo, visando à purgação desses sentimentos, em Sarah Kane, a partir de sua “antiestrutura”, extremamente episódica, de seus personagens-tipos e de diálogos também fragmentados e elusivos, registra-se o que há de mais cruel em nossa sociedade, fazendo com que os espectadores e/ou leitores de suas peças experienciem um registro do que Adriana Cavarero denomina horrorismo. Desse modo, não se trata de conquistar a empatia dos espectadores e/ou leitores, mas de provocá-los ao máximo, deixando-os com a sensibilidade à flor da pele.

Desafiando o modelo aristotélico, o Teatro Épico serviu de influência na realização do Teatro do Absurdo, com algumas diferenças, e, desse modo, reverberaria também no trabalho literário de Kane. Para Szondi (2011), enquanto a forma dramática de teatro faz com que o palco encarne uma ação que se processa em cena, a forma épica de teatro irá narrá-la, não encarná-la necessariamente; enquanto a primeira enreda o espectador na ação, a segunda irá fazer dele um observador, ao mesmo tempo em que tenta despertar nele alguma atividade; enquanto uma deseja provocar sentimentos no espectador, a outra exige que este vá tomando decisões ao longo do que é visto. Além disso, a primeira trabalharia com a ideia do homem imutável e a segunda com o homem mutável e modificador. Szondi (2011) afirma:

Porque a ação não é mais sozinha o que faz a obra, ela não pode mais transformar o tempo da apresentação teatral numa sequência absoluta de presentes. O presente da apresentação é como que mais largo do que o presente da ação: daí seu olhar se manter atento não apenas ao final de seu curso, mas também a seu andamento e àquilo que passou. Em lugar do direcionamento dramático rumo a uma meta, entra em cena a liberdade épica de se deter e refletir. Porque o homem que age é tão somente o objeto do teatro, é possível ir além dele e indagar o que move sua ação (SZONDI, 2011, p. 117).

Por isso, Szondi (2011) fala a respeito da crise do drama¹²⁰ a partir da segunda metade do século XX, uma crise que teria a ver com o afastamento do referencial inter-humano, pois

¹²⁰ Segundo Szondi (2011), tanto o naturalismo/realismo quanto a peça de conversação, a peça de um ato e o próprio teatro existencialista teriam sido formas de tentar superar a crise do drama. Essa crise teria iniciado com Ibsen, passando por nomes como os de Tchekhov, Stringberg, Maeterlinck e Hauptmann. Pasta Jr. nos apresenta em prefácio: “[...] o procedimento de Szondi será o de examinar sistematicamente a contradição crescente, nas peças, entre a forma do drama, presente nelas como modelo não diretamente questionado, e os novos conteúdos que elas tratam de assimilar. O núcleo do confronto, que caracteriza a crise da forma dramática, encontra-se na crescente separação de sujeito e objeto – cuja conversão recíproca era a base da absolutez do drama separação que mais e mais se manifesta nas obras, principalmente pela impossibilidade do diálogo e pela emersão do elemento

estaríamos cada vez mais isolados e ensimesmados. Tal fato acabaria por afetar a ação e os diálogos entre as personagens. Sendo assim, tanto no Teatro Épico quanto no Teatro *In-Yer-Face*, é preciso negociar os sentidos. Diz Cristóvão Tezza que “na literatura, esse olhar é o narrador, o organizador do mundo que, frase a frase, ele vai recompondo e dando sentido” (TEZZA, 2018, p. 75), com isso, a “carpintaria de quem escreve”, de modo que a ficção passaria a “ser, de fato, uma forma singular de reconhecimento do mundo, segundo parâmetros que são inacessíveis às outras formas de olhar, tomadas separadamente” (*Ibidem*). Em outras palavras:

[...] literatura não é ciência, mas se aproveita dela, e em certa medida absorve alguma epistemologia científica como medida do mundo, pelo menos no campo da prosa realista; não é política, mas representa políticos e trabalha também com a dimensão política da vida: não é religião, mas de modo algum é alheia às questões que a religião coloca para o homem; não é moral, por não seguir uma tábua congelada da moral social, nem ética, por jamais se reduzir ao aconselhamento existencial, mas é absolutamente impensável sem a sombra dessas duas dimensões centrais da vida; não tem a informação como objetivo, mas não pode viver sem ela, e, em grande medida, informa; enfim, não é um repositório de opiniões, ao modo de um ensaio filosófico ou de um estudo objetivo, mas cada sentença literária na boca de um personagem ou no torneio sintático de um narrador está sempre embebida de uma visão de mundo. Um texto literário, portanto, pode ser entendido metaforicamente como um “meio-ambiente” em que pessoas, objetos e linguagens, inseparavelmente, são testados, postos à prova, revividos, criados e destruídos (TEZZA, 2018, p. 75-76).

Segundo Tezza (2018), a percepção estética, dentro de uma perspectiva da estrutura, prevê uma suspensão no tempo e no espaço, quando observamos um objeto a representar outro. O autor lembra Duchamp, no século XX, e o seu mictório, a despertar paixões teóricas e estéticas até os dias atuais:

Forma e conteúdo aí se entrelaçavam de forma inextricável, conteúdos que, na verdade, estavam mais na cabeça dos observadores do que nos elementos do objeto, mas sempre despertados por este. O que nos interessa aqui é apenas

épico” (PASTA JR. in SZONDI, 2011, p. 11-12). Além disso, é importante pontuarmos o que disse Anatol Rosenfeld em pós-fácio: “O drama, neste sentido rigoroso, é absoluto não conhece nada além dele mesmo. O autor não intervém, os diálogos não devem ser considerados como emanção dele e tampouco se “dirigem” ao público. O drama é autônomo, não “representa” algo exterior a ele. Por isso, as peças históricas não correspondem ao rigor dramático, já que se referem a algo exterior, a história. O tempo do drama é o presente que passa, produzindo transformações. Cada momento contém o germe do futuro, cada cena deve implicar a próxima, daí se impondo a unidade de tempo e espaço. A dispersão das cenas não somente pressuporia um “montador” épico, mas um mundo espacial e temporal fora do drama, entre e ao lado das cenas que já não se sucedem em concatenação necessária, mas que são escolhidas para serem “mostradas” por alguém a alguém. O narrador se intromete quando, pronunciado ou não, se subentende o comentário: ‘Passaram-se três anos’” (ROSENFELD in SZONDI, 2011, p. 169-170).

relembrar o pressuposto estético: o isolamento no tempo e no espaço de alguma coisa que representa outra, e assim cria uma terceira realidade (TEZZA, 2018, p. 80).

Beth Brait nos diz que “se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto”, ou seja, “a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a ‘vida’ desses seres de ficção” (BRAIT, 2006, p. 11). Sendo assim:

Nesse jogo em que muitas vezes tomamos por realidade o que é apenas linguagem (e há quem afirme que a linguagem e a vida são a mesma coisa), a personagem não encontra espaço na dicotomia *ser reproduzido / ser inventado*. Ela percorre as dobras e o viés dessa relação e aí situa a sua existência (BRAIT, 2006, p. 12).

Personagens ditas redondas, por exemplo, serão aquelas definidas pela via da “complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano” (BRAIT, 2006, p. 41). Já as personagens ditas planas “são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade [...], estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa ao leitor”, a saber, “essa espécie de personagem pode ainda ser subdividida em *tipo* e *caricatura*, dependendo da dimensão arquitetada pelo escritor” (*Idem*, p. 40-41). As personagens presentes em Kane se aproximam dessa característica do tipo, posto que não possuem um desenvolvimento que busque conquistar a empatia do leitor/espectador. São figuras, em larga medida, patéticas, mas que encontram sua força nas relações que mantêm com o além do texto, nas questões sociais (nas lutas anticoloniais e antirracistas, contra o machismo e o patriarcado, etc.). São personagens-tipos, que parecem denunciar, justamente por parecerem pastiche do real, um outro ainda a ser inventado, um outro que dê conta de questionar a respeito das barbáries re-apresentadas. Na verdade, por mais que estejam sendo interpretados como personagens-tipos nesta investigação, destacamos que cada personagem de Kane possui sua nuance e complexidade específica. É diferente pensarmos, por exemplo, o que Cate nos causa e o que as personagens Ian e Soldado despertam em nós leitores e espectadores de *Blasted*. Diante da brutalidade e da crueldade de Ian e do Soldado, o texto acaba nos direcionando a nos identificarmos mais com as dores, receios e posturas de Cate do que com a de qualquer outro, pois é esta personagem aparentemente inocente que nos faz enfrentar, ao seu lado, as provocações das falas opressoras

de Ian. Por isso, embora Kane possua características extremamente vinculadas ao pós-moderno, dito por muitos como apolítico, o que re-apresenta é justamente uma falta e um desejo de que algo novo surja. Não negamos, é bem possível que seja mais fácil fazer tais interpretações atualmente, mais de vinte anos depois da escritura da obra de Sarah Kane, e com tantos debates sociais e políticos ocorrendo atualmente.

Segundo Renata Pallotini (2013), “para dizer uma coisa nova, deve-se dizê-la de forma nova” (PALLOTINI, 2013, p. 150). Precisamos notar que “desistiram de falar sobre o absurdo da nossa existência e começaram a mostrá-lo cenicamente” (*Idem*, p. 151). Kane, permitam-nos dizer, com ainda mais agressividade do que alguns autores do Teatro do Absurdo. Ao invés de falar da crueldade, joga-a em nossos olhos. A palavra, esgotada, não possui mais comunicabilidade. Por isso, ousaria dizer que todos os personagens de Sarah Kane poderiam convergir para o suicídio.

Blasted e *Cleansed* são peças cheias de amargor e angústia, mas que, em última instância, apontam para o amor, para a necessidade de transformação social, ao mesmo tempo em que não são nada ingênuas, já que sabem do impossível que há aí. Enfim, o que acreditamos ser o projeto estético-literário de Sarah Kane é o de re-apresentar um “real” mais cru e menos alienado, e por isso se utiliza da “antiestrutura”, não à toa, chocante para o leitor ou espectador de sua obra, no intuito de denunciar algo que deveria ter sido posto em nossa memória social, evitando sintomas bizarros como as guerras e o Estado ilegal. Trata-se de, na ação, buscarmos o peso da proposta de Kane ou do que podemos compreender como uma interpretação possível. Afinal, é provável que estejamos a fazer algo semelhante ao que Pallotini afirma sobre os estudos voltados a *Esperando Godot* (1952), de Samuel Beckett:

Sobre este texto quase nu, destituído de significado aparente, e sem ação dramática propriamente dita, já se têm gasto rios de tinta; e, com certeza, outros rios correrão. Já se discutiu e propôs interpretações para quase tudo: o significado da palavra *Godot*, o significado dos nomes das personagens (cada um deles, de fato, oriundo de um idioma diferente), o significado da cegueira de Pozzo e da mudez de Lucky, o significado do relacionamento entre patrão e empregado, entre Deus e os homens, entre Deus e os anjos, entre dois homens, entre quatro homens. O significado das indicações cênicas do tempo que passa, da árvore que se modifica, do sapato, do chapéu, da carga, da corda, do cinto, das roupas. Praticamente cada fala do texto tem sido examinada em todas as suas possibilidades. E *Esperando Godot* continua tão misteriosa como sempre, como tem sido há trinta e cinco anos (PALLOTINI, 2013, p. 155).

Em suma, o que notamos ao ler ou assistir às peças de Sarah Kane, *Blasted* e *Cleansed*, é que a sua “antiestrutura” encarna o contexto de violência e horrorismo, marcantes em seu

tempo e resultantes de uma correlação de forças que se expressam na Europa do pós-Segunda Guerra e na Inglaterra do período pós-Thatcher. Apreendidas por via de uma estética pós-moderna, a lógica cultural do capitalismo tardio, como diria Jameson, esse projeto dramaturgico de Kane se utiliza de uma forma que tira leitores e espectadores de suas posições mais “confortáveis”, já apresentando, à primeira vista, cenários e situações pouco ou nada atraentes. Não estamos tentando esgotar as ideias a respeito das peças teatrais investigadas neste trabalho, porém delinear uma moldura introdutória que nos ajude a realizar uma leitura condizente com a poética da autora, fora de preconceitos e ideias opressoras a respeito da dramaturgia inglesa. Pensando bem, trata-se de uma característica da arte mais elusiva, permitir esse jogo de interpretações que faz com que a literatura, a dramaturgia, a arte, sejam tão desafiadores e interessantes. Sigamos na próxima seção com uma análise focada na peça *Blasted*, de Kane.

3.2 *Blasted* (Ruínas – 1995): ler o horrorismo (parte I)

Enquanto o contexto inglês de produção *mainstream* da década de 1990 reproduzia peças clássicas e suas readaptações, Sarah Kane inaugurava o que Aleks Sierz nomeou de Teatro *In-Yer-Face*, um teatro “sujo”, radical, experimental, que viria a perturbar o seu público, composto em sua maior parte por homens brancos de meia idade, como averigua, surpresa¹²¹, a dramaturga na primeira apresentação de *Blasted*. Como apontamos em nosso primeiro capítulo, uma sensação de acolhimento de turistas vinha sendo construída na Inglaterra de 1990, principalmente em Londres, a capital do *Britpop*, da *Britart* e das *Spice Girls*, com o *Cool Britannia*. Em suas peças, Kane iria trabalhar com a perspectiva de uma *Cruel Britannia*, uma Grã-Bretanha que se fingia “cega” e agia na manutenção dessa falta de percepção, dessa “cegueira”.

A primeira dessas peças da dramaturga inglesa, *Blasted*, então, tem início com duas personagens, Ian e Cate, sendo o primeiro um jornalista, homem branco galês de 45 anos de idade e, a segunda, uma jovem mulher de 21 anos de classe média-baixa que, inicialmente, nos parece frágil e ingênua. O *setting* no qual vemos o casal nesta cena de abertura e que permanece como cenário único durante toda a ação da peça é um quarto de um luxuoso hotel na cidade de Leeds, Inglaterra. Se a primeira cena da peça teatral nos parece apresentar características de um possível drama realista, logo o absurdo começa a adentrar o espaço teatral quando, no final

¹²¹ Ver Sarah Kane: Interviewd by Dan Rabellato (Royal Holloway, University of London). November 3, 1998.

da cena dois, um soldado invade o quarto e uma bomba explode, repentinamente, abrindo um enorme buraco na parede do hotel, através do qual se verá, no *background*, um cenário de guerra.

Na terceira cena, portanto, nos é revelado que o hotel está, na verdade, localizado no meio de uma guerra brutal. O soldado e Ian conversam sobre situações terríveis de tortura, genocídio e estupros, ao passo que o primeiro afirma agir desse modo violento para vingar-se do assassinato de sua namorada. Ian, que na cena um havia estuprado a ex-amante¹²², Cate, agora é vítima do soldado, sendo estuprado por ele, tendo também os seus olhos arrancados. Na cena quatro, o soldado se suicida. Cate, que ao fim da Cena 2 havia fugido pelo banheiro, volta ao palco com um bebê prestes a morrer de inanição em seus braços. Cate e Ian conversam sobre a relevância de uma reza ao enterrar o bebê morto em um buraco aberto sob o piso do quarto. Na cena final, o canibalismo, tão mencionado pelas mídias britânicas presente na peça, acontece. Ian chora, masturba-se, abraça o soldado e, prestes a morrer de fome, alimenta-se de partes do bebê.

Vejamos, a seguir, uma sequência de imagens de montagens da peça:



Figura 13

Blasted, 1995, direção de James Macdonald.

Fonte: prints de vídeo do youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=FcTVc2iGdmA>

¹²² Não temos acesso a nenhuma informação a respeito de como foi a relação dos dois anteriormente.



Figura 14

Blasted, 1995, direção de James Macdonald.

Fonte: prints de vídeo do youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=FcTVc2iGdmA>



Figura 15

Blasted, 1995, direção de James Macdonald.

Fonte: prints de vídeo do youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=FcTVc2iGdmA>



Figura 16

Blasted, 2015, direção de Richard Wilson.

Fonte: prints de vídeo do youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=FcTVc2iGdmA>

O título da primeira peça longa¹²³ escrita por Kane nos intriga desde o início. *Blasted*, na versão portuguesa que utilizamos nesta tese, foi traduzida como “Ruínas”. O título do trabalho da dramaturga inglesa deve ser pensado como algo que foi atingido, explodido, destruído, devastado, ou, se considerarmos a expressão “*to get blasted*”, podemos entendê-la como algo que foi “fodido”¹²⁴, “lançado”, “expulso” ou até mesmo como o ato de “ficar embriagado”¹²⁵. Sabemos que os títulos das peças sempre estão diretamente ligados à ação, e, no caso de *Blasted*, é no decorrer desta ação que as ruínas, físicas e subjetivas, vão tomando espaço, tanto na ambientação do quarto de hotel e da cidade de Leeds, quanto na própria situação corporal e mental de seus personagens. Se antes o público chega ao teatro em um

¹²³ Lembremos que a autora já havia escrito monólogos como mencionamos no primeiro capítulo desta tese.

¹²⁴ *To get fucked up*.

¹²⁵ Buscas realizadas para pensar o título: <https://context.reverso.net/traducao/ingles-portugues/get+blasted> <acesso em 22/11/21> e <https://www.reverso.net/tradu%C3%A7%C3%A3o-texto#sl=eng&tl=por&text=Blasted> <acesso em 22/11/21>. <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Get%20blasted%21> <acesso em 26/11/21>.

estado de embriaguez social, após finalizada a peça o que se pretende é o surgimento da percepção desse horror posto em palco.

Por isso não podemos dizer que o texto, por mais experimental que seja, não tenha um início, um meio e um fim, já que é a incorporação da desordem que vai construindo certa ordem na ação trágica em Kane, levando-nos a um final no qual encontramos não apenas ruínas, mas alguma esperança alavancada pelos temas que aparecem ao longo dos diálogos e até mesmo pela via da aparição do bebê, que, embora faleça de inanição por razões da guerra, guia-nos para uma espécie de mudança, de um renascimento possível.

Sigamos para a próxima seção, na qual iremos argumentar que Sarah Kane, ao criar personagens tão diversas e plurais em suas peças, pode ser investigada a partir da noção de Judith Butler (2018) das vidas não passíveis de luto, dos corpos vulneráveis e invisibilizados, desprezados pelas instituições e pelo Estado, pelas estruturas patriarcais, racistas, etc. Trata-se, como diz Butler, dos “sujeitos já estabelecidos”, dos “sujeitos que estão vivos, mas que ainda não são considerados ‘vidas’” (BUTLER, 2018, p. 54). Tema urgente no que a autora diz ser o “colapso dos Estados do bem-estar social” (*Idem*, p. 55).

3.2.1 As vidas não passíveis de luto em ruínas

No primeiro capítulo de *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* (2018), intitulado “Capacidade de sobrevivência, vulnerabilidade, comoção”, Judith Butler parte da ontologia do corpo para repensar uma ideia de “responsabilidade” perante as vidas precárias e as vidas passíveis de luto. Se sabemos que o corpo é um fenômeno social, sabemos também que ele está exposto aos outros, sendo vulnerável por definição e passível de ser submetido “à habilidade e à força do social” (BUTLER, 2018, p. 58). Observemos:

Esse “defrontar-se com” é uma das modalidades que define o corpo. E, no entanto, essa alteridade invasiva com a qual o corpo se depara pode ser, e com frequência é, o que anima a reação a esse mundo. Essa reação pode incluir um amplo espectro de emoções: prazer, raiva, sofrimento, esperança, para citar apenas algumas (BUTLER, 2018, p. 58).

Butler (2018) irá relacionar esse “defrontar-se com” o outro a partir de determinado ato interpretativo que não surge na mente isolada do indivíduo, mas sim do enquadramento de nossa reação ao mundo invasivo, “um mundo do qual dependemos, [...] que também nos

invade, exigindo uma reação de formas complexas e, às vezes, ambivalentes” (BUTLER, 2018, p. 59). Dessa forma, a “responsabilidade”¹²⁶ não diz respeito apenas ao valor que daríamos a esta ou àquela vida, ou à capacidade de sobrevivência desses corpos no mundo, mas na manutenção das condições sociais que determinadas vidas possuem. Essas condições falham gravemente em contextos de guerra, de modo que Butler sugere pensarmos em uma espécie de “responsabilidade global” nesses períodos antidemocráticos, como, por exemplo, quando os Estados Unidos invadem outros territórios com o discurso de “‘levar a democracia’ para países onde, aparentemente, ela não existiria” ou quando afirmam a “necessidade de ‘instaurar a democracia’” (*Idem*, p. 62). Butler ironiza a respeito dos Estados Unidos ao afirmar que “se uma forma de poder é imposta a um povo que não a escolheu, isso constitui, por definição, um processo não democrático” (*Ibidem*). Contudo, sabe também que a democracia pode ser uma espécie de dilema, quando, ao exercer o direito ao votar, o povo decide por uma forma não democrática de poder, a exemplo de Hitler em 1933, na Alemanha. E, mais perto de nós, com a eleição de Jair Bolsonaro, em 2018, no Brasil pós golpe contra o governo Dilma. A proposta de Butler é, então, a de enfrentarmos o desafio de repensar uma concepção de “responsabilidade global” que “faça frente a essa apropriação imperialista e sua política de imposição” (*Idem*, p. 64), nos opondo, inclusive, a todas as formas de torturas.

Esta seção se dedica a pensar “quais vidas são consideradas valiosas, quais vidas são enlutadas, e quais vidas são consideradas passíveis de luto” (BUTLER, 2018, p. 64) no contexto da peça teatral *Blasted*, de Sarah Kane, quando levamos em conta que o contexto de guerra divide populações que consideram quem são as pessoas pelas quais devemos e pelas quais não devemos nos lamentar. Lembrando que uma vida não passível de luto é aquela que nos foi colocada como perda não lamentável ou até mesmo como uma vida não considerável, tratando-se, assim, de uma “distribuição desigual do luto público” (*Idem*, p. 65) que está

¹²⁶ Importante sublinharmos algo sobre a questão da “responsabilidade” para Butler: “Não é fácil se voltar para a questão da responsabilidade, menos ainda uma vez que o termo foi usado para fins completamente opostos ao meu propósito aqui. Na França, por exemplo, onde os benefícios sociais para os pobres e os novos imigrantes foram negados, o governo apelou para uma nova noção de “responsabilidade”, segundo a qual os indivíduos não devem contar com o Estado, mas apenas com eles mesmos. Uma nova palavra acabou sendo cunhada para descrever o processo de produção de indivíduos autossuficientes: “responsabilização”. Certamente não me oponho à responsabilidade individual, e há situações em que, com certeza, todos devemos assumir a responsabilidade por nós mesmos. Entretanto à luz dessa formulação, despontam para mim algumas questões críticas: Sou responsável apenas por mim mesmo? Existem outros por quem sou responsável? E como, em geral, posso determinar o alcance de minha responsabilidade? Sou responsável por todos os outros ou só por alguns, e que critérios devo usar para estabelecer essa linha divisória?” (BUTLER, 2018, p. 60). Nesse contexto, “responsabilização” diria respeito “ao processo pelo qual os cidadãos são tornados individualmente responsáveis por tarefas até então delegadas ao Estado. O processo de responsabilização está associado a políticas neoliberais, onde o Estado vem retirando de si e transferindo a responsabilidade para os sujeitos” (BUTLER, 2018, p. 60).

relacionada à indignação e à injustiça, possuindo um potencial político do que é uma perda irreparável.

Tem sido assim desde, pelo menos, a época de Antígona, quando ela decidiu chorar publicamente pela morte de um de seus irmãos, embora isso fosse contra a lei soberana. Por que os governos procuram com tanta frequência regular e controlar quem será e quem não será lamentado publicamente? Nos primeiros anos da epidemia da aids nos Estados Unidos, as vigílias públicas e o Names Project (Projeto dos Nomes) conseguiram superar a vergonha pública associada à morte por complicações decorrentes da aids, uma vergonha associada algumas vezes à homossexualidade, especialmente ao sexo anal, e outras vezes às drogas e à promiscuidade. Era importante declarar e mostrar nomes, reunir alguns resquícios de uma vida, exibir e confessar publicamente as perdas (BUTLER, 2018, p. 65).

Recentemente, a série *Pose*, produzida pela Netflix, de três temporadas, nos mostrou o contexto de aids nos Estados Unidos, em especial em Nova York, na década de 1980. Além do descaso do Estado perante esses corpos vulneráveis e não enlutáveis, temos a violência presente na instituição família, patriarcal, monogâmica e heteronormativa, posto que os LGBTQIA+ são expulsos de casa e passam a ter abrigo em espaços comandados por travestis e *drag queens* que formaram suas próprias casas de apoio afetivo e de sobrevivência física com o intuito de evitar que pessoas na mesma situação de vulnerabilidade passem fome nas ruas ou sejam agredidas de outros modos. As personagens Blanca Rodriguez e Elektra Evangelista, duas mulheres travestis e *drag queens* negras, que foram também expulsas de casa, abriram os seus próprios espaços, suas Casas, para outras pessoas vulneráveis, ao ressignificarem a instituição família.

Sobre o tema dos corpos vulneráveis e não enlutáveis, pensemos em *Blasted* a partir do mote que fez com que Sarah Kane a escrevesse, a saber, a referência ao estupro enquanto arma de guerra, principalmente a partir dos corpos vulneráveis das mulheres em um sistema patriarcal e heteronormativo. Ao re-apresentar cenas de estupro na peça teatral, Kane joga uma bomba na parede do quarto de hotel, escancarando o privado que, daí em diante, se mistura com o público e com a guerra que está ocorrendo lá fora, transmutando a ideia de corpo-indivíduo e mostrando como somos afetados pelo mundo externo (existiria mundo externo?) em nossos espaços mais íntimos. O que se acreditaria ser uma guerra interna, simbólica, entre Cate e Ian, se abre para outra paisagem de guerra externa, na cidade, e ambas se misturam após o buraco na parede, pois não há um limite específico sobre quando uma começa e a outra termina ou, até mesmo, se seria possível pensar em separações tão dualistas assim. Seguindo, a cena do estupro de Cate por parte de Ian se inicia da seguinte forma:

Ian beija-a.

Ela corresponde.

Ele põe a mão dentro da camisola dela e segue em direção ao peito.

Com a outra mão desaperta as calças e começa a masturbar-se.

Começa a tirar-lhe o top.

Ela empurra-o.

Cate Ian, n-não.

Ian O quê?

Cate Eu não q- quero fazer isto.

Ian Queres sim.

Cate Não quero.

Ian Por que não? Está nervosa, é só isso.

(Começa a beijá-la outra vez.)

Cate Eu d- d- d- d- d- d- disse-te. Eu gosto mesmo de ti mas não c- c- c- c- consigo fazer isto.

Ian *(Beijando-a.)* Chiu.

(Começa a desapertar-lhe as calças.)

Cate entra em pânico.

Começa a tremer e a fazer sons de choro desarticulados.

Ian pára, com medo de lhe causar um novo “desmaio”.

Ian Tudo bem, Cate, está tudo bem. Não precisamos de fazer nada.

Faz-lhe festas na cara até ela se acalmar.

Ela chupa no polegar.

Depois.

(KANE, 2000, p. 26-27)¹²⁷.

¹²⁷ **Ian** Kisses her.

She responds.

He puts his hand under her top and moves it towards her breast.

With the other hand he undoes his trousers and starts masturbating.

He begins to undo her top.

She pushes him away.

Cate Ian, d- don't.

Ian What?

Cate I don't w- want to do this.

Ian Yes you do.

Cate I don't.

Ian Why not? You're nervous, that's all.

(He starts to kiss her again.)

Cate I t- t- t- t- t- t- told you. I really like you but I c- c- c- c- can't do it.

Ian *(Kissing her.)* Shhh.

(He starts to undo her trousers.)

Cate panics.

She starts to tremble and make inarticulate crying sounds.

Ian stops, frightened of bringing another 'fit' on.

Ian All right, Cate, it's all right. We don't have to do anything.

He strokes her face until she has calmed down.

She sucks her thumb.

Then.

(KANE, 2001, p. 14-15).

É explícita a relação de poder que existe de um, Ian, perante o outro, Cate. Lembremos que não entendemos bem a razão que levou Cate a viajar e encontrar Ian no hotel em Leeds. A única pista presente na peça é a fala de Cate que diz ter pensado se encontrar com Ian no quarto de hotel para estar “longe deles”. Contudo, há certa vulnerabilidade na personagem quando ela diz não conseguir emprego ou quando afirma que a mãe lhe dá dinheiro para poder viver. Na cena que acabamos de apresentar, Cate acaba por chupar dedo como uma criança, ao se sentir vulnerável e em perigo com Ian¹²⁸. Talvez nem mesmo a personagem tivesse se dado conta desse perigo. A seguir, o restante da cena do estupro:

Ian Isso não é justo.

Cate O quê?

Ian Deixares-me pendurado, com cara de parvo.

Cate Eu t- t- tive –

Ian Não tenhas pena de mim, Cate. Não precisas de foder comigo só porque eu estou a morrer, mas não ponhas a cona à frente da minha cara para depois a tirares só porque eu estiquei a língua.

Cate I- I- Ian.

Ian O que é que f- f- foi?

Cate B- b- beijei-te, só isso. Eu g- g- gosto de ti.

Ian Não me dêes tesão se não vais terminar o que começaste. Dói.

Cate Desculpa.

Ian Não consigo ligar e desligar assim. Se eu não me vier dói-me o caralho.

Cate Foi sem querer.

Ian Merda. *(Parece estar com muitas dores.)*

Cate Desculpa. Mesmo. Não volto a fazer.

Ian, *aparentemente ainda com dores, pega na mão dela e coloca-a à volta do pénis, mantendo a sua mão por cima.*

Desta maneira, masturba-se até se vir com algumas dores genuínas.

Larga a mão de Cate e ela retira-a.

(KANE, 2000, p. 27-28)¹²⁹.

¹²⁸ Ver imagem no início da seção.

¹²⁹ **Ian** That wasn't fair.

Cate What?

Ian Leaving me hanging, making a prick of myself.

Cate I f- f- felt –

Ian Don't pity me, Cate. You don't have to fuck me 'cause I'm dying, but don't push your cunt in my face then take it away 'cause I stick my tongue out.

Cate I- I- Ian.

Ian What's the m- m- matter?

Cate I- k- k- kissed you, that's all. I l- l- like you.

Ian Don't give me a hard-on if you're not going to finish me off. It hurts.

Cate I'm sorry.

Ian Can't switch it on and off like that. If I don't come my cock aches.

Cate I didn't mean it.

Ian Shit. *(He appears to be in considerable pain.)*

Cate I'm sorry. I am. I won't do it again.

Ian, *apparently still in pain, takes her hand and grasps it around his penis, keeping his own hand over the top. Like this, he masturbates until he comes with some genuine pain.*

Sarah Kane, neste trecho da peça, expõe uma cena comum vivenciada pelas mulheres em espaços onde deveriam estar seguras, com seus companheiros, amigos de trabalho, familiares, etc. Basta ouvirmos mães, amigas, colegas de trabalho, para nos depararmos com relatos desse tipo, em que os homens culpam as mulheres por deixá-los excitados e não “concluírem o que começaram”, como se isso fosse um dever, como se as mulheres devessem ser sempre submissas aos homens e seus comandos. Cate chega até mesmo a se desculpar, como se de fato fosse responsável pela forma como Ian está se sentindo. Enquanto Cate se desculpa, Ian zomba de sua gagueira.

A questão do estupro doméstico, pois Ian estupra Cate no espaço do hotel como já mencionamos, um espaço que deveria ser de afeto e reencontro, e do estupro como arma de guerra permeia a peça. Na cena três o Soldado estupra Ian:

Ian Porquê?

Soldado Vou foder-te.

Ian Não.

Soldado Então mato-te.

Ian Fixe.

Soldado Vês. É melhor levar um tiro do que ser fodido e levar um tiro.

Ian Pois.

Soldado E tu agora concordas com tudo aquilo que eu disser.

Beija muito delicadamente Ian nos lábios.

Olham fixamente um para o outro.

Soldado Cheiras como ela. Os mesmos cigarros.

O Soldado vira Ian com uma mão.

Com a outra aponta o revólver à cabeça de Ian.

Puxa para baixo as calças de Ian, desaperta as suas e viola-o

- com os olhos fechados e a cheirar o cabelo de Ian.

O Soldado chora convulsivamente.

O rosto de Ian revela dor mas ele permanece em silêncio.

O Soldado termina, puxa as calças para cima e enfia o revólver no ânus de Ian.

(KANE, 2000, p. 75-76)¹³⁰.

He releases Cate's hand and she withdraws it.

(KANE, 2001, p. 14-15).

¹³⁰ **Ian** Why?

Soldier Going to fuck you.

Ian No.

Soldier Kill you then.

Ian Fine.

Soldier See. Rather be shot than fucked and shot.

Ian Yes.

Soldier And now you agree with anything I say.

He kisses Ian very tenderly on the lips.

They stare at each other.

Ora, o Soldado estupra Ian logo após falar de sua namorada “Fiz amor com a Col. Os cabrões mataram-na, agora estou aqui” (KANE, 200, p. 75)¹³¹ e pedir-lhe que se vire de costas para ele. Durante o estupro, diz lembrar o cheiro da mulher em Ian. Ao final, quando Ian pergunta se o Soldado irá matá-lo, afirma “Sempre a tentar salvar o cu” (*Idem*, p. 77)¹³². O que o Soldado faz, na verdade, é dar um papel a Ian. Finge que Ian é sua namorada, coloca-o nesse papel: Ian-Col. Sem saída, Ian performa Col e, ao realizar tal ação na peça, parece-nos que Kane está a vingar-se por Cate e por tantas outras mulheres que já estiveram na mesma situação, seja nas guerras, seja em seus lares, seja nas ruas, mas não apenas. Kane questiona, aqui, também, a masculinidade frágil e opressora e a homofobia em Ian.

Um ponto interessante a destacarmos, nesse momento, é o significado do nome Col. Em diversos países, como Irlanda e Escócia, este pode ser considerado um “nome masculino”¹³³. Embora seja incomum até mesmo para meninos, pode servir para meninos, meninas e meninos¹³⁴ e significa “*charcoal*” (carvão vegetal) e/ou “*dark-featured*” (de feições escuras)¹³⁵. O carvão vegetal vem com a simbologia de um material já modificado, por ser feito a partir do eucalipto e de sua carbonização, usualmente para fazer churrasco. Sabemos que o fogo tem diversos significados ritualísticos e religiosos, incluindo o da Mitologia Grega, da Fênix que ao morrer entrava em autocombustão, renascendo das cinzas na sequência¹³⁶.

Em dois momentos, Ian é questionado sobre já ter ou não se relacionado com outros homens sexualmente. No primeiro, Ian confessa ter terminado um de seus relacionamentos pelo motivo de sua ex-namorada ter se tornado “uma bruxa” que começou a transar com outras mulheres. Ao contar o fato para Cate, tenta agredi-la, dizendo que ela também tem potencial

Soldier You smell like her. Same cigarettes.

The Soldier turns Ian over with one hand.

He holds the revolver to Ian’s head with the other.

He pulls down Ian’s trousers, undoes his own and rapes him – eyes

Closed and smelling Ian’s hair.

The Soldier is crying his heart out.

Ian’s face registers pain but he is silent.

When the Soldier has finished he pulls up his trousers and pushes the revolver up Ian’s anus.

(KANE, 2001, p. 49).

¹³¹ “I made love to Col. Bastards killed her, now I’m here” (KANE, 2001, p. 48-49).

¹³² “Always covering your own arse” (KANE, 2001, p. 50).

¹³³ Disponível em: <https://www.thebump.com/b/col-baby-name> <acesso em 28/01/2022>.

¹³⁴ Disponível em:

<http://www.thinkbabynames.com/meaning/1/Col#:~:text=as%20a%20name%20for%20boys,Irish%2C%20Scottish%2C%20Gaelic> <acesso em 28/01/2022>.

¹³⁵ Disponível em: <https://www.thenamemeaning.com/col/> <acesso em 28/01/2022>.

¹³⁶ Disponível em: <https://www.greenme.com.br/informarse/significados/86960-significado-do-fogo/> e <https://www.todamateria.com.br/fenix/> <acesso em 28/01/2022>.

para lésbica e pergunta se alguma vez Cate chegou a transar com outra mulher. A personagem responde que não e que não parece ter “vontade disso”. De forma bastante natural, Cate devolve a pergunta, indaga-o se desejaria transar com algum homem. Imediatamente, Ian responde não ser brocha, diz que Cate nunca o viu brochar e questiona como poderia pensar isso dele.

Ao observarmos sua reação, notamos que Ian nega a masculinidade dos homens *gays* ao vinculá-los imediatamente ao ato de “brochar”. Cate se mostra, neste trecho que segue, mais madura perante o mundo e a si mesma, pois diz: “Não pensei. Perguntei. Tu perguntaste-me” (KANE, 2000, p. 34)¹³⁷. Em algum nível, ela o enfrenta não apenas aqui, mas em outros momentos em que é racista e homofóbico, bem como quando nega comer carne, como veremos mais à frente em nossa análise. Ian prossegue seu discurso homofóbico, afirmando que Cate veste-se como uma lésbica e que ele não se veste como um “*cocksucker*”.

Graham Saunders (2009) irá afirmar, sobre Ian e a masculinidade, que esta cena com o Soldado está relacionada à perda de poder, significando a perda de certo grau de masculinidade, já que o estupro é convocado a partir da lembrança da namorada do Soldado assassinada. Logo, o grau de performatividade que ocorre é a passagem do masculino para o feminino, do empoderado para o desempoderado, do não vulnerável para o vulnerável, do dominador para o subordinado. Essa masculinidade é performada em diversos âmbitos de falas opressoras do personagem Ian. Como diz Butler em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2018) “o poder parecia [parece] operar na própria produção dessa estrutura binária em que se pensa o conceito de gênero” (BUTLER, 2018, p. 8). Observemos:

[...] não há razão para supor que os gêneros também devam permanecer em número dois. A hipótese de um sistema binário dos gêneros encerra implicitamente a crença numa relação mimética entre gênero e sexo, na qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito. Quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino (BUTLER, 2018, p. 26).

O que Butler explica mais adiante é que “se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo” (BUTLER, 2018, p. 27), ou seja, “o gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado” (*Ibidem*), posto que não se trata

¹³⁷ “I don’t. I asked. You asked me” (KANE, 2001, p. 19).

mais de compreender o gênero como estando para a cultura e o sexo para a natureza. Este último “também é o meio discursivo/cultural pelo qual “a natureza sexuada” ou “um sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo”, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura” (*Ibidem*). Para a autora, é justamente colocar o sexo no âmbito do pré-discursivo que faz com que as estruturas binárias se mantenham asseguradas. Em Kane, a escolha pelo nome Col e pela representação da performatividade do estupro enquanto violência traumática já mencionada, é que nos parece estar evidente a crítica da dramaturga em relação a essa binariedade. Lembremos que é apenas através do deslocamento de Ian para a posição feminina, Col, ex-namorada do Soldado, que este se torna estuprável, logo não se trata de negar as formas de violência vividas em sua grande maioria pelas mulheres, sejam elas cis ou trans.

Ian acaba por ser o “pacote completo” do homem branco conservador europeu de meia idade, posto que também é racista e nacionalista. Notemos:

Ian (*Abre o champanhe. Serve para os dois.*)

Odeio esta cidade. Cheira mal. Escarumbas e monhés¹³⁸ a tomar conta de tudo.

Cate Não lhes devias chamar isso.

Ian Porquê?

Cate Não é muito simpático.

Ian Tu gostas de pretos?

Cate Ian, não.

Ian Gostas dos nossos irmãos coloridos?

Cate Não me incomodam.

Ian Cresce.

Cate Há indianos no centro de dia onde o meu irmão vai. São educados.

Ian Só têm de ser.

Cate Alguns são amigos do meu irmão.

Ian Ele é retardado, não é?

(KANE, 2000, p. 13-14)¹³⁹.

¹³⁸ Em português de Portugal: “Escarumbas” é um termo depreciativo para dizer de raça negra. “Monhés”, um termo depreciativo para nomear pessoas de decedência asiática (Índia, Paquistão, Bangladeche, Sri Lanca...).

¹³⁹ **Ian** (*Pops the champagne. He pours them both a glass.*)

Hate this city. Stinks. Wogs and Pakis taking over.

Cate What we celebrating?

Ian (*Doesn't answer. He goes to the window and looks out.*)

Hate this city. Stinks. Wogs and Pakis taking over.

Cate You shouldn't call them that.

Ian Why not?

Cate It's not very nice.

Ian You a nigger-lover?

Cate Ian, don't.

Ian You like our coloured brethren?

Cate Don't mind them.

Ian Grow up.

Sarah Kane, ao escrever este trecho, escancara o racismo britânico e o nacionalismo cruel da personagem Ian, provocando tensões, simultaneamente, ao colocar Cate, uma jovem mulher de classe média-baixa, no lugar de resistência contra essas opressões. E, neste ponto, é preciso recordarmos um dado que trouxemos em nosso primeiro capítulo:

Raça e religião: a Grã-Bretanha é principalmente branca e secular. Em 1994, os grupos étnicos minoritários constituíam 5,5 por cento da população do Reino Unido e 20 por cento da população de Londres. Metade da população de minoria étnica é nascida no Reino Unido. Em 1992, 6,4 milhões de pessoas frequentavam uma igreja cristã (anglicana, católica romana, presbiteriana, etc.), 15 por cento da população total, a menor assiduidade na Europa; existem 500.000 muçulmanos, 270.000 sikhs¹⁴⁰ e 140.000 hindus (SIERZ, 2012, p. 7, tradução nossa)¹⁴¹.

Para termos melhor noção do quanto a Grã-Bretanha é e continua sendo racista, podemos trazer um dado atual. A matéria intitulada “A chegada de milhares de imigrantes na costa britânica que gera guerra diplomática entre Reino Unido e França”, de autoria de Lucía Blasco, para a BBC News Mundo, datada de 14 de setembro de 2021, traz as informações de que “De acordo com o Ministério do Interior britânico, mais 14 mil pessoas tentaram chegar ao país pelo estreito, excedendo os números de 2020”¹⁴². Em uma semana, mais de mil e quinhentas pessoas haveriam cruzado o Canal da Mancha, estabelecendo um novo recorde. O comandante britânico Dan O’Mahoney, responsável pelo controle das águas aos redores da ilha, chegou até mesmo a afirmar que são “números inaceitáveis”. E, a partir disso, dizem estar tentando “desmantelar” as “gangues” de tráfico de pessoas. Diversas seriam as razões pelas quais essas pessoas estariam migrando: “a raiz do problema é ‘geopolítica’. ‘A maioria dos

Cate There’s Indians at the day centre where my brother goes. They’re really polite.

Ian So they should be.

Cate He’s friends with some of them.

Ian Retard, isn’t he?

(KANE, 2001, p. 4-5).

¹⁴⁰ “Os Sikhs constituem uma importante fração do povo djat, misturada provavelmente com antigos sudras de uma casta ínfima. Os Sikhs (discípulos), no início uma seita religiosa, foram durante quase um século uma verdadeira nação militar. Hoje não conservam no Punjab mais do que os seis principados de Djind, Faridkot, Kapurtala, Kalsia, Nabha e Patiala. A religião ou seita dos sikhs é, de todos os credos da Índia, a que mais vivamente tem contestado o bramanismo hindu, maioritário e dominador no país” Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$sikhs](https://www.infopedia.pt/$sikhs) <acesso 20/10/2021>.

¹⁴¹ **Race and religion:** Britain is mainly white and mainly secular. In 1994, ethnic-minority groups make up 5.5 per cent of the UK population and 20 per cent of London’s population. Half of the ethnic-minority population is UK born. In 1992, 6.4 million people attend a Christian church (Anglican, Roman Catholic, Presbyterian, etc.), 15 per cent of the total population, the lowest attendance in Europe; there are 500,000 Muslims, 270,000 Sikhs and 140,000 Hindus (SIERZ, 2012, p.7).

¹⁴² Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-58550501> <Acesso em 20/10/2021>.

migrantes vem do Irã, Afeganistão, Iêmen, Síria e Sudão, países em conflito onde há guerras e perseguição política”. Ainda, segundo a matéria, as rotas terrestres estão cada vez mais inviáveis para os migrantes, principalmente em consequência da pandemia do COVID-19 e do Brexit¹⁴³.



Figura 17

“Muitos migrantes cruzam o Canal da Mancha em barcos cada vez mais precários”.

Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-58550501>

¹⁴³ Sobre o Brexit, gostaríamos de destacar trecho de matéria da Folha: “Sob as regras do bloco, europeus de todos os países-membro podiam entrar e viver no Reino Unido independentemente de vistos ou autorizações de trabalho. Com a aprovação do brexit, os britânicos ficaram livres para adotar legislação própria sobre o tema, que tratará europeus e não europeus da mesma forma. “Hoje é um momento histórico para todo o país. Estamos pondo fim à livre circulação, retomando o controle de nossas fronteiras e atendendo às prioridades do povo”, disse a ministra Priti Patel. O novo “sistema de migração baseado em pontos” dará prioridade máxima àqueles que tiverem “as mais altas qualificações e os maiores talentos”, incluindo cientistas, engenheiros e acadêmicos, de acordo com o ministério”. Ou seja, uma prática extremamente racista e elitista que nomeia quem é e quem não é importante a partir de perspectivas conservadoras. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/02/reino-unido-pos-brexit-fecha-portas-para-imigrantes-pouco-qualificados.shtml> <acesso 20/10/2021>.

**Figura 18**

“Barcos usados por migrantes para cruzar o Canal da Mancha armazenados em Dover, na Inglaterra”

Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-58550501>

A tática pensada pela Grã-Bretanha foi a de forçar esses barcos a “darem meia volta”, devolvendo-os à França. Obviamente, a França se posicionou contra tal plano. A paródia da vida real se conclui com o excerto: “O governo britânico alega que a devolução de barcos que passam pelo canal seria legal em circunstâncias limitadas e específicas, embora não tenha confirmado quais”. Fato é que muitas mortes ocorrem nessas travessias, mortes de homens, mulheres, crianças e até mesmo de bebês.

Esses dados nos fazem compreender a ambiguidade, paródica e irônica, apresentada nas peças de Sarah Kane. É fato que as peças são “presenteístas”, as cenas não se conectam e acumulam-se como uma boneca russa até culminar no trágico, no horror, não apresentando, tampouco, uma solução para os nossos problemas sociais e emocionais. Conforme Maffesoli investigou, o trágico é sobre a lógica da conjunção “e... e”, para além da lógica da disjunção “ou... ou”, pois, afirma o autor, quem diz trágico diz intensidade. Desse modo, constata-se que a tragédia pós-moderna de Kane é a tragédia da gente comum. É a polissemia do trágico, do

pós-moderno, do irônico e do paródico. Seus dramas são marcados pela fragmentação, possuindo uma estética da imagem e do visual que nos choca imensamente. Contudo, a ambiguidade está aí. Há algo do contexto sócio-histórico que se apresenta durante a peça encenada, principalmente a crueldade das instituições, “jogadas em nossas caras”, mas não podemos negar que em sua ironia há uma recusa a algo que parece querer continuar e, por isso, podemos dizer que os textos dramaturgicos de nosso *corpus* trabalham contra o percepticídio, a saber, a favor da denúncia dessa não-memória que prossegue reverberando o caos diário nas notícias de jornais e em nosso dia a dia. Butler nos alertou:

Essas reflexões têm implicações também na hora de pensar através do corpo, uma vez que não há nenhuma condição que possa “resolver” completamente o problema da precariedade humana. Os corpos passam a existir e deixam de existir: como organismos fisicamente persistentes, estão sujeitos a ataques e a doenças que colocam em risco a possibilidade de simplesmente sobreviver. São características necessárias dos corpos – não podem “ser” pensados sem sua finitude e dependem do que está “fora deles” para serem mantidos [...]. Viver é sempre viver uma vida que é vulnerável desde o início e que pode ser colocada em risco ou eliminada de uma hora para outra a partir do exterior e por motivos que nem sempre estão sob nosso controle (BUTLER, 2018, p. 52).

De acordo com Butler, estamos vinculados não apenas através de redes libidinosas, mas a partir “de modos de dependência e proximidade involuntárias que podem muito bem acarretar consequências psíquicas ambivalentes” (BUTLER, 2018, p. 52). Essa relação entre precariedade e dependência seria, segundo a autora, explorada e deslegitimada por um número significativo de formações políticas. Sendo assim, o corpo está à mercê dessas forças organizacionais, limitando nossa autonomia individual.

Outro ponto interessante no pensamento de Butler é o de que, ao se notar a vulnerabilidade de todos os corpos à doença, à morte etc., produzem-se formas de dominação: “a condição compartilhada de precariedade conduz não ao reconhecimento recíproco, mas sim a uma exploração específica de populações-alvo, de vidas que não são exatamente vidas”, ou seja, “que são consideradas ‘destrutíveis’ e ‘não passíveis de luto’, tratando-se de “populações ‘perdíveis’ [...] porque foram enquadradas como já tendo sido perdidas ou sacrificadas; são consideradas como ameaças à vida” (BUTLER, 2018, p. 53). Resumidamente, trata-se de populações vivas que não serão protegidas pelo Estado ou pelas instituições. “Parte do problema da vida política contemporânea é que nem todo mundo conta como sujeito” (BUTLER, 2018, p. 54). E quem não contaria como sujeito? Indígenas, pessoas pretas, imigrantes, os animais não humanos, dentre outros grupos.

Retomando *Blasted*, a quebra da imagem de ingenuidade de Cate se dá a partir desses diálogos que tem com Ian, sobre os povos migrantes da Índia e seus descendentes, comunidade negra e LGBTQIA+, bem como os animais não humanos. Sobre estes últimos, temos Cate, personagem lacto-vegetariana. Stefani Brusberg-Kiermeier (2010), no artigo “*Cruelty, violence, and rituals in Sarah Kane’s plays*”, parece, inicialmente, que irá refletir a respeito da personagem Cate em *Blasted* (1995) a partir de uma perspectiva antiespecista, quando afirma que a peça nos mostra como o ato de se alimentar e o conteúdo das refeições não exige mais formas tradicionais ritualísticas. Contudo, acaba por focar apenas no fato de tal tradição ter se tornado entediante e sem sentido, enfatizando a inevitabilidade de Cate alimentar-se de salsicha no final da peça teatral, embora sem aprofundar nenhuma reflexão de fato política a respeito dessa “inevitabilidade”. Sendo assim, em nossa leitura do texto de Kane, essa outridade animal que aparece em sua peça teatral é considerada, em relação ao que esta autora nos apresenta em palco ou nos tenta apresentar, ao relacioná-la com a guerra, o machismo e outras crueldades¹⁴⁴.

Recorrendo às palavras de Graham Saunders, em *About Kane: the playwright & the work* (2009), experienciar o teatro de Sarah Kane significa estar nesse território desconhecido ou não familiar e perturbador, a partir de situações levadas ao extremo do amor e da crueldade, do sofrimento, dos corpos abusados e torturados, dentre outros aspectos investigados nesses textos e contextos. O que Sarah Kane nos mostra é que a questão da violência é mais complexa do que imaginávamos, tratando-se de uma estrutura que é incentivada (e por que não inventada?) pelo Estado, pela igreja, pelas diferenças sociais, pelo sexismo e pelo especismo. Em *Blasted*, temos uma das personagens lacto-vegetarianas de Kane¹⁴⁵, Cate, como já mencionamos anteriormente. Já na primeira cena, Ian recebe sanduíches de presunto na porta do quarto do hotel e temos o seguinte diálogo:

Cate

Fiambre. Não acredito.

Ian (*Pega numa sanduíche e come.*)

Champagne?

Cate (*Abana a cabeça.*)

Ian

Tens alguma coisa contra o fiambre?

Cate

Carne morta. Sangue. Não consigo comer animais.

¹⁴⁴ Sugerimos o livro *Images of War: Animals in The Great War - Rare photographs from war time archives* (2017), de Lucinda Moore, para pensar a crueldade e exploração de vidas animais não humanas na guerra.

¹⁴⁵ Há um personagem vegetariano em *Crave*.

(KANE, 2000, p. 16, grifo nosso)¹⁴⁶.

Ian insiste para que Cate coma o sanduíche, porém a personagem o rejeita, embora diga que está faminta. Ian, então, depois de dizer que aquilo é “apenas um porco”, ironiza que a levará para um restaurante indiano. É na sequência deste momento que critica suas roupas e diz que ela parece uma lésbica, como pontuamos anteriormente. Ao longo da peça, além do presunto, outros não-alimentos aparecem, como bacon e salsicha. É apenas ao final da peça, depois de ter fugido do Soldado que invadiu o quarto de hotel e retornar com um bebê nas mãos que lhe foi entregue por uma mulher na guerra, que Cate, para não morrer de inanição, come uma salsicha, fazendo-a descer com um gole de gin. Nesse momento, o bebê que estava sob os cuidados da personagem já havia morrido, também de inanição. Ora, ao negar até então animais como alimentos, Cate nega todo um sistema machista, patriarcal e capitalista, que faz com que um grupo seja digno e outro grupo seja não digno de vida. Quando Stefani Brusberg-Kiermeier (2010) traz a questão do inevitável final de Cate em *Blasted*, ela lembra um fator interessante, o de que, ao parodiar a forma e a própria tradição dos rituais, Kane encontra novas fórmulas e uma nova linguagem para apresentá-los, sem esquecer de que, ao subvertê-los, escancara o poder, a força e a crueldade destes. Assim, nos indagamos se poderíamos considerar a vida animal não humana como parte de uma ideia de trágico e de tragicidade da tragédia moderna e pós-moderna. Em nossa leitura, a resposta é sim, seria possível, embora saibamos que esta é uma pesquisa que nos interessa profundamente para outro momento.

Outros corpos não menos importantes e nos quais acreditamos ser necessário nos debruçarmos a respeito desta seção e das vidas não enlutáveis em *Blasted* são os da mãe do bebê e do próprio bebê entregue a Cate. O corpo da mãe não aparece na peça, embora saibamos que ele esteve em contato com o corpo da jovem de classe média-baixa quando a confiou o seu filho. A feminista marxista Silvia Federici, em *Beyond the periphery of the skin: rethinking, remaking, and reclaiming the Body in Contemporary Capitalism* (2020), irá comentar sobre o fato de ser “tão importante [...] para a classe capitalista controlar os corpos das mulheres que [...] mesmo nos EUA, onde na década de 1970 o aborto foi legalizado, as tentativas de reverter

¹⁴⁶ **Cate**

Ham. Don't believe it.

Ian (*Takes a sandwich and eats it.*)

Champagne?

Cate (*Shakes her head.*)

Ian

Got something against ham?

Cate

Dead meat. Blood. Can't eat animal.

(KANE, 2001, p. 6-7, grifo nosso).

essa decisão continuam até hoje” (FEDERICI, 2020, p. 15, tradução nossa)¹⁴⁷. Sigamos com o pensamento de Federici quando nos diz:

No entanto, o controle sobre os corpos das mulheres nunca foi uma questão puramente quantitativa. Sempre, Estado e capital tentaram determinar quem tem permissão para se reproduzir e quem não tem. É por isso que temos simultaneamente restrições ao direito ao aborto e à criminalização da gravidez, no caso de mulheres que se espera que gerem “encrenqueiros”. Não é por acaso, por exemplo, que dos anos 1970 aos 1990, quando novas gerações de africanos, indianos e outros sujeitos decolonizados estavam chegando à idade política, exigindo a restituição das riquezas que os europeus haviam roubado de seus países, uma campanha para conter o que foi definido como uma “explosão populacional” foi montada em todo o mundo antigo colonial (Hartmann 1995, 189-91) com a promoção de esterilização e contraceptivos, como Depo Provera, Norplant, DIUs que, uma vez implantados, não eram mais controlados pelas mulheres. Através da esterilização destas no antigo mundo colonial, o capital internacional tentou conter uma luta mundial por reparações; da mesma forma que, nos EUA, sucessivos governos tentaram bloquear a luta de libertação dos negros por meio do encarceramento em massa de milhões de jovens negros e negras (FEDERICI, 2020, p. 16)¹⁴⁸.

Não podemos afirmar em *Blasted* se essa mãe do bebê era uma mulher racializada ou não, mas temos acesso a que esta é uma mulher e estava em situação de vulnerabilidade, prestes a morrer de inanição junto ao bebê. Pensemos no desespero de uma mãe que não pode alimentar o próprio filho em uma situação de guerra. Tanto a mulher-mãe quanto o bebê aparecem, aqui, totalmente precarizados e não enlutáveis, pois o que importa é o corpo coletivo do exército e a vitória de um território sobre o outro.

Ora, o que podemos interpretar é que não apenas o Estado e as instituições, como a igreja e a família conservadora, controlam nossos corpos, decidindo se podemos ou não fazer determinada ação nestes ou tomar certas decisões, como também, mesmo quando as mulheres

¹⁴⁷ “so important is for the capitalist class to control women’s bodies that, as we have seen, even in the US, where in the 1970s abortion was legalized, attempts to reverse this decision continue to this day” (FEDERICI, 2020, p. 15).

¹⁴⁸ However, control over women’s bodies has never been a purely quantitative matter. Always, state and capital have tried to determine who is allowed to reproduce and who is not. This is why we simultaneously have restrictions on the right to abort and the criminalization of pregnancy, in the case of women who are expected to generate “troublemakers”. It is no accident, for instance, if from the 1970s to the 1990s, as new generations of Africans, Indians, and other decolonized subjects were coming to political age, demanding a restitution of the wealth that Europeans had robbed from their countries, a massive campaign to contain what was defined as a “population explosion” was mounted throughout the former colonial world (Hartmann 1995, 189-91) with the promotion of sterilization and contraceptives, like Depo Provera, Norplant, IUDs that, once implanted, women could not control. Through the sterilization of women in the former colonial world, international capital has attempted to contain a worldwide struggle for reparations; in the same way that, in the US, successive governments have tried to block black people’s liberation struggle through the mass incarceration of millions of Young black men and women (FEDERICI, 2020, p. 16).

realizam o que lhes obrigaram não estão seguras, pois perdem os seus filhos para a guerra, por exemplo, realizada pelo próprio Estado que havia prometido falsas seguranças e ilusões. Freud nos diz, em *Considerações atuais sobre a guerra e a morte* [(1915) 2010] que duas coisas na guerra podem nos provocar a sensação de decepção, “a pouca moralidade mostrada exteriormente por Estados que nas relações internas posam de guardiães das normas éticas” e “a brutalidade do comportamento de indivíduos que [...] não acreditaríamos capazes de atos semelhantes” (FREUD, 2010, p. 218).

Para finalizarmos esta seção ainda pensando a noção de precariedade, refletimos com o trecho da pesquisadora Isabell Lorey, em *Estado de inseguridad: gobernar la precariedad* (2016):

Se não entendemos a precariedade, não entendemos nem a política nem a economia do presente. A precariedade não é um fenômeno marginal, nem no mundo germanófono nem na Europa. Nos principais estados industriais ocidentais do neoliberalismo, ele não pode mais ser encurralado nos espaços sócio-geográficos da periferia, onde afeta apenas os outros. A precariedade não é uma exceção, é a regra. Estende-se por todas as áreas que até agora eram consideradas seguras. Tornou-se um instrumento de governo e um fundamento da acumulação capitalista a serviço da regulação e do controle social (LOREY, 2016, p. 17, tradução nossa)¹⁴⁹.

Por isso chamamos esta seção de “as vidas não passíveis de luto em ruínas”, pelo fato de que em *Blasted*, bem como em *Cleansed*, o projeto de Kane parece ser o de arruinar com as estruturas asseguradas da heteronormatividade, do patriarcado, repensando os diversos modos de violência e precarização das vidas vulneráveis, exigindo-as como enlutáveis e dignas. A trilogia inacabada de Kane significa, em nossa leitura, algo semelhante ao que Butler sugere em prefácio do livro de Lorey (2016), reconhecer como somos governados e como seguimos governando através da noção de precarização e ao mesmo tempo encontrar fissuras e modos de resistência. Talvez seja nesse sentido que Butler e Diana Taylor se conectam em nossa investigação, nesse projeto de Sarah Kane, da fissura contra o percepticídio, do mostrar e fazer perceber quais são as vidas mais vulneráveis. Até mesmo Freud nos mostra certo otimismo quando diz que “a manutenção da cultura, ainda que sobre uma base tão duvidosa, oferece a

¹⁴⁹ Si no entendemos la precarización, no entendemos ni la política ni la economía del presente. La precarización no es ningún fenómeno marginal, ni em el ámbito germanoparlante ni em Europa. En los principales Estados industriales occidentales del neoliberalismo ya no puede ser arrinconada em los espacios socio-geográficos de la periferia, donde solo afecta a los demás. La precarización no es ninguna excepción, sino que es la regla. Se extiende por todos los ámbitos que hasta ahora eran considerados seguros. Se ha tornado en un instrumento de gobierno además de en un fundamento de la acumulación capitalista al servicio de la regulación y el control social (LOREY, 2016, p. 17).

perspectiva de preparar o caminho, em cada nova geração, para uma transformação [...] mais ampla, portadora de uma cultura melhor” (FREUD, 2010, p. 224).

3.2.2 Horrorismo e ironia: as notícias de jornais a favor do percepticídio e do machismo

Em nosso primeiro capítulo, mencionamos as duras respostas midiáticas aos textos dramáticos de Sarah Kane, de modo que a própria autora chega a afirmar, em uma entrevista¹⁵⁰, que sinopses e listas superficiais em jornais não fariam com que suas peças ou qualquer outra peça teatral pudesse ser avaliada como boa ou ruim. Em determinado momento da referida entrevista, Kane afirma ter sido convidada para escrever a crítica de uma peça, *Ashes to Ashes*, de Harold Pinter. Ao realizarem o convite, disseram: “Se você não gostar será ótimo”. Essa declaração nos mostra como a mídia britânica era tendenciosa em seus convites e em suas matérias. Por outro lado, a autora demonstra certo carinho pelas produções de suas peças na Alemanha, ao afirmar que em entrevistas notava que os jornalistas haviam lido toda a sua obra, que a respeitavam, não sendo grosseiros ou abusivos ao contatá-la. Os próprios pais da dramaturga eram jornalistas¹⁵¹. Talvez, conhecer um pouco desse meio a tenha ajudado na construção da personagem Ian. Na cena três, Ian pega um jornal enquanto está com a personagem soldado:

Ian (*pega num dos jornais que estão em cima da cama e lê*)

“Um perverso vendedor de carros, Richard Morris, levou duas jovens prostitutas para o campo, atou-as nuas a um gradeamento e chicoteou-as com um cinto antes de fazer sexo. Morris, de Sheffield, foi condenado a uma pena de três anos de prisão por prática sexual ilegal com uma das raparigas, que tinha treze anos.”

(*Atira o jornal fora.*)

Histórias

(KANE, 2000, p. 74)¹⁵².

¹⁵⁰ Sarah Kane: *Interviewed* by Dan Rabellato (*Royal Holloway, University of London*). November 3, 1998.

¹⁵¹ *About Kane: the playwright & the work* (2009), de Graham Saunders.

¹⁵² **Ian** (*Takes one of the newspapers from the bed and reads.*)

“Kinky car dealer Richard Morris drove two teenage prostitutes into the country, tied them naked to fences and whipped them with a belt before having sex. Morris, from Sheffield, was jailed for three years for unlawful sexual intercourse with one of the girls, aged thirteen.”

(*He tosses the paper away.*)

Stories (KANE, 2001, p. 48).

Trechos como “antes de fazer sexo” e “prática sexual ilegal” são eufemismos, para não dizer também um modo de violência, perpetuados pela linguagem jornalística, seja no âmbito nacional ou internacional. Esta prática colabora com os modos de violência reproduzidos pelo machismo e pelo patriarcado, de modo a sempre minimizar o sofrimento das mulheres violentadas, atuando também na manutenção de poder por parte dos homens e da cultura do estupro. Outro trecho que podemos destacar é o “que tinha treze anos”. Em nenhum momento se fala em pedofilia. Talvez, por se tratar de prostitutas ou de vidas consideradas descartáveis. O “Histórias” no final da fala de Ian, ou “Stories”, na versão original, faz o leitor/espectador questionar a potência do fato contado, se real ou ficcional.

De acordo com o *Cambridge Dictionary*¹⁵³, a segunda definição de “Story” quer dizer “uma reportagem em um jornal ou noticiário de algo que aconteceu”¹⁵⁴ ou, a primeira descrição da palavra, “uma descrição, verdadeira ou imaginária, de uma série conectada de eventos”¹⁵⁵. Destacamos o “ou imaginária” para mostrar que, ao dizer “Stories”, Ian está ao mesmo tempo apresentando algo comum aos jornais, histórias de violência contra as mulheres, e colocando um ar de dúvida em relação ao evento comentado no jornal. Em suma, Ian não parece dar a atenção devida à gravidade do evento. Ademais, “um perverso vendedor de carros”, logo no início da matéria, faz com que a violência cometida por Richard Morris já apareça justificada e até mesmo naturalizada por via da saúde mental. A terceira definição de “Story” que aparece no *Cambridge Dictionary* é “a lie”, uma mentira. Ora, o que tem de mentira na matéria é justamente o seu eufemismo. Ao falar “Stories”, Ian fala “Mentiras”, mentiras que incorporam uma verdade elusiva que protege os homens e a cultura do estupro. Por fim, temos o dado de que Richard Morris foi condenado “apenas” pela “prática sexual ilegal” com a garota de treze anos, não necessariamente por ter violentado e estuprado duas jovens. Quando a mídia trata pedofilia como “sexo com pessoas de 13 anos” é um crime que está sendo banalizado e essa banalização é reflexo da nossa cultura patriarcal que sexualiza crianças e adolescentes que são também seres vulneráveis.

A questão do estupro ainda é um tabu na nossa sociedade contemporânea. Para Carla Fernandes (2020), por exemplo, “com a violência [...] se busca, humilhar e reduzir qualquer resquício de dignidade ou resistência existente na mulher oprimida, uma forma de aplacar sua

¹⁵³ <https://dictionary.cambridge.org/pt/>

¹⁵⁴ “a report in a newspaper or on a news broadcast of something that has happened” <Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/story> acesso: 10/10/2021>.

¹⁵⁵ “a description, either true or imagined, of a connected series of events” <Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/story> acesso: 10/10/2021>.

ânsia por liberdade e autonomia, intoleráveis tanto no sistema patriarcal quanto no escravocrata” (FERNANDES, 2020, p. 34). Em diversos momentos, a personagem Ian menospreza a violência e, em especial, a violência contra a mulher. Não por acaso, ao menos até 2021, de acordo com o Fundo de População da ONU, ainda não existia uma lei contra o estupro doméstico em 22% dos países (“43 países não têm nenhuma lei que criminalize o estupro dentro do casamento, o chamado estupro marital”)¹⁵⁶.

Outra referência à matéria de jornal que aparece em *Blasted*, durante a Cena 1, ocorre quando o telefone do quarto de hotel toca e, ao atendê-lo, Ian diz o que segue:

Ian

(Tira um bloco de notas da pilha de jornais e lê ao telefone.)

Um assassino em série chacinou a turista britânica Samantha Scrace, S – C – R – A – C – E, depois de um doentio ritual vírgula revelou a polícia ontem ponto parágrafo. A atraente rapariga de Leeds, de dezanove anos, foi uma das sete vítimas encontradas em túmulos triangulares idênticos numa floresta isolada da Nova Zelândia ponto parágrafo. Cada uma tinha sido apunhalada mais de vinte vezes e colocada de rosto para baixo vírgula, com as mãos atadas atrás das costas ponto parágrafo. Maiúsculas, as cinzas que estavam no local mostravam que o tarado permanecera lá e cozinhou uma refeição, minúsculas ponto parágrafo. Samantha vírgula, uma linda ruiva que sonhava ser modelo vírgula, estava a fazer a viagem de sua vida depois de ter acabado os exames do último ano ponto. A desolada mãe de Samantha disse ontem aspas citação, rezemos para que a polícia faça alguma coisa travessão qualquer coisa vírgula, rapidamente ponto continua a citar. Quanto mais cedo este tarado for levado à justiça melhor ponto fim de citação fim de parágrafo. O Ministério dos Negócios estrangeiros preveniu os turistas dos antípodas e aconselhou-os a terem cuidados redobrados ponto. Um porta-voz disse aspas citação, o bom senso é a melhor regra ponto final de citação, fim de cópia.

(Ouve. Depois ri-se.)

Exactamente.

(Ouve.)

Aquela outra vez. Fui visitá-la. Uma puta de Liverpool, abriu as pernas. Não. Esquece. Lágrimas e mentiras; não é notícia.

(KANE, 2000, p. 24-25)¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Disponível em <https://brasil.un.org/pt-br/124845-em-22-dos-paises-nao-existe-lei-contra-estupro-dentro-do-casamento-diz-relatorio-do-fundo-de> <acesso em 29/01/2022>.

¹⁵⁷ **Ian**

(He takes a notebook from the pile of newspapers and dictates down the phone.)

A serial killer slaughtered British tourist Samantha Scrace, S – C – R – A – C – E, in a sick murder ritual comma, police revealed yesterday point new par. The bubbly nineteen year old from Leeds was among seven victims found buried in identical triangular tombs in an isolated New Zealand forest point new par. Each had been stabbed more than twenty times and placed face down comma, hands bound behind their backs point new par. Caps up, ashes at the site showed the maniac had stayed to cook a meal, caps down point new par. Samantha comma, a beautiful redhead with dreams of becoming a model comma, was on the trip of a lifetime after finishing her A levels last year point. Samantha’s heartbroken mum said yesterday colon quoting, we pray the police will come up with something dash, anything comma, soon point still quoting. The sooner this lunatic is brought to justice the better point end quote new par. The Foreign Office warned tourists Down Under to take extra care point. A spokesman said colon quoting, common sense is the best rule point end quote, copy ends.

As estruturas “ponto parágrafo”, “de rosto para baixo vírgula”, “com as mãos atadas atrás das costas ponto parágrafo”, “Maiúsculas, as cinzas que estavam no local mostravam que o tarado permanecera lá e cozinhou uma refeição, minúsculas ponto parágrafo”, dentre outras, escancaram a acidez com que Sarah Kane joga em nossas caras a hipocrisia do sistema patriarcal e misógino, bem como o desdém da sociedade e das instituições perante a violência contra a mulher e o seu horrorismo. Imaginem esta cena no palco de um teatro, com um ator, ao telefone, dizendo o trecho desta forma. É para causar o riso que o texto trabalha. Rir de algo absurdo mostra ao mesmo tempo como somos repugnantes e nos utilizamos do riso frente às nossas defesas, frente ao que estava, anteriormente, recalcado. Como diria Umberto Eco, em *Entre a mentira e a ironia* (2006):

Quando se passa do cômico na vida ao cômico no texto abandonou-se a esfera do fisiológico: o fato de rir é signo disparado por um certo mecanismo, mas o mecanismo produz a própria catarse, pois somos levados a perguntar como é que aquele texto conseguiu nos fazer rir. É natural que, na vida, uma torta na cara provoque o riso, desde que se desmanche na cara dos outros (ECO, 2006, p. 67).

Para Eco (2006), “a catarse é completa quando se passa do cômico *no* texto para o cômico *do* texto. Nesse caso, não é sequer necessário que o texto represente um evento cômico” (ECO, 2006 p.72). Duvidamos, de acordo com o autor, “se rimos das contradições entre linguagem e metalinguagem com que o texto lida, exibindo a própria falência, ou do fato de que no equívoco do texto vemos o nosso próprio equívoco” (*Ibidem*). Eco, então, nos faz revisitar algumas linhas clássicas do cômico:

Para Aristóteles, o cômico é algo de errado que se verifica quando em uma sequência de acontecimentos introduz-se um evento que altera a ordem habitual dos fatos. Para Kant, o riso nasce quando se verifica uma situação absurda que faz uma expectativa dar em nada. Mas para rir desse “erro” preciso também que o erro não nos envolva, não nos diga respeito; e que diante do erro de um outro nos sintamos superiores (nós que não cometemos o erro). Para Hegel, é essencial ao cômico que quem ri se sinta tão seguro de sua verdade que possa olhar com superioridade para as contradições alheias. Esta segurança, que nos faz rir da desgraça de um inferior, é naturalmente diabólica (ECO, 2006, p. 73).

(*He listens. Then he laughs.*)

Exactly.

(*He listens.*)

That one again, I went to see her. Scouse tart, spread her legs. No. Forget it. Tears and lies, not worth the space. (KANE, 2001, p. 12-13).

Contudo, Eco destaca também quando ocorre a passagem do cômico ao humorístico. Pede que pensemos no exemplo de Pirandello, em “uma velha, já decadente, que se cobre de cosméticos, se veste como uma mocinha e tingi os cabelos” (ECO, 2006, p. 73). A ideia, aqui, é que, vivendo numa sociedade machista que perpetua forte discriminação etária, esperaríamos que a tal “velha” aja de acordo com o esperado. Por outro lado, se notamos que essa “velha se mascara, iludindo-se com a reconquista da juventude perdida: o personagem já não está distanciado de mim, eu tento entrar nele” (*Idem*, p. 74). Eco afirma:

Fazendo isso, eu perco a minha superioridade, pois penso que eu também poderia ser ele. O meu riso mistura-se à piedade, torna-se um sorriso. Passei do cômico para o humorístico. Pirandello vê com muita clareza que para passar do cômico ao humorístico é preciso *renunciar ao distanciamento e à superioridade* (características clássicas do cômico) (ECO, 2006, p. 74).

Ian ri porque “não dá a mínima” para a situação, “não dá a mínima” para essa outridade, a das mulheres. Nós rimos, se rimos, porque Sarah Kane nos coloca em “uma saia justa”, para nos utilizarmos de uma expressão também problemática do ponto de vista do pensamento feminista. Kane acaba por nos mostrar o escárnio da tragédia da vida das mulheres, ao ironizar o nosso mal-estar, pois, sabemos, o ironista tem suas intenções, sejam elas decodificadas ou não. Vidas que se tornam pilhas de jornais “mal escritos”, não por esses jornalistas não serem capazes de “escrever bem”, mas, justamente, pelo fato de essa “má escrita” funcionar como um projeto político-social de manutenção de poder patriarcal, especista e da necropolítica.

D. C. Muecke, em *Ironia e o irônico* (2008), afirma que há algo de uma ironia intrínseca ao teatro. O autor compreende o termo “teatro” enquanto algo mais amplo, “que abrange ao mesmo tempo as condições fisicamente capacitadoras do drama (palco, fora-do-palco, auditório, etc.) e as atividades (ensaio, montagem, representação e assistência)” (MUECKE, 2008, p. 89) e “drama” como algo “mais estrito, o foco destas atividades, a peça que está sendo representada” (*Idem*). O jogo irônico intrínseco ao teatro¹⁵⁸ e ao drama, como menciona Muecke, diz respeito ao fato de termos ali, em palco, pessoas físicas, reais, atuando, usualmente crendo ser tal personagem e a plateia aceitando isso como verdade para que o jogo ficcional e dramático também aconteça. Consideremos:

A distinção é necessária porque desejo sugerir que as ironias que encontramos nas peças entram nelas através de uma tendência que tem o drama de

¹⁵⁸ “[...] o drama, embora não necessariamente irônico, o é tipicamente” (MUECKE, 2008, p. 92).

“teatralizar-se”. Com isto quero dizer que muito da forma e do conteúdo temático do drama pode ser visto como interiorizações e transformações do contexto teatral imediato das peças, o dramaturgo e seu texto, os atores com suas roupas e maquiagem, o próprio palco, o diretor e a *mise en scène* (inclusive ensaios e representação), e o auditório e a plateia, todos tendem a encontrar-se dentro das peças em formas mais ou menos disfarçadas (MUECKE, 2008, p. 89)¹⁵⁹.

Essa interiorização de que fala Muecke (2008) se assemelha muito à questão da metalinguagem, da auto e da metaficção, das narrativas e peças em abismo (*mise en abyme*¹⁶⁰). Como o autor afirma, “existem as inovações [...] que não têm mais, se é que na verdade tiveram algum dia, seu *status* extraliterário [...]. A dedicatória é um pós-escrito ou oferecimento interiorizado” e exemplifica: “existem romances que interiorizam de várias formas a atividade de escrever um romance [...] a peça de ensaio e a peça-na-peça” (MUECKE, 2008, p. 93-94). No caso de *Blasted*, há a linguagem jornalística dentro da linguagem teatral e dramática. A peça interioriza a personagem-real jornalista e o modo linguístico de fazer jornais, ironizando-os e realizando a sua crítica contra o percepticídio. Trata-se, pois, de uma paródia das notícias de jornais e dos profissionais que as realizam. A genialidade de Kane aparece no momento em que consegue nos fazer rir do próprio Ian, jornalista, falando ao telefone. Ou seja, quem estava em lugar de privilégio antes passa, agora, ao ridículo.

Retomando o tema do estupro, Kane também via o soldado de algum modo como uma expressão metafórica do próprio Ian, contudo ainda mais cruel: “o soldado é uma espécie de personificação da psique de Ian [...]. Eu pensei que a pessoa que entrava por aquela porta na verdade tinha que fazer Ian parecer um bebê em termos de violência” (KANE *apud* SAUNDERS, p. 46, tradução nossa)¹⁶¹. Podemos ter acesso aos atos de violência do Soldado a partir do excerto:

Soldado

Fomos a uma casa mesmo à saída da cidade. Tinham desaparecido todos. A não ser um rapazinho escondido a um canto. Um outro de nós levou-o para

¹⁵⁹ While certain parallels were drawn between Sarah Kane, the in-her-face dramatists and the YBAs – mainly through the tactics each employed to deliberately provoke their respective audiences – the new voices in theatre differed markedly from their contemporaries in the art world through their modes of representation and the reactions they wished to incite. These intrinsic differences served to disassociate most new theatre writing from inclusion within the umbrella term ‘Cool Britannia’. For instance, whereas Kane drew inspiration from the war in Bosnia for *Blasted*, or the death camps of Auschwitz for *Cleansed*, the YBAs looked to advertising techniques, such as those used in the 1991 Benetton campaign, where the clothing brand was marketed through a series of highly charged images such as a man dying of AIDS, and a nun kissing a priest. The new plays being produced during ‘Cool Britannia’ were often in direct position to the celebratory mood of the times (SAUNDERS, 2009, p. 14-15).

¹⁶⁰ A grosso modo, textos que contém outros textos dentro de si, que são autorreflexivos.

¹⁶¹ “The soldier is a kind of personification of Ian’s psyche [...]. I thought the person who comes crashing through that door actually has to make Ian look like a baby in terms of violence (KANE *apud* SAUNDERS, p. 46).

fora. Deitou-o no chão e deu-lhe um tiro entre as pernas. Ouvi gritar na cave. Fui lá abaixo. Três homens e quatro mulheres. Chamei os outros. Seguraram nos homens enquanto eu fodia as mulheres. A mais nova tinha doze anos. Não chorou, ficou deitada ali. Virei-a ao contrário e – Depois chorou. Obriguei-a a lambar-me todo. Fechei os olhos e pensei – Dei um tiro na boca do pai. Os irmãos gritaram. Pendurei-os no tecto pelos testículos (KANE, 2000, p. 67)¹⁶²

Ao ouvir o relato do Soldado, o horror nos parece tamanho que a sensação é de estar ouvindo uma história ficcional ou, no mínimo, as nossas defesas contra esse real nos encaminham diretamente para essa sensação no intuito de evitarmos encarar essas crueldades e torturas. Do diálogo segue:

Ian

Lindo.

Soldado

Nunca fizeste isto?

Ian

Não.

Soldado

De certeza?

Ian

Não me ia esquecer.

Soldado

Esquecias.

Ian

Não ia conseguir dormir.

Soldado

E a tua mulher?

Ian

Sou divorciado.

Soldado

Tu nunca –

Ian

Não.

Soldado

E aquela rapariga, que se trancou na casa de banho?

Ian

(Não responde).

(KANE, 2000, p. 67)¹⁶³.

¹⁶² **Soldier**

Went to a house just outside town. All gone. Apart from a small boy hiding in the corner. One of the others took him outside. Lay him on the ground and shot him through the legs. Heard crying in the basement. Went down. Three men and four women. Called the others. They held the men while I fucked the women. Youngest was twelve. Didn't cry, just lay there. Turned her over and – Then she cried. Made her lick me clean. Closed my eyes and thought of – Shot her father in the mouth. Brothers shouted. Hung them from the ceiling by their testicles (KANE, 2001, p. 43).

¹⁶³ **Ian**

Charming.

Percebemos nesse diálogo a facilidade do Soldado em abordar o tema do estupro tanto como arma de combate e de guerra como de humilhação e de relação de poder dentro do âmbito doméstico. Na continuação da conversa entre os dois homens, o Soldado afirma não parecer que Ian gosta de Cate. Ian, então, afirma “Gosto. Ela é... uma mulher” (KANE, 2000, p. 68)¹⁶⁴. Ian é tão caricatura do homem hétero e da heteronormatividade que aparece nessa fala totalmente ironizado e cômico, como se aí mesmo houvesse um medo de gostar de alguém que não fosse uma mulher, seja física ou emocionalmente.

De acordo com Beth Brait (2008), haveria dois polos que centralizariam o eixo produtor da ironia, as tensões entre o polo do “sentido literal” e o do “sentido figurado”, tratando-se de uma questão diretamente ligada à ideia de ironia como o discurso que pretende, em certa medida, dizer o contrário do que é dito no modo literal. Portanto, quando Ian nos diz gostar de Cate apenas pela lógica do óbvio, por ela ser uma mulher e que, portanto, ele gostaria de qualquer mulher, parece-nos que Sarah Kane ironiza, podendo dizer justamente o oposto, Ian se afirmando contra a possibilidade de gostar de homens. Ao dissociarmos a forma do literal e encaminhamo-nos à direção visada, ao entendimento daquele jogo irônico, não descartamos o

Soldier

Never done that?

Ian

No.

Soldier

Sure?

Ian

I wouldn't forget

Soldier

You would.

Ian

Couldn't sleep with myself.

Soldier

What about your wife?

Ian

I'm divorced.

Soldier

Didn't you ever

Ian

No

Soldier

What about that girl locked herself in the bathroom.

Ian

(Doesn't answer)

(KANE, 2001, p. 43).

¹⁶⁴ **Ian**

I do.

She's a woman

(KANE, 2001, p. 44).

contexto em que o enunciado foi dito. Anteriormente, como já apresentamos em outra seção desta tese, há o embate entre Ian e Cate sobre o tema da homossexualidade e do lesbianismo, de modo que Ian está mais uma vez se autoafirmando heterossexual e assegurando a heteronormatividade. A personagem Ian encarna tantos tipos de violência, conforme já dissemos, como LGBTQI+fóbia, racismo, machismo, xenofobia, que nos faz lembrar que, ao criar a noção de percepticídio, Diana Taylor (1997) nos alertou:

As cenas de violência política não se limitam a prisões e câmaras de tortura, mas são encenadas em ruas públicas, em casas particulares, em corpos humanos. A tomada da casa, que ao mesmo tempo significa a nação, a casa da família e a casca protetora do corpo, indica que os três espaços – social, familiar, individual – colapsam, tornando-se um. Encenar o confronto político sobre o corpo humano quebrou os limites da personalidade, estripou a domesticidade, transformou a sociedade como um todo em um teatro de operações e deu um novo significado ao termo teatro *ambiental*. Como o terror que atomiza as populações, a *informação* desenraiza o público (TAYLOR, 1997, p. 127, tradução nossa)¹⁶⁵.

Esses espaços sociais, familiares e individuais de que fala Taylor, e que se tornam um, está sendo lido em nossa tese como as vidas não enlutáveis e o horrorismo que esses corpos vivenciam, atravessados por essa estrutura, agora, unificada. Se antes essas estruturas racistas, patriarcais e especistas nos calavam, ou não sabíamos delas, atualmente, na contemporaneidade, há muito do que não aceitamos mais e nos rebelamos e denunciemos. É justamente no contexto do contemporâneo que Adriana Cavarero (2009) sente a necessidade de nomear a violência por parte de suas vítimas, chamando-a de horrorismo e trazendo uma nova perspectiva e, nos fazendo repensar nossos discursos e o discurso da mídia: “[...] poderíamos falar de horrorismo – como se idealmente todas as vítimas inocentes, em vez de seus assassinos, devessem dar sentido ao nome” (CAVARERO, 2009, p. 3, tradução nossa)¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Scenes of political violence are not limited to prisons and torture chambers but are played out on public streets, in private houses, on human bodies. The takeover of the house, which concurrently signifies the nation, the family home, and the body’s protective shell, indicates that the three spaces – social, familial, individual – have collapsed into one. Staging political confrontation on the human body has shattered the limits of personhood, gutted domesticity, transformed society as a whole into a theatre of operations, and given new meaning to the term *environmental* theatre. Like terror that atomizes populations, *Information* deracinates the audience (TAYLOR, 1997, p. 127).

¹⁶⁶ “[...] we could speak of horrorism – as though ideally all the innocent victims, instead of their killers, ought to determine the name” (CAVARERO, 2009, p. 3).

3.3 *Cleansed* (Purificados – 1998): ler o horrorismo (parte II)

Nas duas próximas seções analisaremos a segunda peça da trilogia inacabada de Sarah Kane, autora de nosso *corpus*, a fim de compreendermos de que modo *Cleansed* evoca a nossa análise de que ambas, *Blasted* e *Cleansed*, podem ser lidas como um projeto dramaturgico contra o percepticídio ao desvendar o horrorismo que incorpora e re-apresenta. Relembramos que a peça teatral em análise foi a terceira obra mais longa escrita pela autora que, após a reação da mídia britânica, passou a utilizar, a partir de *Crave* (1998), o pseudônimo Marie Kelvedon, como pontuamos no primeiro capítulo da tese.

Tal reverberação, a passagem da utilização de seu nome artístico para um novo, um pseudônimo, mostra o que poderia e o que não poderia ser percebido como algo controlado pelos espaços de poder, fossem eles políticos, midiáticos ou artísticos. Sobre os últimos, consideremos a *Cool Britannia*, pano de fundo da década de 90 na Inglaterra onde produziu Kane. Graham Saunders, estudioso da obra de Kane, irá dizer, em *About Kane: the playwright & the work* (2009), que:

Embora certos paralelos tenham sido traçados entre Sarah Kane, os dramaturgos do *in-yer-face* e os YBAs¹⁶⁷ – principalmente por meio das táticas que cada um empregou para provocar deliberadamente seus respectivos públicos – as novas vozes no teatro diferiam acentuadamente de seus contemporâneos no mundo da arte por seus modos de representação e as reações que desejavam incitar. Essas diferenças intrínsecas serviram para dissociar a maioria dos novos escritos teatrais da inclusão no termo genérico ‘*Cool Britannia*’. Por exemplo, enquanto Kane se inspirou na guerra na Bósnia para escrever *Blasted* ou nos campos de extermínio de Auschwitz para *Cleansed*, os YBAs buscaram técnicas de publicidade, como as usadas na campanha da Benetton de 1991, onde a marca de roupa foi comercializada por meio de uma série de imagens altamente carregadas, como um homem morrendo de AIDS e uma freira beijando um padre. As novas peças produzidas durante ‘*Cool Britannia*’ estavam frequentemente em posição direta com o clima de celebração da época (SAUNDERS, 2009, p. 14-15, tradução nossa)¹⁶⁸.

¹⁶⁷ *Young British Artists* (YBAs).

¹⁶⁸ While certain parallels were drawn between Sarah Kane, the *in-yer-face* dramatists and the YBAs – mainly through the tactics each employed to deliberately provoke their respective audiences – the new voices in theatre differed markedly from their contemporaries in the art world through their modes of representation and the reactions they wished to incite. These intrinsic differences served to disassociate most new theatre writing from inclusion within the umbrella term ‘*Cool Britannia*’. For instance, whereas Kane drew inspiration from the war in Bosnia for *Blasted*, or the death camps of Auschwitz for *Cleansed*, the YBAs looked to advertising techniques, such as those used in the 1991 Benetton campaign, where the clothing brand was marketed through a series of highly charged images such as a man dying of AIDS, and a nun kissing a priest. The new plays being produced during ‘*Cool Britannia*’ were often in direct position to the celebratory mood of the times (SAUNDERS, 2009, p. 14-15).

Enquanto o espaço em *Blasted* é o da guerra, *Cleansed*, nos parece passar dentro de um campo de concentração, descrito por Kane do seguinte modo: “um perímetro gradeado de uma universidade” (KANE, 2000, p. 155)¹⁶⁹. São diversos lugares nesse espaço universitário, o jardim, “Sala Branca” (hospital universitário), “Sala Vermelha” (clube esportivo), “Sala Preta” (chuveiros do clube esportivo), “Sala Redonda” (biblioteca da universidade) e um lugar descrito como “poça de lama no perímetro universitário”, onde Tinker, um possível médico, auxiliado por seu “grupo invisível de homens”, faz seus “cruéis experimentos” em diversas figuras: um homem adicto, Graham, e sua irmã Grace, dois homens gays, Rod e Carl, um adolescente, Robin, e uma mulher que não sabemos o nome, mas que aparece com frequência em uma cabine de *peep show*. Alguns personagens chegam a chamar Tinker de “doutor”, embora, na primeira cena, o próprio afirme “Sou traficante, não médico” (KANE, 2000, p. 156)¹⁷⁰, contudo, em uma das cenas à frente irá se posicionar como médico.

Ao longo da peça, Tinker vai realizando seus atos de tortura que incluem: a provocação de uma overdose em Graham, uma troca de sexo improvisada em Grace e o desmembramento dos pés de Carl, apenas para citar alguns. Observemos as seguintes imagens de montagens da peça:



Figura 19

Cleansed, 1998, direção de James Macdonald.

Fonte: prints de vídeo do youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=FcTVc2iGdmA>

¹⁶⁹ Utilizaremos a tradução portuguesa pela Campo das Letras. No original pela *Methuen Drama*: “just inside the perimeter fence of a university” (KANE, 2001, p. 107).

¹⁷⁰ “I’m a dealer not a doctor” (KANE, 2001, p. 107).



Figura 20

Cleansed, 1998, direção de James Macdonald.

Fonte: prints de vídeo do youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=FcTVc2iGdmA>



Figura 21

Cleansed, 2016, direção de Katie Mitchell.

Fonte: prints de vídeo do youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=FcTVc2iGdmA>



Figura 22

Cleansed, 2016, direção de Katie Mitchell.

Fonte: prints de vídeo do youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=FcTVc2iGdmA>

O título da peça, *Cleansed*, traduzida na versão portuguesa que estudamos por “Purificados”, nos remete a algo que deve ser limpado ou moralmente limpado e purificado¹⁷¹ e até mesmo uma mancha que deva ser removida, etc. Nesta realização de pureza, é a personagem Tinker que comanda quem deve/merece viver e quem não deve, além das diversas formas de punição que cria e provoca em seus “pacientes”. É sobre essas tentativas de “purificação” que abordaremos na próxima seção desta tese.

3.4 O buraco contra o perceptícidio de *Blasted* a *Cleansed*

3.4.1 Parodiar e ironizar o real: tentativas de “purificação”

A fim de prosseguirmos com a última seção desta análise, precisamos fazer uma breve incursão a respeito da ideia de “enquadramento”, a partir da perspectiva de Judith Butler (2018), ao estudar os “quadros de guerra”. Observemos:

¹⁷¹ Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/cleansed> <acesso em 21/01/2022>.

Como sabemos, *to be framed* (ser enquadrado) é uma expressão complexa em inglês: um quadro pode ser emoldurado (*framed*), da mesma forma que um criminoso pode ser incriminado pela polícia (*framed*), ou uma pessoa inocente (por alguém corrupto, com frequência a polícia), de modo que cair em uma armadilha ou ser incriminado falsa ou fraudulentamente com base em provas plantadas que, no fim das contas, “provam” a culpa da pessoa, pode significar *framed*. **Quando um quadro é emoldurado, diversas maneiras de intervir ou ampliar a imagem podem estar em jogo.** Mas a moldura tende a funcionar, mesmo de uma forma minimalista, como **um embelezamento editorial da imagem**, se não como um **autocomentário** sobre a história da própria moldura. Esse sentido de que a moldura direciona implicitamente a interpretação tem alguma ressonância na ideia de incriminação/armação como uma falsa acusação. Se alguém é incriminado, enquadrado, em torno de sua ação é construído um “enquadramento”, de modo que seu estatuto de culpado torna-se a conclusão inevitável do espectador. Uma determinada maneira de organizar e apresentar uma ação leva a uma conclusão interpretativa acerca da própria ação. Mas, como sabemos por intermédio de Trinh Minh-há, **é possível “enquadrar o enquadramento” ou, na verdade, o “enquadrador”, o que envolve expor o artifício que produz o efeito da culpa individual.** “Enquadrar o enquadramento” parece envolver certa sobreposição altamente reflexiva do campo visual, mas, na minha opinião, isso não tem que resultar em foras rarefeitas de reflexividade (BUTLER, 2018, p. 23, grifo nosso).

De acordo com o excerto acima, o “quadro” teria a ver com uma moldura que se dá, intervindo e ampliando determinada imagem neste jogo do campo visual. Segundo Butler (2018), a interpretação de uma fotografia, por exemplo, se daria “em virtude dos condicionamentos estruturadores de estilo e forma sobre a comunicabilidade do sentimento” (BUTLER, 2018, p. 105), por isso “não se trata apenas de o fotógrafo e/ou espectador ativar e deliberadamente interpretar, mas de a própria fotografia se converter em uma cena estruturadora da interpretação” (*Ibidem*), sendo, assim, capaz de perturbar tanto realizador quanto espectador. Questionar a moldura significa, então, para Butler (2018):

[...] mostrar que ela nunca conteve de fato a cena a que propunha ilustrar, que já havia algo de fora, que tornava o próprio sentido de dentro possível, reconhecível. A moldura nunca determinou realmente, de forma precisa o que vemos, pensamos, reconhecemos e apreendemos. Algo ultrapassa a moldura que atrapalha nosso senso de realidade; em outras palavras, algo que acontece que não se ajusta à nossa compreensão estabelecida das coisas (BUTLER, 2018, p. 23).

Ora, acreditamos ser justamente este o papel da paródia, o de enquadrar o enquadramento, o “enquadrador”, e, por isso mesmo que, para denunciar a violência, Kane precisou usar deste próprio artifício, a saber, o do excesso, para fazer perceber o horrorismo.

Se consideramos que o horrorismo parte da perspectiva de suas vítimas, notamos, a partir do pensamento de Butler (2018), “como os *enquadramentos* que alocam a condição de ser reconhecido de certas representações do humano remetem, eles mesmos, a *normas* mais amplas que determinam o que será ou não uma vida passível de luto” (BUTLER, 2018, p. 100).

Em *Diante da dor dos outros* (2003), Susan Sontag nos traz uma referência importantíssima para a nossa investigação quando fala da tal “cobertura comprometida” surgida no contexto de guerra. Trata-se de jornalistas vinculados ao Estado que tinham o “compromisso”, para não dizer a “obrigação”, de fazer ver, fosse com as notícias jornalísticas e/ou com as fotografias¹⁷², apenas o que o Estado determinasse. Segundo Sontag (2003), essa prática teve início com a Guerra das Malvinas, em 1982, se estendendo, em seguida, para territórios como o dos Estados Unidos. Ao estudar Sontag, partindo das formas violentas abordadas pelos Estados Unidos perante o globo, Butler (2018) pontua que “a perspectiva visual que o Departamento de Defesa dos Estados Unidos permitiu aos meios de comunicação estruturou ativamente nossa apreensão cognitiva da guerra” (BUTLER, 2018 p. 103). Ou seja, enfatiza-se, aqui, “o poder de orquestração do Estado para ratificar o que será chamado de realidade: o alcance do que vai ser percebido como existente” (*Ibidem*).

É isto que, em nossa leitura, as duas peças de Kane, *Blasted* e *Cleansed*, parodiam. Na verdade, o próprio ato de parodiar e ironizar já pode ser considerado como uma espécie de zombar do enquadramento. A bomba que explode na segunda cena de *Blasted*, simbolizando as partes da peça que, separadas de uma sequência lógica, e, organizadas episodicamente, existem como um todo fragmentado e despedaçado. A bomba abre o buraco contra o perceptícidio: “*The hotel has been **blasted** by a mortar bomb*” (KANE, 2001, p. 39, grifo nosso). Sarah Kane a incorpora, incorpora o nosso mal e o nosso mal-estar social, para re-presentá-lo aos seus leitores e espectadores, em seu projeto pós-moderno, paródico e irônico.

Obviamente, as possibilidades do que estas peças parodiam são diversas, mas não podemos nos distanciar desse grave tom em relação às mídias e ao meio jornalístico. *Blasted* poderia também ser lida como uma paródia dos horrores da guerra ou como a complexidade da relação entre o público e o privado ou, ainda, como uma paródia das relações de poder, dentre outras formas de leitura. Até mesmo a ideia de performatividade pode ser compreendida como

¹⁷² Sublinhemos a importância das fotografias de guerra para a comunicação de quem “está em casa” com a guerra em si e o modo com que esta é apresentada, local ou mundialmente. Butler nos diz: “se o poder do Estado tenta regular uma perspectiva que repórteres e câmeras estão lá para confirmar, então a ação da perspectiva no e como enquadramento é parte da interpretação da guerra induzida pelo Estado. **A fotografia não é simplesmente uma imagem visual à espera de interpretação; ela mesma está interpretando ativamente**, algumas vezes forçosamente” (BUTLER, 2018, p. 110, grifo nosso).

parodiada na peça, quando, por exemplo, o Soldado, em *Blasted*, lembra de sua namorada assassinada e coloca Ian em seu lugar, violando-o sexualmente. Ao mesmo tempo, ambas as peças de nossa investigação parodiarão a própria noção de tradição e de tragédia, abrindo espaço para a “antiestrutura”, como analisamos anteriormente e, para a tragédia pós-moderna, uma tragédia onde os corpos que sofrem são corpos plurais, uma tragédia dos seres não passíveis de luto, finalmente. Trata-se de parodiar o que chamamos de o texto-pai, visto, agora, como o Estado ou as instituições que possuem o poder de controlar todas as vidas.

O buraco aberto na primeira peça pode ser lido também como uma estratégia utilizada por Kane não apenas para pensar a guerra, mas como uma abertura para refletir sobre diversas formas de violência que estariam em um dentro-fora do contexto de guerra. Falamos de um “dentro-fora” quando pensamos, por exemplo, nas mulheres e nos LGBTQIA+ estuprados, seja nos espaços domésticos, nos contextos de guerra ou, no caso dos LGBTQIA+, no dito “estupro corretivo”; no racismo, quando os homens negros são colocados no *front* por serem vidas mais descartáveis do que as dos homens brancos nas guerras, etc.

Seguindo a nossa investigação, a construção da obra de Sarah Kane está para esse prédio espelhado observado por Jameson e localizado em Los Angeles, Califórnia, o *The Westin Bonaventure (Portman)*, mencionado em nosso segundo capítulo, onde a ideia não é a de fazer parte da cidade, e sim, ser a sua equivalente, colocar-se no lugar dela, ser sua substituta. O prédio incorpora a cidade, assim como a obra de Kane incorpora o mal-estar da nossa civilização com sua estética pós-moderna, abocanhando os traumas de um período pós-Thatcher e pós duas guerras mundiais, ao mesmo tempo em que aborda temas tão globais, como o amor, a morte e o suicídio.

Esse mesmo jogo de espelhamento e/ou incorporação pode ser pensado a respeito das personagens das duas peças de Kane. Em *Blasted*, temos Ian-Cate, Ian-Soldado, Soldado-Ex namorada, Ian-Col, Bebê-mãe (que o entrega a Cate), Cate-Bebê. É como se a existência de uma personagem dependesse sempre da existência do outro nesse jogo de pares (e por que não nesse jogo de poder), ou, até mesmo, de sua sobrevivência perante esse outro. *Cleansed*, apresenta Graham-Grace, Rod-Carl, Robin (que incorpora a ideia de homem e de mulher, em determinado momento da peça, quando está com vestimentas consideradas “femininas” e, em outro ponto da peça, com vestimentas consideradas “masculinas”), Tinker-grupo de homens invisíveis (em algumas montagens, notamos que são homens vestidos de preto da cabeça aos pés, como presente em uma das fotografias apresentadas anteriormente).

Essa característica da utilização do duplo nos faz recordar da dramaturgia de Samuel Beckett, com Willie-Winnie, em *Dias Felizes*, e Pozzo-Lucky, em *Esperando Godot*, e assim

por diante. O próprio uso da paródia e da ironia enquanto recurso estético acaba sendo também o uso do duplo, posto que, no caso da paródia, temos uma realidade, como em Kane, que é parodiada e o próprio texto paródico, e na ironia, as intenções irônicas captadas ou não pelo leitor/espectador. Há um espelhamento, também, que convoca o público, já que é lendo a dramaturgia da peça ou assistindo ao espetáculo que o espectador é convidado a se implicar com a sua própria realidade e a realidade do mundo em que vive, um espaço capitalista e extremamente cruel.

É importante recordar que a ideia de trágico para Maffesoli se vincula com a ideia de não haver uma resolução das coisas como haveria no drama. Trata-se de incorporar essa vida e esse mundo que é puro pastiche. A peça é corpo, é o próprio mundo encarnado, embora existam as estações, primavera, verão, outono e inverno, passando ao longo das rubricas das cenas de *Blasted*. As estações passam e o que se transforma ao longo das cenas? Essa talvez seja uma grande questão para Kane e que chega até nós leitores e espectadores enquanto provocação de um esforço para fazer perceber o que estava invisibilizado. O bebê morto de inanição na guerra pode ser lido, então, como essa provocação-pastiche da recusa aos afetos em diversos sentidos, do amor romântico, do não acolhimento por via das instituições e do Estado, dentre outros. Em suma, diz Graham Saunders:

Apesar dos temas domésticos da primeira parte, *Blasted* se desenvolve em um jogo do Estado-Nação e do Estado-Europa. Em uma carta de apoio à imprensa britânica, o reverendo Bob Vernon disse que as imagens em *Blasted* o lembravam dos conjuntos habitacionais em sua paróquia de *North Shields*, que se assemelhavam a ‘zonas de guerra... casas queimadas, vidros e lixo espalhados pela rua, atordoado, pessoas tranquilizadas tentando sobreviver’. *Blasted* foi única em sua disposição de confrontar e dramatizar aspectos do conflito na Iugoslávia¹⁷³ e as atrocidades associadas a essa guerra em particular. Também sugeria, principalmente por meio do personagem Ian e sua ocupação como jornalista de tablóide, nossa culpabilidade como nação em permitir que a guerra continuasse (SAUNDERS, 2009, p. 18, tradução nossa)¹⁷⁴.

¹⁷³ A Guerra da Bósnia foi um conflito armado que ocorreu entre abril de 1992 e dezembro de 1995 na região da Bósnia e Herzegovina, como parte de desintegração da Iugoslávia, resultando na morte de cerca de 100 mil pessoas.

¹⁷⁴ Despite the first half's domestic themes, *Blasted* develops into both a State-of-the-Nation and State-of-Europe play. In an early letter of support in the British press, the Reverend Bob Vernon said that the images in *Blasted* reminded him of the housing states in his North Shields parish which resembled ‘war zones... burnt out houses, glass and rubbish littered street, dazed, tranquillised people trying to survive’. *Blasted* was unique in its willingness to confront and dramatize aspects of the conflict in Yugoslavia and the atrocities associated with that particular war. It also suggested, primarily through the character of Ian and his occupation as a tabloid journalist, our culpability as a nation in allowing the war to continue (SAUNDERS, 2009, p. 18).

Márcia Aparecida Jacomini, em *Guerra da Bósnia: restauração capitalista num mundo globalizado* (1998), irá destacar a imagem do genocídio na Bósnia, as milhares de mulheres que perderam seus filhos, seus maridos, familiares e amigos, as crianças que perderam seus pais, etc., pessoas que ficaram sem casa, sem emprego, vivendo nas cidades em ruínas e em uma economia destruída. Segundo a autora, “a guerra é [...] resultado de inúmeros interesses, principalmente econômicos e políticos, dividindo países, etnias e religiões” (JACOMINI, 1998, p. 91). Ademais, “o processo de restauração capitalista, iniciado nos países do Leste Europeu, foi impulsionado pelos governos burocráticos, que impediram a organização de uma verdadeira democracia popular e socialista” (*Ibidem*). Perante as dificuldades de se construir uma “nova sociedade”, o capitalismo teria provocado crises, conflitos e guerras (JACOMINI, 1998). A autora aponta, ainda:

Quando os interesses de uma casta, ou classe social, ou de uma nação se sobrepõem aos interesses da maioria, sacrificando a igualdade e a justiça, surgem os conflitos sociais. Quando tais conflitos se tornam ameaçadores, são sufocados pela força política, econômica ou militar. Os acontecimentos na Bósnia foram pedagógicos ao mostrarem a combinação desastrosa de dois aspectos presentes nos países da chamada Europa Oriental: o processo de restauração capitalista, determinado pela lógica da propriedade privada, base do expansionismo sérvio, e as regras da Nova Ordem Mundial, sintetizadas na chamada globalização (JACOMINI, 1998, p. 92).

Tais horrores foram encenados em *Blasted* e *Cleansed*, não duvidamos. Estupros, fome, destruição, as agressões perante as vidas mais vulneráveis, o descaso do Estado diante das vidas tratadas como desprezíveis, tudo isso foi imagem, visual, que Sarah Kane tratou de registrar em suas peças teatrais. Ian, esse jornalista, enquanto símbolo do que é e do que não é permitido ver. Não duvidamos, também, “o conflito da Bósnia será um marco na história contemporânea, da mesma forma que as Guerras Balcânicas no início do século e as duas guerras mundiais” (JACOMINI, 1998, p. 93).

Se a bomba que explode a parede do luxuoso quarto de hotel, na cidade de Leeds, em *Blasted*, não aparece de forma gratuita, posto que simboliza a ação, os corpos e suas subjetividades fragmentadas, em *Cleansed*, esse buraco permanece enquanto continuidade da trilogia inacabada de Kane, quem sabe, de forma ainda maior, pois na primeira peça muitos desses corpos não passíveis de luto recebem apenas menções nos diálogos misóginos, racistas, nacionalistas, etc., das personagens Ian e do Soldado e na segunda, tratam-se dos próprios corpos a serem torturados e postos em jogo na cena.

Cleansed dá continuidade ao que há de mais brutal em *Blasted*, se sustentando contra as produções comerciais do teatro de sua época, denunciando o termo “*Cool Britannia*”, apresentando a “*Cruel Britannia*”. O seu título, “Purificados”, denuncia de imediato o ritual o qual a personagem Tinker está a tentar realizar, como se desejasse exterminar a “sujeira do mundo”, tudo que o desagrada, tratando-se, pois, dos horrores perpetuados em um campo de concentração ou de torturas de um regime ditatorial que é, para nós, o que Kane parece parodiar. É interessante pensarmos que purificar, nesse sentido, significa também colonizar esses corpos vulneráveis a favor de uma manutenção das relações de poder e de sua exploração.

É possível, ainda, ler *Cleansed* como paródia de nossas performatividades de sexo e gênero, se pensarmos, por exemplo, na troca de órgão genital que ocorre na peça quando Tinker “arranca” o órgão de Graham e, sem permissão, o insere em sua irmã Grace, ou quando as personagens vestem roupas que não as suas, comumente consideradas particular à determinado gênero, masculino ou feminino. Há uma espécie de jogo de espelhamento e/ou incorporação que pode ser pensado a respeito das personagens das duas peças de Kane. Em *Blasted*, como dito acima, temos Ian-Cate, Ian-Soldado, Soldado-Ex namorada, Ian-Col, Bebê-mãe (que o entrega a Cate), Cate-Bebê. É como se a existência de uma personagem dependesse sempre da existência do outro nesse jogo de pares, ou, até mesmo, de sua sobrevivência perante esse outro. Em *Cleansed* temos, como já mencionamos anteriormente, Graham-Grace, Rod-Carl, Robin, Tinker-grupo de homens invisíveis. Na cena três, por exemplo, há o curioso diálogo entre Grace e Tinker sobre as roupas de seu irmão Graham:

Tinker Morreu de overdose.

Grace Então para quê queimar o corpo?

Tinker Era um viciado.

Grace Pensava que ninguém se importava.

Tinker Eu não estava cá nessa altura.

Grace Preciso de ver as roupas dele.

Tinker Lamento.

Grace Deu as roupas do meu irmão a outra pessoa, não saio daqui enquanto não as vir.

(KANE, 2000, p. 162-163)¹⁷⁵.

¹⁷⁵ **Tinker** He died of an overdose.

Grace Then why burn his body?

Tinker He was an addict.

Grace You thought nobody cared.

Tinker I wasn't here at the time.

Grace I need to see his clothes.

Tinker I'm sorry.

Grace You gave my brother's clothes to someone else, I won't leave until I've seen them.

(KANE, 2001, p. 112-113).

Algo importante de ser observado neste diálogo é que, ao reivindicar as roupas do irmão morto, Grace está a exigir não apenas a materialidade das peças de roupa, mas também certa dignidade perante a subjetividade e perante o corpo de Graham. Quando a personagem Grace aponta que Tinker pensava que ninguém se importava (ver texto original em inglês na nota de rodapé, pois aparece mais nitidamente: “**you** thought”), Grace se mostra consciente sobre os corpos que importam e os corpos que não importam para a sociedade e para as instituições, representadas pela figura desse médico que realiza suas barbáries em um *campus* universitário, ao praticar as mais diversas formas de crueldade. Na sequência, o personagem Robin entra em cena:

Grace (*Para Robin*) Tira a roupa.
Robin Menina?
Grace Grace.
Tinker Vá.
Robin (*Tira a roupa até às cuecas.*)
Grace Tudo.
Robin (*Olha para Tinker.*)
Tinker (*Faz que sim com a cabeça.*)
Robin tira as cuecas e fica de pé a tremer com as mãos a cobrir as genitais.
Grace despe-se completamente.
Robin observa, aterrorizado.
Tinker olha para o chão.
Grace veste as roupas de **Robin/Graham**.
Quando acaba de se vestir, fica por uns instantes completamente quieta.
Começa a tremer.
Cai e uiva incontrolavelmente.
Desmaia.
Tinker pega nela e leva-a para uma cama.
 (KANE, 2000, p. 164-165)¹⁷⁶.

¹⁷⁶ **Grace** (*To Robin*) Take off your clothes.

Robin Miss?

Grace Grace.

Tinker Do it.

Robin (*Takes off his clothes, down to his underpants.*)

Grace All of them.

Robin (*Looks at Tinker.*)

Tinker (*Considers, then nods.*)

Robin removes his underpants and stands shivering with his hands over his genitals.

Grace undresses completely.

Robin watches, terrified.

Tinker looks at the floor.

Grace dresses in **Robin's/Graham's** clothes.

When fully dressed, she stands for a few moments, completely still.

She begins to shake.

She breaks down and wails uncontrollably.

She collapses.

Tinker lifts her onto a bed.

Tinker não só manda queimar o corpo de Graham, um homem adicto e incestuoso, como depois de seis meses, assim mencionado antes desse excerto na peça, entrega suas roupas para Robin usá-las. A imagem das roupas de Graham, que passa de corpo em corpo, do seu para o de Robin e, então, o de Grace, acaba por articular esses diferentes corpos não passíveis de luto numa cadeia em que une um viciado, uma mulher e um jovem suicida analfabeto. Observemos como o momento anterior ao suicídio de Robin é angustiante para nós leitores:

Robin Andei a trabalhar com os números. Acho que descobri.

Grace (*Não reage.*)

Robin Queres que te mostre?

Grace (*Não reage.*)

Robin Pronto, eu –

Os dias que faltam. Tenta.

(*Conta as contas de uma fila.*)

Uma. Duas. Três. Quatro. Cinco. Seis. Sete.

(*Olha fixamente para as sete contas, depois move lentamente uma conta da fila seguinte.*)

Uma.

(*Conta as contas da fila três à fila oito.*)

Uma. Duas. Três. Quatro. Cinco. Seis. Sete.

Oito. Nove. Dez. Onze. Doze. Treze.

Catorze. Quinze. Dezasseis. Dezassete.

Dezoito. Dezanove. Vinte. Vinte e uma.

Vinte e duas. Vinte e três. Vinte e quatro.

Vinte e cinco. Vinte e seis. Vinte e sete.

Vinte e oito. Vinte e nove. Trinta. Trinta e

uma. Trinta e duas. Trinta e três. Trinta e

quatro. Trinta e cinco. Trinta e seis. Trinta

e sete. Trinta e oito. Trinta e nove. Quarenta. Quarenta e um.

Quarenta e duas. Quarenta e três. Quarenta e quatro.

Quarenta e cinco. Quarenta e seis. Quarenta e sete.

Quarenta e oito. Quarenta e nove. Cinquenta.

Cinquenta e uma. Cinquenta e duas.

(*Olha fixamente para as contas.*)

Cinquenta e dois vezes sete.

(KANE, 2000, p. 204-205)¹⁷⁷.

(KANE, 2001, p. 113).

¹⁷⁷ **Robin** Been working on the numbers. Think I've cracked it.

Grace (*Doesn't respond.*)

Robin Shall I show you?

Grace (*Doesn't respond.*)

Robin Right, I'll –

Days left. Try that

(*He counts off the beads on a single row.*)

One. Two. Three. Four. Five. Six. Seven.

(*He stares at the seven beads, then slowly moves one bead on the next row along.*)

One.

(*He counts off the beads on rows three to eight.*)

One. Two. Three. Four. Five. Six. Seven. Eight.

Nine. Ten. Eleven. Twelve. Thirteen. Fourteen.

A contagem não só diz respeito ao tempo em que as personagens ainda permanecerão em cárcere como também nos mostra que o tempo da ação das duas peças de Kane, estudadas em nosso trabalho, *Blasted* e *Cleansed*, é de outra ordem que não a clássica, do tempo lógico. É a ordem do equívoco, do tropeço, do tempo psicológico e do enigma. Estamos lado a lado com suas personagens, sem saber exatamente para onde estamos sendo encaminhadas. Espaço e tempo se fundem por via da indeterminação e do tempo-espaço fragmentado, posto que são essas salas coloridas e diversas que nos situam no lugar da ação.

A diversidade do espaço, das salas coloridas e dos diversos ambientes universitários (se pensarmos na quadra e o gramado, por exemplo, da parte externa) se contrapõem exatamente ao que a personagem Tinker está a fazer: unificar, padronizar a humanidade a partir do que acredita ser puro. Nesse ponto, apresenta-se mais uma vez o tom irônico de Kane. Ao precisar lidar com o múltiplo, com a pluralidade de corpos e sujeitos políticos, Tinker reage com violência, negando a existência do outro, da alteridade. Por isso podemos ler esse médico como um sujeito extremamente narcísico, posto que o narcisismo está na base dessas figuras nacionalistas e fascistas. Não podemos ignorar o significado do nome dado ao personagem, posto que Tinker quer dizer funileiro, ou seja, uma profissão que lida com criar ou ajustar peças. Torturar é, então, humilhar e fragmentar os corpos, subjetiva ou fisicamente: horrorismo.

Ao refletir sobre uma “versão do sujeito”, criada pelo nacionalismo, Judith Butler, no capítulo “Capacidade de sobrevivência, vulnerabilidade, comoção”, ainda do livro *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* (2018) irá nos dizer:

A noção de sujeito produzida pelas guerras recentes conduzidas pelos Estados Unidos, incluindo suas operações de tortura, é uma noção em que o sujeito Estados Unidos busca se mostrar impermeável, definir-se como permanentemente protegido contra invasões e radicalmente invulnerável a ataques. O nacionalismo funciona, em parte, produzindo e mantendo uma determinada versão do sujeito. Podemos chamá-lo de imaginário, se assim

Fifteen. Sixteen. Seventeen. Eighteen. Nineteen.
 Twenty. Twenty-one. Twenty-two. Twenty-three.
 Twenty-four. Twenty-five. Twenty-six. Twenty-
 seven. Twenty-eight. Twenty-nine. Thirty. Thirty-
 one. Thirty-two. Thirty-three. Thirty-four. Thirty-
 five. Thirty-six. Thirty-seven. Thirty-eight. Thirty-
 nine. Forty. Forty-one. Forty-two. Forty-three.
 Forty-four. Forty-five. Forty-six. Forty-seven. Forty-
 eight. Forty-nine. Fifty. Fifty-one. Fifty-two.
 (He stares at the beads.)
 Fifty-two sevens.
 (KANE, 2001, p. 143).

desejarmos, mas temos de lembrar que ele é produzido e mantido por meio de poderosas formas de mídia, e que aquilo que confere poder à sua versão de sujeito é exatamente a forma pela qual elas são capazes de transformar a própria destruição do sujeito em algo *justo*, e sua própria destrutibilidade em algo *impensável* (BUTLER, 2018, p. 76-77).

Com esse excerto, Butler nos convida a pensar e “expandir nosso senso de dependência e obrigação políticas para uma arena global além da nação” (BUTLER, 2018, p. 77). Importante ressaltar que essa imagem de algo do impensável a respeito dos próprios Estados Unidos sofrerem alguma violência se quebra, minimamente, com o 11 de setembro. Para Butler (2018), depois dos atentados os Estados Unidos se tornaram ainda mais nacionalistas e nos recorda que este é “um país que estende sua jurisdição para além de suas próprias fronteiras” (*Ibidem*).

Para Butler (2018), “os sujeitos são constituídos mediante normas que, quando repetidas, produzem e deslocam os termos por meio dos quais os sujeitos são reconhecidos” (BUTLER, 2018, p.17). São normas que fazem possível “tornar certos sujeitos pessoas “reconhecíveis” e [...] outros decididamente mais difíceis de reconhecer” (BUTLER, 2018, p. 20). A personagem Tinker encarna essas normas, Tinker é o próprio nacionalismo agindo sobre os corpos vulneráveis. Um reparador de pecados e pecadores¹⁷⁸, ao lado de seus grupos de homens invisíveis ajudados pelas “Vozes” que dizem a personagem Grace, por exemplo, “Ardes até à purificação” (KANE, 2000, p. 192)¹⁷⁹. Como mencionaria Graham Saunders “uma antiga universidade agora transformada em uma instituição sinistra” (SAUNDERS, 2002, p. 87, tradução nossa)¹⁸⁰.

Segundo Saunders (2002), ao criar este lugar sinistro, Kane havia sido influenciada pelos trabalhos de Franz Kafka, *The Trial* (1925), Georg Bücher, *Woyzeck*, George Orwell, *Nineteen Eighty-Four* (1949), Shakespeare, *Twelfth Night* (c. 1601) e August Strinberg, *The Ghost Sonata* (1907), obras que podem servir de interesse para trabalhos futuros vinculados à interpretação dos textos de Kane a partir de suas intertextualidades. Notemos, então, o que Kane constrói de novo a partir dessa tradição literária:

Cleansed também avançou no processo do projeto de Kane de reduzir a linguagem a um minimalismo absoluto. Ela comentou em uma entrevista: ‘Eu queria desmontar tudo. Queria que fosse tão pequeno – quando digo pequeno

¹⁷⁸ Traduções: *Tinker* (funileiro) ou *Tinker with sth* (mexer com algo). Uma espécie de reparador.

¹⁷⁹ “Voices Burn you clean” (KANE, 2001, p. 134).

¹⁸⁰ “a former university now transformed into a sinister institution” (SAUNDERS, 2002, p. 87).

quero dizer mínimo e poético, e não queria desperdiçar palavras’. Em vez disso, *Cleansed* frequentemente depende do imaginário teatral para adicionar uma dimensão adicional ao significado linguístico: James Macdonald comentou: ‘As palavras são literalmente apenas um terço da peça... A maior parte do significado é transmitida pelas imagens. Isso é incrivelmente raro para um dramaturgo britânico’ (SAUNDERS, 2002, p. 88, tradução nossa)¹⁸¹.

Ora, o desejo que parece saltar da fala de Kane, quando diz não querer desperdiçar nenhuma palavra, dialoga diretamente com o fato de que sua obra trabalha contra o suicídio da percepção, contra o perceptidício e o percepticida, pois é tudo para fazer ver efetivamente, ao menos na intenção irônica de partida, através da construção que realiza de suas imagens teatrais ao mesmo tempo brutais e violentas, mas bastante carregadas de denúncia. Além disso, para além da denúncia do controle dos nossos corpos e sexualidade, da performatividade das cenas de estupro e dos personagens duplos, como mencionamos nesta seção, o tema do presenteísmo se impõe também em diversos diálogos das personagens em diversas peças de Kane:

Rod (*Pega no anel e na mão de Carl.*)
 Ouve. Só vou dizer isto uma vez.
(Põe o anel no dedo de Carl.)
 Amo-te agora.
 Estou contigo agora.
 Vou fazer o meu melhor, a cada instante, para não te trair.
 Agora.
 Pronto. Acabou. Não me faças mentir-te.
Carl Não te estou a mentir.
Rod Cresce.
Rod Carl. Pensa em quem quiseres, alguém algures fartou-se de foder essa pessoa.
Carl Por que é que és tão cínico?
Rod Sou velho.
Carl Tens trinta e quatro anos.
Rod Trinta e nove. Mentir.
Carl Mesmo assim.
Rod Não confies em mim.
Pausa.
Carl Eu confio.
Beijam-se.
Tinker observa

¹⁸¹ *Cleansed* also moved further in the process of Kane's project to pare language down to a stark minimalism. She commented in interview, ‘I wanted to strip everything down. I wanted it to be as small – when I say small I mean minimal and poetic, and I didn't want to waste any words’. Instead *Cleansed* frequently relies on theatrical imagery to add a further dimension to linguistic meaning: James Macdonald commented, ‘Words are literally only a third of the play... The bulk of the meaning is carried through the imagery. That's incredibly rare for a British playwright’ (SAUNDERS, 2002, p. 88).

(KANE, 2000, p. 161-162)¹⁸².

Se para Jameson podemos pensar o excerto em relação a recusa aos afetos, com Maffesoli o próprio “presenteísmo” é, como pontuamos no segundo capítulo desta tese, viver de uma maneira global, a saber, sem considerar que há coisas importantes e outras que não são. Tudo tem sentido na medida em que não as reduzimos à simples finalidade. A recusa aos afetos, investigada por Jameson, acaba, assim, podendo ser compreendida, ao menos na obra de Kane, como a recusa aos afetos tradicionais, porém com o forte desejo de novos modos de se relacionar com o outro e sua alteridade, lembrando que o novo não surge do nada, mas são reverberações com rupturas do passado.

Contra o percepticídio e a favor da vida, mesmo em seus descaminhos tortuosos, a dramaturga inglesa realiza sua assinatura nessas duas peças teatrais tão importantes para o teatro britânico e para a arte pós-moderna, paródica e irônica por excelência, uma arte que incorpora os males e o mal-estar desse capitalismo tardio que nos devasta, devasta a natureza¹⁸³ e os animais não humanos¹⁸⁴. O enquadramento, percebemos, é o do real enquanto pastiche, da

¹⁸² **Rod** (*Takes the ring and Carl's hand.*)

Listen. I'm saying this once.

(*He puts the ring on Carl's finger.*)

I love you *now*.

I'm with you *now*.

I'll do my best, moment to moment, not to betray you.

Now.

That's it. No more. Don't make me lie to you.

Carl I'm not lying to you.

Rod Grow up.

Rod Carl. Anyone you can think of, someone somewhere got bored with fucking them.

Carl Why are you so cynical?

Rod I'm old.

Carl You're thirty-four.

Rod Thirty-nine. I lied.

Carl Still.

Rod Don't trust me.

Pause.

Carl I do.

They kiss.

Tinker *is watching*

(KANE, 2001, p. 111-112).

¹⁸³ Final de setembro de 2021, por exemplo, vimos as tempestades de areia que logo viraram chuva tóxica, 100 vezes mais poluentes, em Ribeirão Preto, em 11 cidades do interior de São Paulo, em Goiânia e logo, no Mato Grosso do Sul, onde mais ou menos nove pessoas ficaram desaparecidas, além dos feridos e de prejuízos materiais. De acordo com cientistas, o material presente é resquícios de queimadas e consequência de crimes ambientais. A fala de William Bonner, do Jornal Nacional, amenizou a situação ao descrevê-la como uma “sujeira provocada por fenômeno raro”.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aUX6fZ9Nh7E> <acesso 20/10/2021>.

¹⁸⁴ No Brasil pandêmico e de desgoverno bolsonarista, por exemplo, o desemprego e a inflação fazem pessoas passarem fome e buscarem ossos nos supermercados e lixos: “Dezenove milhões de brasileiros acordam atualmente sem saber se vão conseguir alguma refeição para o dia. Dois anos atrás, eram 10 milhões.” Disponível em:

vida produtificada, uma espécie de tentativa de ruptura com “velhas” identidades nacionais e globais.

<https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2021/07/25/fila-para-conseguir-doacao-de-ossos-e-flagrante-da-luta-de-familias-brasileiras-contra-a-fome.ghtml> <acesso 20/10/2021>. A precarização das vidas humanas e dos animais não humanos é escancarada nos jornais e TVs.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde que nos deparamos com a dramaturgia de Sarah Kane, sabíamos dos desafios de investigar a sua obra. Contudo, sempre tivemos em mente, também, que esses desafios provocados pelas obras literárias, ao tentarmos analisá-las, fazem parte do processo de reflexão investigativa e do prazer que nós, pesquisadores da área, encontramos ao realizar essas interpretações artísticas. Aliás, pensar sobre os textos da dramaturga inglesa nos levaram a diversos caminhos. Um deles procede da importância de pensarmos literatura de forma intrínseca ao seu contexto histórico-social. *Blasted* e *Cleansed*, peças foco de nosso trabalho, possuem evidentes características do pós-moderno enquanto representação da lógica cultural do capitalismo tardio, no sentido proposto por Jameson, o que, no caso de Kane, quer dizer parodiar a própria vida que, com o capitalismo, é transformada em puro pastiche, utilizando-se, principalmente, de características como a “ambiguidade”, a “fragmentação”, a “recusa aos afetos”, a “dominância do visual”, dentre outros elementos.

O percurso literário de Sarah Kane foi atravessado por diversos fatores, dentre eles, a formação universitária em teatro e artes; o trabalho com dramaturgia, roteiro e direção teatral e cinematográfica; o fato de ter sido filha de pais jornalistas, tema que aparece em *Blasted*, por exemplo; e, inclusive, pelo atravessamento de uma grave depressão, motivo pelo qual a autora foi internada em hospitais psiquiátricos, suicidando-se aos 28 anos. Antes de dar fim à sua vida, Kane chegou a escrever alguns monólogos, cinco peças de teatro e um roteiro para cinema. Vale a pena mencionar a insatisfação da dramaturga com a má repercussão veiculada pela mídia Britânica a respeito de sua obra, principalmente na Inglaterra. Sua dramaturgia agressiva, crua, violenta, chocante, contrastava com a tendência do teatro *mainstream* que, na Inglaterra, incentivava as adaptações de peças clássicas.

Consideramos que parte da infância e início da vida adulta de Kane se deu durante o contexto político da Era Thatcher, quando a chamada Dama de Ferro exerceu seu cargo de Primeira-Ministra, entre 1979 e 1990, envolvendo-se com nomes como Regan, nos Estados Unidos, e Pinochet, no Chile. Na sequência ao governo Thatcher, as ideias de Tony Blair e do Novo Partido dos Trabalhadores (*New Labour*) assumem o espaço político britânico, tendo como carro chefe a ideia de uma *Cool Britannia*. As políticas adotadas por esses governos e seus reflexos na sociedade britânica reverberaram na criação da obra de Sarah Kane, seja por via das formas de violência perpetradas nos temas das suas peças, com as guerras, o machismo, o racismo, a xenofobia, dentre outros, seja pela opção estética da “antiestrutura”, o que fez com

que os textos de Kane chocassem ainda mais a mídia e o público britânico, denunciando a ideia de uma *Cruel Britannia* no lugar de uma *Cool Britannia*. A dita *Cool Britannia* era na verdade uma farsa, uma estratégia midiática para turistas que pudessem fazer a economia do país girar, enquanto que por outro lado era extremamente agressiva com os imigrantes, comunidades negras e LGBTQIA+.

Nesse sentido, notamos que a “antiestrutura” da criação das peças de Sarah Kane parte de uma “contraideologia” e de um “contraestilo” que é inerente à paródia e à ironia enquanto recursos estético-literários. Onde Kane parodia em forma, parodia também em conteúdo, fazendo com que não possamos delimitar onde um termina e outro inicia. Na verdade, ambos estão vinculados em uma unidade. A tradição aparece em nossa leitura das peças de Kane como matéria-prima para a criação do “paródico demoníaco”, refletido na forma transgressora utilizada pela dramaturga para fazer com que determinadas formas de violência sejam notadas, determinados tabus sejam abordados. Daí que o horror e o choque, os temas tabus, as formas de violência exacerbadas, direcionadas aos seres vulneráveis e não passíveis de luto, fazem com que Sarah Kane, ao escrever *Blasted*, inaugure o que Aleks Sierz nomeia como Teatro *In-Yer-Face*, um teatro que “joga em nossa cara” para fazer perceber diversos temas e formas de violência que estavam presentes, porém invisibilizados no contexto da década de 1990 de Kane. Tratam-se de temas e problemas que possuem forte afinidade com o nosso tempo.

A preocupação que apresentamos existir por parte da autora em nossa interpretação em relação a conteúdos como o machismo, o especismo, o racismo, a LGBTQIA+fobia, etc., explica o motivo pelo qual consideramos que, ao inaugurar o Teatro *In-Yer-Face*, Kane inaugura ao mesmo tempo a ideia de um trágico para os seres não passíveis de luto, um trágico pós-moderno referente a humanos e não humanos e que fomos capazes de pensar graças às contribuições do teórico marxista Raymond Williams, com a sua noção de “tragédia moderna”. Trata-se, no caso de Kane, de um trágico pós-moderno em que nossos corpos se encontram completamente produtificados, fetichizados e descartáveis dentro da lógica cultural do capitalismo tardio. Essa ideia de um trágico pós-moderno e comum aos seres não passíveis de luto se moldou, ainda, com o auxílio das noções de “horrorismo” e “percepticídio”, cunhadas por Adriana Cavarero e Diana Taylor, respectivamente.

Em *Blasted*, o horrorismo da guerra é o pano de fundo da ação, contudo não nos enganamos de acreditar que era o tema único e central da peça. Ler Kane é ler o plural, os tabus, o explosivo. Ao explodir a parede do quarto de hotel em Leeds, Kane nos mostra os diversos tipos de violência do Estado e das instituições perante nossos corpos e nossas vidas. Assim como forma e conteúdo fazem unidade em seu trabalho, público e privado também

parecem estar em tensão, mudando para uma nova posição quando essa parede explode, sem limites demarcados, posto que até mesmo a forma e as pessoas com quem decidimos nos relacionar sexualmente diz respeito a padrões sociais e culturais internalizados a partir de uma estrutura que nos foi violentamente posta, a exemplo da manutenção dos binarismo e da heterossexualidade como hierárquicas fontes de poder e dominação sobre os corpos e as mentes. Além disso, os mais diversos tabus entram em cena, as personagens vivenciam na ação momentos de estupro, de canibalismo, além de debaterem temas como não suportar comer animais, como é mencionado pela personagem Cate.

Em *Cleansed*, o horrorismo se amplia no sentido de termos mais corpos em cena sendo torturados. Uma mulher, Grace, e seu irmão adicto, Graham, são incestuosos; um jovem rapaz, que se suicida, Robin; um casal de homens *gays*, Carl e Rod; e uma personagem chamada “Mulher” que se exhibe em uma cabine de *Peep-show*. O médico Tinker é a personagem que recebe ajuda de “homens invisíveis”, para seus atos de “purificação” de cada um desses pecadores. Observamos que o tratamento que Tinker dá aos seus “prisioneiros” pode ser lido como o de um perverso nacionalista perante a sua população em risco. Ora, é aqui que surge a ideia dos “percepticidas”, quando a população não pode “enxergar” esses espaços de tortura como nos regimes militares, o “fazer às escondidas” que contribui com a manutenção do poder do Estado, da Igreja, da família.

Se, no contexto de *Blasted*, as formas de violência acontecem como que ao acaso – Cate, uma ex-namorada que, por alguma razão, vai rever o seu ex e é estuprada, um soldado que entra de repente no quarto de hotel e estupra o próprio estuprador, uma mãe que entrega o seu bebê a Cate em meio à violência da guerra –, em *Cleansed*, essas torturas são propositais, experimentações, ao que parece, autorizadas por alguma instituição, o que nos remeteu aos sistemas nazistas e aos regimes ditatoriais que ocorreram na Alemanha e América Latina. Em meio a tais barbáries, o que restou a Kane foi parodiar a realidade enquanto pastiche, ironizar o absurdo e a crueldade do real, como último meio contra o percepticida, contra aquele que se nega a ver.

As personagens Ian e Soldado, em *Blasted*, e Tinker e grupo de “homens invisíveis”, em *Cleansed*, são símbolos das estruturas coloniais, patriarcais, heteronormativas, especistas, dentre outros aspectos estudados que nos fizeram refletir acerca das relações de poder, dominação e subordinação entre os corpos vulneráveis e não vulneráveis. Kane, aqui, se apresenta como uma autora lésbica preocupada com a sua realidade tanto em âmbito nacional quanto internacional, ao trazer, por exemplo, referências à guerra da Bósnia, em sua primeira

peça. Mostra-se interessada muito além das questões LGBTQIA+ ao correlacionar diversas pautas enquanto necessárias de aparecer em suas peças ao mesmo tempo.

A análise das peças nos mostra termos alcançado o nosso objetivo, o de pensar a poética do excesso, a crueldade, a violência e o absurdo, enquanto recursos contra o percepticídio, contra as formas de violência que ignoramos e perpetuamos. Ao pôr em cena o horrorismo vivido por diversos tipos de vítimas de um sistema opressor e dominador, Kane parece estar denunciando com vigor essas atrocidades. Os modos de violentar os corpos que aparecem nas peças estudadas demonstram a urgência dos debates provocados pelas peças na contemporaneidade, o que enfatiza o nosso interesse em termos realizado esta investigação.

Nossas considerações mostraram como o tema da violência é amplo e necessita de contínuos debates. As noções de horrorismo como sendo um neologismo criado para dar visibilidade às vítimas violentadas ou os seres não passíveis de luto se vincularam à ideia de Maffesoli em relação ao pós-moderno como algo que se acumula, uma pluralidade, um indivíduo que “se perde no social”, nessa lógica de “conjunção” e não de “disjunção” quando levamos esta ideia para a pluralidade dos corpos que precisam ser pensados também em correlação.

Com esta tese esperamos incentivar novos estudos a respeito da dramaturgia de Sarah Kane, obra tão complexa, apesar de minimalista em seus diálogos e tão agressiva em sua forma e linguagem. Notamos como a poética transgressora de Kane não nos proporcionam uma interpretação de suas peças que seja única e dogmática. Há muito o que dizer, ainda, a respeito das peças de nosso *corpus* e das outras peças da autora *Pheadra's Love* (1996), *Crave* (1998) e *Psychosis* (2000).

Além disso, ressaltamos o desejo de que novas dramaturgias e dramaturgas lésbicas, nacionais e de língua inglesa, possam vir a ser estudadas nos *campus* universitários dentro e fora do Brasil. Pontuamos também sobre a necessidade de um leitor ativo e participativo, que tente identificar o que os textos parodiam e ironizam, ou seja, um leitor e/ou espectador que participe dos jogos irônicos propostos pelas autorias.

Enfim, ao que nos parece, a proposta dramaturgica de Kane tem a ver com algo dito neste poema da poeta moçambicana contemporânea Hirondina Joshua:

O corredor.
Haverá dentro dele uma grande corrida?
Ou cores ou corrimões ou coringas ou cordeiros ou cordas ou
concordâncias?

A mão apressa-se para chegar entretanto não há destinos.

A mão é solitária por natureza. E na sua solidão exerce o mundo. **O mundo exerce nela a matéria da incompletude. Não é do escuro que a mão tem medo. A mão teme a cegueira da parede. A visão atômica da coisa branca.**

A mão em eterna construção cai no tempo. O tempo em eterna construção cai na mão

(JOSHUA, 2016, p. 16, grifo nosso).

Sarah Kane, em sua solidão e incompletude, não temeu denunciar o que nos parece ter acreditado ser a barbárie e mal-estar social. Sua mão, através de seus textos, foi instrumento para visibilizar pautas que envolviam diversos grupos vulneráveis, exigindo que percebêssemos essas vidas precarizadas pelas instituições, pelo Estado, pelas estruturas violentas, patriarcais, racistas, especistas, etc. Escreveu com uma mão que temia o suicídio da percepção, construindo um tempo de notar e nos fazendo, quem sabe, almejar transformações, através de uma poética das ruínas, demandando reconstrução. Ao escrever seus textos, a dramaturga inglesa deu à ação e aos seus personagens a possibilidade de serem percebidos dentro de um âmbito do trágico pós-moderno e terem o seu sofrimento dignificado e denunciado.

Fecham-se as cortinas.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, C. **A política sexual da carne**. São Paulo: Alaúde Editora LTDA, 2018.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALAVARCE, Camila da Silva. **A Ironia e suas Refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Jandaíra, 2020.
- AMARAL, Lara Luiza Oliveira. “Para os não nascidos: a peça-suicídio de Sarah Kane”. *In: Criação & Crítica*, nº 23, abr/2019, p. 103-119.
- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- ASTON, Elaine. “*Reviewing the fabric of Blasted*”. *In: DE VOS, Laurens; SAUNDERS, Graham. Sarah Kane in context*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2010, p. 13-27.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo e Bauru: Edipro, 2011.
- BRADBURY, Malcolm. **The Modern British Novel**. London: Penguin Books, 1993.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2006.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mirologia Grega V. III**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- BUTLER, Judith. *The force of non-violence*. Brooklyn: Verso Books, 2020.
- BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”**. São Paulo: M-1 Edições e Crocodilo, 2020.
- BRUSBERG-KIERMEIER, Stefani. “*Cruelty, violence and rituals in Sarah Kane’s Plays*”. *In: DE VOS, L; SAUNDERS, G. Sarah Kane in context*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2010, p. 80-87.
- BROUSSE, Marie-Hélène. **O inconsciente é a política**. São Paulo: Escola Brasileira de Psicanálise – SP, 2003.
- CAVARERO, Adriana. *Horrorism: naming contemporary violence*. New York: Columbia University Press, 2009.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

- DE VOS, L; SAUNDERS, G. *Sarah Kane in context*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2010.
- DE VOS, L. *Cruelty and desire in the modern theater: Antonin Artaud, Sarah Kane and Samuel Beckett*. Madison & Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2011.
- DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. São Paulo: UNESP, 2002.
- EAGLETON, Terry. **Como ler literatura**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2020.
- ECO, Umberto. **Entre a mentira e a ironia**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- FEDERICI, Silvia. *Beyond the periphery of the skin: rethinking, remaking, and reclaiming the Body in Contemporary Capitalism*. Oakland: PM Press, 2020.
- FERNANDES, Carla. **Desmistificando o feminismo: e a mulher inventada pelo machismo**. Salvador: Escaleras, 2021.
- FREUD, Sigmund. “Recordar, repetir e elaborar” [(1914) 2010)]. In: **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O Caso Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. “Considerações atuais sobre a guerra e a morte” [(1915) 2010)]. In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- GARCIA, Cristina. **Breve História do Feminismo**. São Paulo: Editora Claridade, 2015.
- GONZÁLEZ, Anahí Gabriela. *Animales inapropiados/ables. Notas sobre las relaciones entre transfeminismos y antiespecismos*. In: *Questión. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*.
- HADLEY, Louisa; HO, Elizabeth. **Thatcher & After: Margaret Thatcher and her afterlife in contemporary culture**. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- HOBSBAWN, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HAY, Louis. **A Literatura dos Escritores: Questões de crítica genética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- HUTCHEON, Linda. **Teoria e Política da Ironia**. Belo Horizonte: Humanitas, 2000.
- _____. **Uma Teoria da Paródia: Ensinaamentos das formas de arte do século XX**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- _____. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 2001.

ILARI, Mayumi Denise S. **Um teatro de violência: *In-Yer-Face*, a dramaturgia gestada na era Thatcher**. In: Estudos linguísticos, São Paulo, 45 (3): p. 1266-1275, 2016.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernidade e Sociedade de Consumo**. In: Novos Estudos nº 12, 1985.

_____. *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

JOSHUA, Hironidina. **Os ângulos da casa**. Maputo e Moçambique: Fundação Fernando Leite Couto, 2016.

KANE, Sarah. **Sarah Kane: Complete Plays**. London: Bloomsbury, 2006.

KANE, Sarah. **Teatro Completo: Sarah Kane**. Porto: Campo das Letras, 2007.

KEHL, Maria Rita. **Tortura e sintoma social [recurso eletrônico – *ebook*]**. São Paulo: Boitempo, 2019.

KITZLER, Agnes Maria. **The Influence of Absurdist Theatre on Contemporary In-Yer-Face plays**. Dissertação, defendida no ano de 2010, na Universität wien.

KRITZER, Amelia Howe. **Political Theatre in Post-Thatcher Britain**. London: Palgrave MacMillan, 2008.

LOREY, Isabell. **Estado de inseguridad: gobernar la precariedad**. Madrid: Traficante de Sueños: mapas, 2016.

LORDE, Audre. “Não existe hierarquia de opressão” In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 235-236.

LORDE, Audre. “Idade, raça, classes e gênero: mulheres redefinindo a diferença” In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 239-249.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágica: o legado grego**. João Pessoa: Ideia, 2012.

MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. São Paulo: Zouk, 2003.

_____. **A ordem das coisas: pensar a pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Forense, 2016.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- MEZEY, Jason. *The Gospel of Gandhi: Whiteness and State Narcissism in Thatcherite England*. In HADLEY, Louisa; HO, Elizabeth. **Thatcher & After: Margaret Thatcher and her afterlife in contemporary culture**. New York: Palgrave Macmillan, 2010, p. 75-95.
- MERLINO, Tatiana; OJEDA, Igor. **Orgs. Direito à memória e à verdade: luta substantivo feminino**. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2010.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção da personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PARIZZOTO, Natália. **As determinações sócio-históricas da situação de violência de gênero**. 2012. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.
- PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SAFATLE, Vladimir. **Do uso da violência contra o Estado ilegal [recurso eletrônico – ebook]**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero patriarcado violência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo – Partido dos trabalhadores e Expressão popular, 2015.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 2004.
- SAUNDERS, Graham. **“Love me or kill me”: Sarah Kane and the theatre of extremes**. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- SAUNDERS, Graham; D’MONTÉ, Rebecca. **Cool Britannia? British Political Drama in the 1990s**. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- SAUNDERS, Graham. **About Kane: the playwright & the work**. Manchester: Faber & Faber, 2009.
- SAUNDERS, Graham. “Sarah Kane: Cool Britannia’s Reluctant feminist”. In **Thatcher and after: Margaret Thatcher and her afterlife in contemporary culture**. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- SIERZ, Aleks. **In-yer-face Theatre: British Drama Today**. London: Faber & Faber, 2000.
- SIERZ, Alex. ‘Looks like there’s a war on’: Sarah Kane’s Blasted, political theatre and the Muslim Other. In **Sarah Kane in context**. Edited by Laurens de Vos and Graham Saunders. Manchester and New York: Manchester University Press: 2010.
- STEINER, Goerge. **A morte da tragédia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- TAYLOR, Diana. **Disappearing acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina’s “Dirty War”**. Durham: Duke University Press, 1997.
- TEZZA, Cristóvão. **Literatura à margem**. Porto Alegre: Dublinense, 2018.

- TOM, Burns; Cornelsen, Elcio. **Literatura e Guerra**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- URBEN, Ken. "Cruel britannia". In **Cool Britannia? British political drama in the 1990s**. New York: Palgrave and Macmillan, 2008.
- YEATS, W. B. **The Collected Poems of W. B. Yeats**. Edited by Richard J. Finneran. New York: Palgrave Macmillan, 1989.