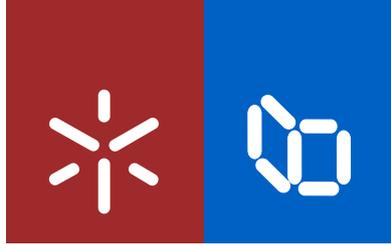


**Universidade do Minho**  
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Cátia Ferreira dos Santos Faisco

**Despidos em Palco:  
A Representação de Sarah Kane  
e Mark Ravenhill em Portugal**



**Universidade do Minho**  
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Cátia Ferreira dos Santos Faisco

**Despidos em Palco:  
A Representação de Sarah Kane  
e Mark Ravenhill em Portugal**

Dissertação de Mestrado  
Mestrado em Mediação Cultural e Literária  
Área de Especialização em Cinema e Literatura

Trabalho efetuado sob a orientação da  
**Professora Doutora Francesca Clare Rayner**

## DECLARAÇÃO

Nome: Cátia Ferreira dos Santos Faísco

Endereço electrónico: catiafaisco@gmail.com

Número de Cartão de Cidadão: 11766424

Título da dissertação:

Despidos em Palco: A Representação de Sarah Kane e Mark Ravenhill em Portugal

Orientadora:

Professora Doutora Francesca Clare Rayner

Ano de conclusão: 2014

Designação do Mestrado:

Dissertação de Mestrado em Mediação Cultural e Literária – Área de Especialização em Cinema e Literatura

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTA DISSERTAÇÃO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Universidade do Minho, 06/01/2014

Assinatura: \_\_\_\_\_

## **Agradecimentos\_**

Ao Flz, pelos dias e horas sem fim, de apoio incondicional.

À minha família pequenina e tão grande, Pai, Mãe, Manas, Manolito e Mano João, por acreditarem  
ainda antes das primeiras palavras.

À Prof. Francesca Rayner, por ser a melhor mentora que alguma vez poderia sonhar e por  
(re)acender a fáiça.

À Fran, amiga do coração que nunca me deixou desistir.

E, em versão Adília Lopes, às minhas gatas pelo silêncio, tranquilidade e ronronar nos dias de  
escrita.

## Resumo\_

Despidos em Palco - A representação de Sarah Kane e Mark Ravenhill em Portugal, pretende analisar as peças *Ruínas* e *Purificados* de Sarah Kane, e *Foder e ir às Compras* e *Algumas Polaroids Explícitas* de Mark Ravenhill, da perspetiva textual e do ponto de vista das representações em Portugal. Esta dissertação também foca o contexto cultural no qual as peças foram escritas (Inglaterra) e no qual foram representadas (Portugal).

As peças que foram escolhidas para esta dissertação, no caso de Sarah Kane, resume-se ao facto de *Ruínas* ter tido um grande impacto em Inglaterra e porque *Purificados*, foi uma das peças que mais me marcou enquanto espetadora. No que diz respeito à obra de Ravenhill, as duas peças escolhidas foram as que as companhias portuguesas mais representaram.

Concluindo, esta investigação pretende iniciar uma pesquisa dramaturgica no contexto da dramaturgia britânica contemporânea, que apesar de ser muito importante para investigadores, atores e encenadores, ainda continua por explorar, em Portugal.

## **Abstract\_**

Naked on Stage – The performance of Sarah Kane and Mark Ravenhill in Portugal, aims to analyze the plays *Blasted* and *Cleansed*, from Sarah Kane and *Shopping and Fucking* and *Some Explicit Polaroids*, from Mark Ravenhill, from the perspective of the text itself and from the point of view of the performances staged in Portugal. This research will also focus on the cultural context in England, in which these plays were written, and in Portugal, in which they were performed.

These plays were chosen because, in Kane's case, *Blasted* had a huge impact in England and because *Cleansed* was one of the plays that really fulfilled me as a spectator. As for Ravenhill's work, the two plays were the ones that the Portuguese chose to present more often on stage.

To conclude, this research aims to be the beginning of a dramaturgic research in the context of contemporary British dramaturgy, which despite being vital for researchers, actors and directors, are still left unexplored, in Portugal.

“That’s what accelerated culture does: it doesn’t speed up things as much as it jams everything into the same wall of sound. But that’s not necessarily tragic. The goal of being alive is to figure out what it means to be alive, and there’s a myriad of ways to deduce that answer.”

*Sex, Drugs, and Cocoa Puffs: a low culture manifesto*, Chuck Klosterman

# Índice

1_Introdução.....	9
2_Inglaterra:.....	12
3_Portugal: .....	28
4_As peças e a sua representação:.....	38
4.1_Sarah Kane, <i>Blasted</i> (1995) – <i>Ruínas</i> .....	40
4.1.1_A Peça .....	40
4.1.2_Representação .....	49
4.2_Mark Ravenhill, <i>Shopping and Fucking</i> (1996) - <i>Foder e Ir às compras</i> .....	53
4.2.1_A Peça .....	53
4.2.2_Representação .....	60
4.3_Sarah Kane, <i>Cleansed</i> (1998)– <i>Purificados</i> .....	64
4.3.1_A Peça .....	65
4.3.2_Representação .....	72
4.4_Mark Ravenhill, <i>Some Explicit Polaroids</i> (1999) - <i>Algumas Polaróides Explícitas</i> .....	76
4.4.1_ A Peça .....	76
4.4.2_A Representação .....	84
5 _ Conclusão: .....	89
6_Anexos .....	95
7_Bibliografia .....	106

## **Índice de Imagens**

Figura 1 - "Top Girls" (1982), fotografia de Sue Adler .....	13
Figura 2 - "Ruínas" (2000), fotografia de Jorge Gonçalves .....	50
Figura 3 - "Foder e Ir às Compras (2007), fotografia de M <sup>a</sup> José Silva .....	60
Figura 4 - "Purificados"(2002) .....	71
Figura 5 - "Purificados" (2008) .....	72
Figura 6 - "Algumas Polaroids Explícitas" (2003), fotografia de Manuel Correia .....	83

## **Índice de Tabelas**

Tabela 1 - Representações em Portugal.....	29
--------------------------------------------	----

## 1\_Introdução

“Greg - Time doesn't care what you believe. It just goes on. And everything is temporary. All of us. All of this.”

*Sleeping Around*, Mark Ravenhill

Um dramaturgo é um criador de estórias, histórias, mundos e linguagens. Através de palavras escritas, que são catapultadas para o palco, o dramaturgo consegue ter a capacidade de potencialmente atingir cada um dos espectadores, de uma forma completamente distinta. Ao sentar-se na plateia, o espectador aceita livremente a premissa de, através de um espectáculo, mudar ou reafirmar a percepção com que encara determinado assunto. É, por isso, inquestionável que independentemente de uma reacção positiva ou negativa, o espectador não sai da sala com o mesmo espírito com que entrou. Há dramaturgos que o fazem de uma forma tão exímia, e por vezes tão inovadora, que conseguem dar origem a movimentos teatrais que ao serem expostas à sociedade provocam profundas alterações no tecido social.

Sarah Kane e Mark Ravenhill, ambos dramaturgos ingleses, são dois exemplos perfeitos desta premissa. Ao iniciar a sua carreira nos anos 90, conseguiram, através da sua escrita, revolucionar o texto teatral e criar uma capacidade inesgotável de surpreender cada pessoa na audiência, colocando o dramaturgo no centro do mediatismo retirando algum do brilho e fama dos atores e encenadores que, normalmente, retinham todos os créditos. As temáticas desenvolvidas nos seus trabalhos e a forma como utilizaram as palavras para as desenvolver, são fatores fundamentais e essenciais para marcar a diferença e descobrir, de modo singular, o porquê do seu “sucesso” e de se tornarem ícones de uma vanguarda alternativa ao modelo teatral dos anos 80. É por isso que, à semelhança do que diz Eduardo Prado Coelho (2001: 28), “o que define a arte de qualidade é a sua não-contemporaneidade. Ela vai à frente daquilo de que nós todos somos capazes de gostar e por isso o seu propósito é o de remodelar o nosso próprio sistema de gostos”. Todas as transformações ou redefinições dentro do campo artístico passam por uma fase de aceitação. Os próprios críticos mantêm, por vezes, uma atitude de distanciamento para perceber como é que a arte cresce para se transformar em objetos ainda por perceber. A vanguarda

representa precisamente um avanço e é com esse movimento circular, de remodelação constante, que o público cria uma nova rede de gostos, de crenças e de valores. Os artistas dão o primeiro passo incitando, de uma forma silenciosa, que o público o siga e o acompanhe numa aventura indefinida.

O hiato entre a representação destes autores em Portugal e o seu reconhecimento no Reino Unido dista cerca de 10 anos e, embora esse intervalo temporal possa parecer pouco significativo, no que concerne à recepção das peças e à sua contextualização, houve uma grande diferença. Esta tese visa, por isso, analisar a representação da dramaturgia de Kane e Ravenhill em Portugal e, deste modo, tentar perceber quais as principais discrepâncias e/ou semelhanças quando se processa uma transferência cultural neste contexto. Em termos contextuais, procura definir o movimento *in-yer-face* na medida em que esta corrente, englobou o principal período de produção de textos dos dois dramaturgos. É ainda importante acentuar que as peças analisadas provêm deste período de ouro dos anos 90 e que, embora Mark Ravenhill tenha continuado a escrever (dentro de outros contextos), Sarah Kane encerrou o seu ciclo dramático, quando em 1999, aos 27 anos, se suicidou.

Numa primeira instância, ao recuar no tempo e ao analisar o acolhimento da dramaturgia de cada um dos autores em Portugal, percebe-se que houve uma clara desigualdade entre a representação e análise da obra de Kane e a de Ravenhill, pelo número de espetáculos produzidos e pelos artigos redigidos acerca dos mesmos. Para contextualizar esta distinção, torna-se igualmente necessário investigar cada peça representada em cada companhia, o contexto em que surge e a forma como cada um desses grupos de criação artística decidiu transpor para o palco.

Esta tese visa ainda colmatar algumas lacunas de investigação existentes na análise do trabalho destes dramaturgos em Portugal, compreender o enfoque da crítica e do público na recepção do mesmo e proporcionar a futuras investigações uma base de entendimento à inserção destes dramaturgos na realidade artística portuguesa.

*Despidos em Palco*, apresenta-se também como o início de um percurso de pesquisa teatral em áreas, como a da análise do trabalho de dramaturgos e da crítica teatral, que ainda se encontram pouco exploradas em Portugal e que são fulcrais para a compreensão do tecido teatral português, quer para investigadores, quer para actores e encenadores.

Em termos de análise do texto em concreto e da sua representação, o foco incidirá em duas peças de Sarah Kane (*Blasted* e *Cleansed*) e duas peças de Mark Ravenhill (*Shopping and Fucking* e *Some Explicit Polaroids*), na medida em que, no caso de Ravenhill foram as mais escolhidas pelas companhias portuguesas, para apresentar em palco, e no caso de Kane, por *Blasted* ter tido um impacto enorme em Inglaterra e por *Cleansed* ter sido uma das obras que mais me marcou enquanto espetadora.

Concluindo, esta pesquisa procura contextualizar o trabalho dos dramaturgos em análise dentro do movimento *in-yer-face*, identificar a repercussão e mutação cultural no país de receção (Portugal), analisar as obras/representações e perceber a causa para a escassa existência de representações, em Portugal.

Termino esta introdução, frisando que este processo de investigação foi orientado no sentido de dois grandes representantes da dramaturgia britânica dos anos 90, como ponto de partida para a compreensão de um campo mais vasto que, futuramente, dará origem às primeiras pistas para o início do doutoramento na área da dramaturgia no Reino Unido.

## 2\_Inglaterra:

### *In-yer-face* ou o teatro dos extremos

Todas as correntes que crescem no seio de uma comunidade artística, podem articular-se em dois sentidos: no da oposição à forma de arte em questão, ou como complemento a algo existente. Mas para crescer, essa corrente necessita que haja um objectivo em comum, algum tipo de valor pelo qual lutar, uma vontade colectiva ou, é necessário que exista um líder, alguém que seja a figura central desses ideais e que outros possam seguir como exemplo ou inspirar-se naquilo em que essa figura acredita.

Nos anos 80, o Reino Unido atravessou uma era cultural completamente oprimida pelas políticas de Margaret Thatcher. Com o thatcherismo, o teatro independente foi relegado para segundo plano e era o seu sucesso comercial ou não, que ditava a importância de uma peça. A apologia destes princípios fez com que o encenador Andrew Lloyd Webber, criador de musicais como *Cats* (1981) ou *The Phantom of the Opera* (1986) - ambos galardoados com o Olivier Award e o Tony Award para melhor musical- , se tornasse na figura central desta década, representando o tipo de teatro que Thatcher considerava que devia ser constituído como modelo, já que gerava muitas receitas, tornava o Reino Unido conhecido internacionalmente e não implicava o financiamento do Estado. Na perspectiva do crítico inglês Michael Billington (2007: 301), as audiências encaravam o teatro como um meio para providenciar algum entretenimento, num tempo



Figura 1 - "Top Girls" (1982), fotografia de Sue Adler

de desespero. A primeira peça a refletir sobre estas questões foi *Top Girls* (1982) da dramaturga inglesa Caryl Churchill. "It was no surprise that Churchill was one of the first dramatists to understand the reality of Thatcherism. (...) The play was triggered by

the question of whether it was an advance to have a woman prime minister with such aggressive social and fiscal policies." (idem, 307). *Top Girls* foi escrita com base na opinião de Churchill acerca do papel das mulheres na sociedade e da influência que o seu êxito tinha, num

mundo governado por homens. Nesta reflexão em forma dramática, estava implícito o domínio que Thatcher estava a exercer na concepção do mercado capitalista e dos processos políticos conduzidos pela primeira-ministra inglesa. A peça foi encenada por Max Stafford Clark (o mesmo encenador que levaria a palco, em 1996, *Shopping and Fucking*, a peça de estreia de Mark Ravenhill), e conta a história de Marlene, uma mulher ambiciosa que pretende ter todo o sucesso possível no mundo dos negócios e que vê nesta postura o futuro das mulheres. Uma das problemáticas levantadas por esta obra é se uma mulher carreirista consegue equilibrar este estilo de vida com uma vida familiar tradicional.

O *in-yer-face*<sup>1</sup>, movimento artístico que viria a marcar a história do teatro britânico e mundial nos anos 90, nasce assim das cinzas da geração dos anos 80 e dos seguidores de Lloyd Webber, transformando-se numa força renovadora e opositora aos ideais estéticos, sociais e políticos da década anterior, ambicionando um lugar onde as suas vozes tivessem eco. Como conceito, Sara Rato (2003: 30), jornalista e crítica do jornal diário *Público*, designa-o como “algo de gritantemente agressivo ou provocador, impossível de ignorar.”

“Algo cujo objectivo – se formos às palavras de Peter Brook, quando em 1964 encenou ‘The Marat/Sade’ – é atingir o espectador com um murro nos queixos, depois anestesiá-lo com água gelada, depois forçá-lo a apreender racionalmente o que lhe aconteceu, depois dar-lhe um pontapé nos tomates, depois obrigá-lo a voltar à realidade.” (*ibidem*)

O movimento pautou-se ainda por fugir aos convencionalismos dramaturgicos impostos pela geração anterior, ansiando pela provocação e nalguns casos, a indignação. Se na década anterior dramaturgos como Caryl Churchill tinham lutado por fazer sobressair a importância da mulher na sociedade, a nova geração de contestatários da escrita teatral fez com que a crise da masculinidade, fosse colocada no centro temático das peças. Longe das palavras polidas, o *in-yer-face* pretendia levar o teatro e as palavras veiculadas pelo mesmo, ao extremo, questionando a norma, os núcleos familiares tradicionais e as relações amorosas. Nas palavras dos dramaturgos desta corrente havia sangue, suor, esperma e contradições que chocavam audiências, deixando-as confusas, entregues aos seus próprios pareceres. Havia nestes autores uma enorme vontade de experimentar, de levar o público a percorrer os mesmos sentimentos extremos que as personagens representadas em palco e que, de certo modo, se pode encontrar na adrenalina da sua escrita.

---

<sup>1</sup> Expressão adaptada do calão inglês *in-your-face*, que significa algo controverso, confrontacional. Em português, traduzido à letra, significaria algo que acerta mesmo em cheio, mesmo na cara de alguém.

Como geração, o *in-yer-face* procurou outros assuntos e expressões para imortalizar em palco. Ao crescerem numa época de prosperidade económica, onde os valores do consumo e do próprio capitalismo faziam parte do seu quotidiano, a nova geração começou a questionar este mesmo ambiente que a rodeava, a sociedade que, com eles, tinha emergido destes pressupostos. Em vez de pactuar com o sistema, em termos criativos, começaram a abalar as mentalidades, despertando-as de um sono de onde eles próprios já tinham emergido.

The writers who emerged in the 1990's had grown up in England in the period of Thatcherism, materialism, and the belief that profit was the ultimate test of anything's worth. So we have a whole generation who were brought up in that philosophy, and who mightily repudiated it when they came to their twenties and started writing about it. We see this in the work of Mark Ravenhill very specifically, and to some extent in Sarah Kane, Patrick Marber, and Joe Penhall too. They were very different writers but they all share a dislike of 1980s materialism. (Billington, 2007: 107)

No Reino Unido, o *in-yer-face* veio revolucionar uma década, aquela a que Ken Urban (2004; 354) apelidou de época dourada. Este fenómeno artístico tornou-se parte integrante de uma cultura que estava a renascer, e que tinha uma identidade comercial. A esta renovação, que proporcionou ao Reino Unido ter pela primeira vez, desde os anos 50, a hegemonia do *cool*, da ribalta e longe do conservadorismo que era a imagem de marca do país, deu-se o nome de *Cool Britannia*.<sup>2</sup> Billington (idem: 356) referiu que Londres era então o epicentro de uma cultura renascentista e que os seus habitantes já não eram cidadãos de um império cujo poder se começava a desvanecer, mas membros importantes de um país que brilhava nesta nova onda do Milénio, em que tudo era infatigavelmente novo.

Com o país a atravessar uma fase cultural ascendente, a comunidade artística explorou essa possibilidade, partilhando e expondo uma visão e discurso personalizados do mundo, compostos pelos traços emergentes da década. Essa individualização de estéticas desencadeia a ideia de que críticos como Ken Urban (idem: 354) reforcem a ideia de que o próprio movimento estava um pouco fragmentado e que, mesmo Aleks Sierz, o crítico que mais contribuiu para o estudo desta

---

<sup>2</sup> **Cool Britannia** – Em 1994, os media começaram a aperceber-se da revitalização no panorama artístico britânico. Ken Urban (Monte et Saunders, 2007: 39) aponta para o facto da revista Newsweek ter dito que Londres era a cidade mais cool do mundo. Nesse mesmo momento, a famosa marca de gelados Ben and Jerry lançou um gelado chamado Cool Britannia. A expressão foi adoptada pelos media, pelo sector da publicidade e, em todo o lado, parecia haver sinais de uma Londres vibrante, cheia de vida e criatividade artística. A música dos Blur, Suede, Oasis e até mesmo a das Spice Girls, juntamente com os Young British Artists (YBA), entre outros, formaram aquilo que Urban (idem: 40) classifica de cocktail de cultura britânica e que foi importado para todo o mundo como Cool Britannia.

expressão artística, afirmasse que o *in-yer-face* seria provavelmente mais identificado com uma sensibilidade teatral.

What is central about 1990's theatre is that a group of young writers pioneers a new way of relating to the audience, and if you label it 'in-yer-face' theatre you are stressing that relationship.(...) Sarah Kane called the method they used 'experiential' theatre, and if there is a distinctive aesthetic innovation in the 1990's theatre it is surely that. It is also a new term, and one which could be theorized further. It's all about waking up the audience. (Sierz, 2007: 143)

Esta nova escrita não proclamava a inserção num movimento, principalmente porque os seus criadores tinham objetivos e estéticas bastante diferentes, querendo, no entanto, assumir-se como uma nova voz que apresentava um modelo alternativo. O *in-yer-face* é, por isso, encarado como uma força antagonista, e não como uma extensão natural do tipo de escrita anterior.

Aleks Sierz's account of 1990's British Drama, *In-Yer-Face Theatre* (2001), notes the fashionable emergence of an experimental theatre as it might be turned more gracefully and precisely which challenges the conventional responses of both audience member and performer, through emphasis on 'confrontation brought to its physical conclusion'. This form of drama offers an experience (and, if ever analytical, its subjectively rather than objectively so). It interrogates the binary oppositions involved in the distinctions of being human ('human/animal; clean/dirty; healthy/unhealthy, normal/abnormal; Good/evil; true/untrue; real/unreal; right/wrong; just/unjust; art/life'). (Rabey, 2003:195)

O crítico Aleks Sierz explica que aquilo que os "novos" dramaturgos se propuseram fazer foi algo experimental, mas que, nesta perspetiva, não distava da longa tradição no teatro. Neste sentido, mantém-se a noção de que a relação entre o espetador e os atores se baseia numa premissa interativa, em que a experiência teatral pode ser usada como ponte para transformar ideias preconcebidas, quebrando tabus, para que possa daí resultar um questionamento sobre o objeto visto. Rabey (*ibidem*), afirma ainda que "em vez de um mundo moral a preto e branco, o teatro oferece-nos áreas cinzentas e situações ambiciosas". Tudo o que estava definido, em termos morais, passava a ser escrupulosamente questionado e como dizia Sierz (2001:31), quem é que decide o que é um comportamento socialmente aceite? Na escrita e na representação, a definição de quem representava o papel de 'bom' ou de 'mau', já não surgia assim tão linearmente, sendo necessária uma outra perspetiva, menos ideológica e menos definidora em termos de sentidos.

Os dramaturgos que iniciaram este novo ciclo aspiravam, entre outros pressupostos, vincular-se a diferentes tipos de textos, encontrar encenadores que partilhassem da sua visão mais crua e mais social da realidade, ser arrojados e criar outro tipo de reacção no público, criando um incómodo, fosse esse negativo ou positivo. Para o público e críticos que se haviam conformado com o marasmo teatral dos anos 80, em que o musical era o expoente máximo do teatro que gerava lucros e era conhecido internacionalmente, tornou-se ultrajante assistir a cenas de sexo, ouvir um vocabulário tão agressivo e, principalmente incomodativo, escutar o que estes novos dramaturgos tinham realmente para exaltar acerca do que os rodeava. No caso de Sarah Kane e Mark Ravenhill, definidos pela violência física e psicológica apresentadas nas peças, era necessário partilhar essa perspectiva, mesmo que, de um modo generalizado, pudessem ser considerados como rebeldes.

The new brutalism which marks the work of Ravenhill and Kane is violent, anarchic, physically and sexually brutal, on stage, in your face. (...) These newer voices can be read in a number of different ways: as youthful outburst, as predictable cynicism about the older generation, as rebellion against authority. It can be a nihilism in the face of a world which offers no principles, no ideals or vision (no good causes left again!), and the inability to give and receive love. (Wandor, 2001: 234-5)

Este movimento dividiu os críticos em três perspectivas distintas: os que acreditavam que, à semelhança da revolução dos *angry young men*<sup>3</sup> nos anos 50, estes jovens dramaturgos também conseguiram causar um grande impacto; os que seguiam a mesma convicção de Peter Ansorge (Ansorge *apud* Urban, 2004:354) que afirmava que este tipo de teatro ‘não tinha quase nada para dizer’, e que, à semelhança de Vera Gothlieb (Gothlieb *apud* Urban, 2004:354) afirmavam que este tipo de teatro ‘desistia de qualquer tipo de tentativa de se comprometer com assuntos públicos significantes’. E os que, como o crítico Nicholas de Jongh (Jongh *apud* Monforte, 2007: 131, 132), defendiam que o movimento *in-yer-face*, tinha sido uma boa estratégia de marketing: “One could gather a collection of totally unrelated artists with this designation and create the illusion of a movement. Similarly, one could do this with ‘in-yer-face’ theatre, but its subversive force and

---

<sup>3</sup> **Angry Young Men** - grupo de artistas britânicos, oriundos da classe trabalhadora que, nos anos 50, se revoltou contra o sistema social e económico do seu país. Curiosamente, a maioria dos dramaturgos a quem era atribuído o termo, rejeitava-o por completo. A sua impaciência e revolta com o sistema, estava profundamente relacionada com a hipocrisia e mediocridade da classe média e alta. “They showed an equally uninhibited disdain for the drabness of the postwar welfare state, and their writings frequently expressed raw anger and frustration as the postwar reforms failed to meet exalted aspirations for genuine change. The trend that was evident in John Wain’s novel *Hurry on Down* (1953) and in *Lucky Jim* (1954) by Kingsley Amis was crystallized in 1956 in the play *Look Back in Anger*, which became the representative work of the movement. When the Royal Court Theatre’s press agent described the play’s 26-year-old author John Osborne as an “angry young man,” the name was extended to all his contemporaries who expressed rage at the persistence of class distinctions, pride in their lower-class mannerisms, and dislike for anything highbrow or ‘phoney.’ “ Consultado a 20 de Abril de 2012, em [www.britannica.com/EBchecked/topic/25251/Angry-Young-Men](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/25251/Angry-Young-Men)

potency is absurdly exaggerated.” Numa perspectiva de análise do trabalho dos *media* neste campo, baseado em todos os comentários que foram publicados nos jornais ingleses, consegue-se perceber que, parte desta definição de coletivo de artistas, foi criada pelos mesmos. Ao observar temáticas comuns, a tendência natural da comunicação social é de rotular dentro da mesma categoria.

Suddenly we were a ‘movement’. Commentators lined up to give us a label: The New Brutalists, the School of Smack and Sodomy, In-Yer-Face Theatre. “They’re calling us the Blut und Sperma school in a German newspaper,” Sarah told me one day. “What does that mean?” I asked. “Figure it out,” she said with a smile. But we had no intention of being a ‘school’. (Ravenhill, 2006)

Os próprios encenadores, como Max Stafford Clark com *Shopping and Fucking*, serviram-se do próprio nome e do conteúdo da peça para publicitar a peça e, deste modo, atrair camadas mais jovens. Naturalmente, este tipo de postura refletiu-se publicamente, não só na maneira como o público passou a encarar o teatro, mas também nas palavras que muitas destas figuras mediáticas fizeram correr nos jornais. O público passou assim a fazer parte essencial do apoio a este teatro experimental, ficando cada vez mais curioso e ávido pela transformação que estava a ocorrer. Mesmo aquelas pessoas que habitualmente não iam ao teatro, começaram a ir. Entre o público contava-se, principalmente agora, com a presença de uma camada mais jovem, à procura de vozes que transmitissem a ressonância das suas próprias palavras e que encarassem a sociedade que os rodeava, sem um total desconhecimento, e com uma transparência que transmitisse a sua inquieta maneira de estar. Tal como Mark Ravenhill declara, numa entrevista à BBC<sup>4</sup>, ‘é importante observar e escutar diálogos na rua para que toda a atualidade esteja impressa nas palavras das personagens’. Para que o público, principalmente a geração mais jovem, esta preocupação é fundamental, na medida em que este espera identificar-se, rever-se no palco e sentir que há ‘vozes’ que veiculam uma mensagem mais próxima daquilo que consideram ser sintomático da sua sociedade.

Na opinião de Sierz (D’Monté et Saunders, 2008: 1), foi o *in-yer-face* que salvou a dramaturgia britânica de um lento declínio que começara na década de 80. “The 1990’s wave of British dramatists was collectively characterized by a more widespread emphasis on challenging physical and verbal immediacy, and bleak (arguably nihilistic) observations of social decay, severed

---

<sup>4</sup> <http://www.open2.net/writing/markravenhill.html>, consultado a 20 de Outubro de 2011

isolation and degradation into aimlessness.” (Rabey, 2003:192). Os jovens dramaturgos quiseram, no parecer de Rabey (*idem*:195), experimentar uma liberdade teatral que não existia e que pudesse isolar-se de todas as pressões comerciais, quer em termos de escrita para televisão, quer em termos de espaços de apresentação. Esta atitude foi também de resposta aos modelos americanos que já tinham iniciado a sua própria revolução em exemplos como, *Angels in America*<sup>6</sup> (1992) de Tony Kushner e *Oleanna*<sup>7</sup> (1992) de David Mamet, que embora explorassem temáticas diferentes, estavam a tentar alterar a perceção que os americanos tinham da sociedade da época.

Através de uma consciência coletiva, as estreias destas peças experimentais foram feitas em espaços mais pequenos, autênticos laboratórios em que a relação autor/encenador/ator/público ficava mais próxima, deixando de existir a barreira que o próprio espaço físico de um teatro mais clássico proporcionava. Ao contrário de Mark Ravenhill, a carreira de Sarah Kane teve um maior impulso porque Stephen Daldry, diretor artístico do teatro Royal Court entre 1993 e 1998, ao querer mostrar o lado mais experimental do teatro que se estava a produzir, viu nesta dramaturga, uma voz singular e arrebatadora. Este reconhecimento também foi possível porque quando Stephen Daldry chegou ao Royal Court e se apercebeu que a maioria dos espectadores eram de meia idade, quis transformar a política de públicos. Mais tarde, para além de Kane, convidou ainda outros dramaturgos importantes e revolucionários dessa época, para apresentar as suas peças no Royal Court, tornando-se num dos grandes impulsionadores desta nova dramaturgia. Para Daldry (2007: 8), as peças do in-yer-face surgiram como uma lufada de ar fresco, “getting rid of that musty old smell of the kitchen sink. ‘In-yer-face’ was a historical moment, even if the label is often used pejoratively.” De um modo simplista, o director artístico daquele teatro estabelecia um novo começo para o cenário teatral, mesmo que a nova roupagem do texto dramático fosse rotulada e associada a termos mais depreciativos. Como no mundo publicitário, toda a publicidade, boa ou má, era considerada publicidade, mesmo que os autores não tivessem como primeira intenção esta vertente. Mark Ravenhill, por exemplo, faz parte de uma geração que em vez de se esconder dos media, como acontecia no passado, os torna em seus aliados. Ao objetificar os meios de

---

<sup>6</sup> “**Angels In America** – A Gay Fantasy On National Themes”, peça escrita por Tony Kushner que recebeu o prémio Pulitzer e que estreou em novembro de 1992, na Califórnia. A obra divide-se em duas partes “Millenium Approches” e “Perestroika” e representa uma viragem na temática do teatro americano, expondo verdadeiramente e cruamente a sociedade com todos os seus interlocutores.

<sup>7</sup> “**Oleanna**”, peça escrita por David Mamet teve a sua estreia em 1992, em Massachusetts pela Back Bay Theater Company. Um drama que centra em duas personagens, um professor e uma aluna que o acusa de assédio sexual. Ao escrever uma obra controversa, o dramaturgo David Mamet, coloca-se no centro da discussão pública acerca da temática do assédio sexual.

comunicação, Ravenhill consegue transformá-los em veículos de promoção do seu trabalho e da sua própria carreira.

Quando iniciaram uma contestação à cena cultural da época, os dramaturgos da vaga da *New Writing*<sup>7</sup> resgataram a mesma necessidade dos *angry young men*, ou seja, a vontade de romper com algumas fragilidades do passado, como a temática de cariz político, e torná-las mais representativas, de acordo com o quotidiano da sociedade. Em épocas anteriores as peças com este cariz continham um objetivo revolucionário de através do teatro criticar os comportamentos políticos. E se no passado haviam marcado o teatro britânico, agora eram encaradas de outra forma, dando lugar a temas mais centrados no homem como ser afetado por uma sociedade corrompida e a crise da masculinidade, em detrimento do lugar central da mulher.

Longe de celebrar a morte dos radicalismos políticos, parece-me que um dos grandes temas do teatro *in-yer-face* é o luto pela sua perda. Assim, seria surpreendente que, ao contrário dos seus antecedentes, um movimento com o dedo tão vincadamente colado ao “espírito do tempo” (*Zeitgeist*) pudesse durar para sempre. Não há dúvida que, após o suicídio de Sarah Kane, em Fevereiro de 1999, o teatro *in-yer-face* sofreu um grande declínio. (Edgar, 2008: 63)

E embora a política, no seu uso lato, não estivesse presente nos trabalhos dos dramaturgos em análise, para Stephen Daldry (2007: 8), as peças deles continuavam a ser políticas, mas de um modo completamente diferente do estado da nação inglesa dos anos 70 e 80. Tanto Ravenhill, como Kane, Patrick Marber ou até mesmo Martin Macdonagh, tiveram uma reacção distinta dos seus antecessores.

In other words, what these writers had in common was a perception that politics had turned personal; that they were dealing with a world in which morality and boundaries were shifting. But, of course, when you are doing it at the time there is no awareness that you are part of a trend; you are just doing the next play. It is only in retrospect that you perceive you were part of a trend. (Clark, 2007 : 35)

Michael Billington (2007: 111), afirma que Sarah Kane era uma escritora política, na medida em que acreditava que a sociedade em que vivíamos era inerentemente corrupta, com valores totalmente falsos e onde todos viviam uma mentira. *Ruínas* (Kane, 1998), é um exemplo disso

---

<sup>7</sup> **New Writing** –“Are those writers who emerged in successive new waves in the wake of John Osborn’s” *Look Back in Anger*” at the Royal Court in 1956. (...) New Writing can be defined as plays by young writers put on subsidiary theatres. These plays are usually contemporary in language, urgent in theme and preferably experimental in form. Consultado em [in-yer-face-theatre.com](http://in-yer-face-theatre.com), a 12 de Novembro de 2012.

porque denuncia a postura de indiferença impávida e serena que o ser humano mantém perante o que está a acontecer no mundo, debruçando-se sobre as suas questões narcisísticas. Ainda dentro deste contexto, o crítico refere que a atribuição da terminologia de peça política, depende sempre da definição do leitor/espetador.

Mark Ravenhill's *Some Explicit Polaroids* is also about the fact that we live hypocritical lives, and we don't face up to the truth about our own nature. Ravenhill's first play, *Shopping and Fucking*, is directly political. In my view, it's in the John Osborne tradition of denouncing that we all live corrupt and false lives and we elevate money into a God. So 'in-yer-face' writers are not necessarily apolitical or non-political; some are, some aren't. " (idem: 112)

Na época em que Aleks Sierz escreveu o "tratado" acerca do *in-yer-face*, a sua opinião acerca das peças do movimento terem um carácter político, era diferente, na medida em que explorava mais o indivíduo como ser apolítico. Sierz (2007: 146) admite que durante muito tempo se centrou mais na própria violência e no sexo, mas que, atualmente, a sua investigação incide mais na sensibilidade e emoção: "Quite often I say that these writers were less interested in big public events and more interested in private ones, and that if we understand the personal as being political, then they are political playwrights." A vida fora da normalidade, do quotidiano, do átomo familiar, interessava muito mais estes dramaturgos que procuravam o caminho para se encontrarem, para se afirmarem, para tecer a sua crítica e as peças eram as suas armas que, na maioria das vezes, eram apontadas a si próprios e aos que os acompanhavam. Como uma condenação ao estilo de vida que viviam, Mark Ravenhill, exibia em palco personagens com características desse modo de estar. Robbie, uma das personagens da peça *Shopping and Fucking*, apresenta a futilidade de mundo em que se inseriam.

**Robbie** – I didn't say that. I think... I think we all need stories, we make up stories so we can get by. And I think a long time ago there were big stories. Stories so big you could live your whole life in them. The Powerful Hands of the Gods and Fate. The Journey to the Enlightenment. The March of Socialism. But they all die or the world grew up or grew senile or forgot them, so now we're all making up our own stories. Little stories. It comes out in different ways. But we've each got one. (Ravenhill, 2001: 66)

O público torna-se assim, mais do que na década passada, numa referência inspiracional porque era ele que usava agressivamente o calão nas ruas, se corrompia, se deixava arrastar pelo sexo e pela violência. Era ele que ditava o que se dizia, comia, vestia e o modo como a sociedade se corrompia, se degradava, se negligenciava.

No meio desta realidade transmutada para o palco, a moral e os bons costumes deixam de ser uma preocupação, criando um espaço para que a escrita dramática funcionasse sobre como exercício de tabula rasa. A moralidade passava a ser um item do passado, assim como todos os pressupostos daquilo que não se deveria fazer ou dizer em palco. As novas vozes da dramaturgia britânica decidiram, deste modo, o que seria socialmente aceitável ou não, aquilo que eles consideravam que o público estava ou não preparado para ver e registaram as “novas” palavras.

The words tell us all we need to know about a culture is embarrassed by, afraid or resentful about. The violent impact of sexual swearwords in British culture says much about what we feel about sex or women. Because they refer to sex, but are violent in intent, those words pack a double punch. (Sierz, 2001: 8).

E o público britânico, emergido da década anterior, sem qualquer tipo de preparação para ouvir em palco palavras como “fuck”, “cunt”, “shit”, nem ver qualquer tipo de cenas sexuais, foi abanado, despertado para a nova realidade que estava a nascer em palco e que era tão parecida com aquilo que faziam, viam e ouviam no seu quotidiano. Na voz de Nadia e Nick, em *Some Explicit Polaroids*, Ravenhill, revive e exhibe-se esse tipo de vocabulário.

**Nadia** – Stupid cunt.

*Exit Nadia to bathroom.*

**Nick** – Is there anything I can...?

**Nadia** (off) – Yeah. Fuck off.

**Nick** – All right then. I'll do that. Yeah. I'll fuck off and next time Simon's beating the fucking shit out of you I won't... Yeah. (Ravenhill, 2001: 250)

Ou mesmo em *Shopping and Fucking*:

**Robbie** – SHUT UP. SHUT THE FUCK UP.

*Pause.*

**Mark** – What? What I thought you wanted to know...

**Mark** – Which is what...

**Robbie** – No.

(To Lulu) Do you believe him?

(To Gary) Do you?

Pause.

Rule number one. Never believe a junkie. Because a junkie is a cunt. And when a junkie looks you in the eyes and says 'I love you' that's when you know he's gonna fill you full of shit. (*idem*: 77)

Ou em *Blasted*, de Sarah Kane:

**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. (Kane, 2001: 14)

Esta transição justifica, em certa medida, uma maior afluência de um público mais jovem, que se identificava mais com esta nova forma dramatúrgica de estar. A linguagem usada em cima do palco, era a mesma que usavam no dia-a-dia e esta abordagem criava uma sensação de maior proximidade com o público.

Unlike Kane's *Blasted* or Ravenhill's *Shopping and Fucking*, the shock resides in the verbal rather than the visual images. The characters speak straight from the heart (or gut, or groin), but the (particularly male) insistence upon honesty and explicitness tends to inflame their jealousy rather than draw them together, and by the end of the play, the characters are less 'closer' than ever before, deliberately floating romantic hopes (at the end, the characters are not even friends, just acquaintances). (Rabey, 2003:199)

Se é exato que esta temática se tornou muito recorrente na escrita destes autores, é similarmente claro que este tipo de teatro mais violento se transformou no gáudio de um público enfastiado. Mas como é que essa violência surpreende todos e se torna tão comercial? Estaria o público sedento de ação/emoção, de algo que os retirasse da redoma paradigmática da realidade e os fizesse descer ao inferno da humanidade?

Já vi milhares de pessoas arrumadas dentro de camiões como porcos a tentar sair da cidade. As mulheres atiravam os bebés para dentro dos camiões à espera que alguém tomasse conta deles. Batiam umas contra as outras até à morte. A parte de dentro das cabeças saía pelos olhos. Vi uma criança com a cara meia desfeita, uma rapariga que fodi com as mãos dentro dela a tentar tirar os meus líquidos de lá, um homem a morrer à fome e a comer a perna da mulher morta. A arma nasceu aqui e não vai morrer. Não faças um

drama por causa do teu cu. Não penses que o teu cu galês é diferente de qualquer outro cu que eu tenha fodido. De certeza que não tens mais comida, estou com uma fome do caracas. (Kane, 2007: 77)

Este exemplo fulcral figura na peça *Ruínas* (1995), de Sarah Kane, e retrata precisamente como um dramaturgo expunha as suas opiniões. A dramaturga acusa a sociedade de agir hipocritamente em relação a um mundo violento e de preocupar mais com a insurgência da simulação da crueldade humana. Kane retratou, na sua visão, o que estava acontecer com a guerra na Bósnia e na violência perpetrada pelos soldados, pelos civis, enquanto o resto do mundo olhava pela televisão como se nada se passasse. A podridão humana é exposta em palco como as vísceras de um cadáver e mais do que a violência, o que une estes dramaturgos é a sede de mostrar mais do mundo em que viviam, em vez de o colorirem com o velho pastiche que enchia as peças dos seus predecessores. Nas palavras de Ken Urban (Urban, 2008: 43), a característica que está mais presente neste teatro dos anos 90 é a crueldade: “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.” Não conseguindo perspetivar outra visão, os críticos limitavam-se ao elemento mais imediato, sem procurar outras respostas. A conceção de definição de crueldade no teatro é “emprestada” por dois autores surrealistas, Antonin Artaud ( *Le Théâtre et son Double*, em 1938) e Georges Bataille ( *L’art, l’exercice de la cruauté*, em 1949) na medida em que estes a idealizam como um ato de causar dor a si próprio e aos outros. E, se no causa de Kane e Ravenhill, a crueldade não implica necessariamente a transformação na redenção, nem uma certeza ideológica, então os críticos tinham dificuldade em aceitá-la.

O dramaturgo irlandês Martin McDonagh foi também uma das vozes do *in-yer-face*. Na minha opinião, uma das suas peças mais marcantes, referente a este período, é *A Rainha da Beleza de Leenane* (1996). Nesta obra há uma violência psicológica replicada num drama entre uma mãe idosa e a filha que ainda vive com ela. Em vários momentos, a crueldade das palavras da mãe inflige agonia nos atos da filha. Na versão portuguesa da peça, encenada em 2010 por Nuria Mencia para o Teatro Meridional, Maureen, queima, por diversas vezes e motivos, a mão da mãe com óleo a ferver numa tentativa de repor a dor que não cicatriza.

**Maureen** – No is right, you don’. And carrying it up that hill. And still I’m not appreciated.

**Mag** - You *are* appreciated, Maureen.

**Maureen** – I'm not appreciated.

**Mag** – I'll give me Complian another go so, and give it a good stir for meself.

**Maureen** – Ah, Forget your Complian. I'm expected to do everything else, I suppose that one on top of it won't hurt. Just a... just a blessed fecking skivvy is all I'm thought of!

**Mag** – You're not, Maureen!

*Maureen slams a couple of cupboard doors after finishing with the shopping and sits at the table, after dragging its chair back loudly. Pause.*

**Mag** – Me porridge, Maureen, I haven't had, will you be getting? No, in a minute, Maureen, have a rest for yourself...

*But Maureen has already jumped up, stomped angrily back to the kitchen and started preparing the porridge as nosily as she can. Pause.*

Mag – Will we have the radio on for ourselves?

*Maureen bangs an angry finger at the radio's 'on' switch. It takes a couple of swipes before it comes loudly, through static – a nasally male voice singing in Gaelic. Pause. (McDonagh, 2001: 365)*

A violência é encarada também na perspectiva daquilo que o ser humano conhece e que, por causa de mutações políticas e, conseqüentemente sociais, se transforma naquilo a que o académico espanhol Enric Monforte (2007: 93) apelida de 'desaparecimento da noção de sociedade, na era de Margaret Thatcher'. Esta recriação do significado da sociedade está impressa nas obras de Mark Ravenhill, mais especificamente em *Shopping and Fucking* e *Some Explicit Polaroids*.

In both plays you deal with the effect of extreme capitalism on individuals, especially on the dispossessed. In *Shopping and Fucking*, this is exemplified through the young characters – Lulu, Robbie, Mark and Gary – and in *Some Explicit Polaroids* through Tim, Nadia, Victor and Helen. However, at the same time, in these plays some can see a reaching towards a notion of society, or a rebuilding of a society that has been destroyed, together with the creation of alternative families. (Monforte, 2007: 93)

Estas personagens recriam o ambiente que Ravenhill sentia que se vivia na época. Sem referências, sem crenças religiosas ou políticas, juntavam-se para construir a sociedade que eles julgavam destruída pelos valores das gerações anteriores. A atomização da família em grupos alternativos, possibilita a construção de um tipo de amor que para estas personagens significa a única hipótese de ter uma noção de pertença a uma estrutura de apoio.

Em 2002, na conferência “*In-Yer-Face?*” (D’Monté et Saunders, 2008), realizada em Bristol, na universidade de West England, Sierz reconheceu que o movimento *in-yer-face* se tinha tornado num fenómeno histórico, numa moda que, de algum modo, já tinha passado. No entanto, foi nessa mesma conferência que validou a sua teoria, aquela em que se comprometia ao afirmar que o *in-yer-face* tinha sido o estilo teatral dominante nos anos 90. É ainda relevante salientar que, embora se reconheça o contributo e a influência de vários dramaturgos para o movimento, a maioria dos trabalhos apresentados nesta conferência foi sobre a obra de Sarah Kane.

Perhaps unsurprisingly, the majority of papers were about the work of Sarah Kane. They included Julie Waddington's account of apathy and passion in Phaedra's Love, Steve Barfield's reading of *4.48 Psychosis* through a Lacanian perspective, Andy Smith's comparison of Kane and Howard Barker, Angela Stock's look at the links between Kane's violent stage images and those of Jacobean drama, and Valerie Martin-Perez's analysis of cruelty in Artaud and Kane. Josephine Machon and Paul Woodward explored the experiential quality of her work by reference to Woodward's November 2001 production of *4.48 Psychosis*.<sup>8</sup>

Esta escolha vem confirmar o que a maioria dos académicos e críticos defendia há muito: Kane é a chave central para a história e compreensão da New Writing dos anos 90. Como uma verdadeira estrela de rock, Sarah Kane cumpriu a máxima que se preconiza: *live fast, die young*. A sua morte precoce fez com que se tornasse uma espécie de mito, sendo classificada por muitos como uma das grandes vozes da dramaturgia do século XX.

She’s the one who has survived, partly because of the cryptic nature of her career; the one around whom myths are starting to assembler; the one whose plays get performed everywhere; the one who is always talked about at conferences. So she has to be the dominant figure. (Billington, 2007: 119)

Apesar de todo esse reconhecimento, os seus trabalhos continuam a ser representados fora do circuito *mainstream*, e são sempre catalogados como alternativos. A verdade é que isto não tem só a ver com o estatuto que o público, *media* e o próprio autor, criaram mas também com o teor das peças de cada um e o modo como se inserem na sociedade. “Sarah Kane, the major writer to emerge from the 90’s wave of British experimental drama, startlingly intensifies the audience members’ awareness of the choices they make, even as she ambivalently dramatizes attempts to transcend the oppression of physicality. “ (Rabey, 2003: 204)

---

<sup>8</sup> SIERZ, Aleks (2002), consultado em [www. http://www.inyerface-theatre.com/archive2.html#e](http://www.inyerface-theatre.com/archive2.html#e), a 17 de Dezembro de 2013

Há quem defenda que, independentemente das áreas e na maioria dos casos, tudo o que é alternativo acaba por se tornar *mainstream*. Não é um fenómeno, é uma realidade. Aquilo que se reivindica é aceite, ou carece a vontade de lutar mais, ou vence a sedentarização ou simplesmente tudo o que se defendia deixa de fazer sentido. Quando Ravenhill e Kane iniciaram o seu percurso como dramaturgos eram alternativos. Não havia nada mais alternativo do que escolher representar uma das suas peças.

Para além de Sarah Kane e Mark Ravenhill, este movimento revelou, entre outros protagonistas da cena teatral britânica, Jez Butterworth, Philip Ridley, Joe Penhall e Martin McDonagh. O *in-yer-face* ficou sempre associado ao *Cool Britannia*, o espírito revolucionário cultural que abrangeu todas as áreas artísticas na década de 90. À semelhança do que foi feito noutros campos culturais, esta corrente teatral foi buscar a sua inspiração a movimentos anteriores que preconizavam o mesmo tipo de valores e que, no fundo, ambicionavam agitar o meio artístico em que se moviam e despertar a sociedade da dormência cultural. No caso estudado, as mutações aconteceram sobretudo a nível estético (forma, estrutura, cenários, uso de novas palavras e mais agressivas, comportamento dos actores mais ousado, encenação...), mas também a nível cultural, ao mexer com as crenças e sentimentos do público, rompendo com muitos dos seus tabus e, ao nível da crítica, retirando os críticos da tranquilidade de peças que não alteravam nada dos pressupostos referenciados. “But above all, what was striking was the buzz of discussion – this audience had gone to the theatre and emerged shaken, talking, arguing, feeling.” (Sierz, 2001: 4) Na experiência inglesa, fica registada principalmente a agitação do público, a necessidade urgente de se expressar sobre o que tinham assistido, e, por isso, o fim de uma certa indiferença perante o teatro. Em termos artísticos, os actores, que até então estavam habituados a outros contextos e exigências em palco, entraram num admirável mundo novo. Os encenadores, como Max Stafford Clark e James MacDonald, ao escolheram encenar, por exemplo, e respetivamente, *Shopping and Fucking* e *Blasted*, seguiam fielmente a voz da violência encontrada nos próprios textos e pediam aos seus actores, a entrega total quer em termos físicos, quer em termos psicológicos.

Se em termos cénicos há uma preocupação com o texto *per se*, na análise do texto e do seu contexto, o universo pessoal de cada dramaturgo surge como curiosidade biográfica identificável ou não nas suas personagens, e a sua vivência como princípio de influência no seu trabalho. Em muitos casos, pode conduzir a uma admiração que se projeta na necessidade de procurar aquele

método de trabalho ou, tão simplesmente como uma necessidade primária de criar um mito à volta do autor.

### 3\_Portugal:

#### Contexto cultural na divulgação/representação

A perceção que o público tem de um determinado autor, resume-se, numa primeira instância, à peça representada em palco. A este factor determinante, pode juntar-se os artigos escritos pela imprensa, e o texto em si. A ordem, nunca é necessariamente esta.

Em Portugal, os dramaturgos são, em termos mediáticos (sentido jornalístico e como mera curiosidade), muito menos comentados, explorados, desconstruídos do que qualquer outra classe relacionada com a escrita. Embora as importações contenham a força do mediatismo exterior, a exploração da figura pessoal do dramaturgo é sempre muito mais salvaguardada. Em 2004, Paulo Matos encenou uma ópera da autoria de Armando Nascimento Rosa que se intitulava *Os Mortos Viajam de Metro*. Esta ópera tinha como personagens várias autoras que se tinham suicidado, entre elas Sarah Kane. Este tipo de exploração contribui para a perceção que o público tem ou não, da autora, ajudando a construir uma espécie de retrato que o espetador vai querer identificar no seu trabalho.

Para ajudar a clarificar o que foi feito em Portugal, no âmbito das peças propostas a análise, criou-se uma tabela representativa das encenações, companhias que as apresentaram, datas e local de apresentação.

<b>Representações em Portugal</b>					
<b>Autor</b>	<b>Peça (Data de Publicação)</b>	<b>Encenador</b>	<b>Nome da Companhia</b>	<b>Data da Representação</b>	<b>Local da Representação</b>
1. Sarah Kane	<i>Ruínas</i> (1995)	Jorge Silva Melo /Paulo Claro	Artistas Unidos	26/10/2000 a 18/11/2000	A Capital - Lisboa
				13/12/2000 a 23/12/2000	A Capital - Lisboa
				13/02/2004 a 19/02/2004	Centro Cultural de Belém (Pequeno Auditório) - Lisboa
2. Mark Ravenhill	<i>Foder e Ir às compras</i> (1996)	Gonçalo Amorim	Primeiros Sintomas	15/11/2007 a 18/11/2007	Centro Cultural de Belém (Sala de Ensaio) - Lisboa
				07/12/2007 a 17/12/2007	Teatro da Politécnica- Lisboa
				29/04/2010 a 15/05/2010	Teatro Municipal de São Luís - Lisboa

3. Mark Ravenhill	<i>Shopping and Fucking</i> (1996)	António Pires	Teatro Plástico	De 13/05 /1999 a 23/05/1999	Auditório Nacional Carlos Alberto - Porto
4. Mark Ravenhill	<i>Shopping and Fucking</i> (1996)	Carlos Afonso Pereira	Carlos Afonso Pereira	De 11/07 /2006 a 06/08/2006	Casa d'Os Dias da Água - Lisboa
5. Sarah Kane	<i>Purificados</i> (1998)	Nuno Cardoso	Ao Cabo Teatro	15/02/2002 a 24/02/2002	Teatro Helena Sá da Costa - Porto
				01/03/2002 a 02/03/2002	Teatro Municipal Viriato - Viseu
				13/03/2002 a 14/03/2002	Teatro Académico Gil Vicente – Coimbra
				26/03/2002 a 14/04/2002	Teatro Nacional D, <sup>a</sup> Maria II - Lisboa
6. Sarah Kane	<i>Cleansed</i> (1998)	Krzysztof Warlikowski	Wroclawski Teatr Współczesny	05/12/2008 a 06/12/2008	Teatro Nacional São João - Porto
7. Mark Ravenhill	<i>Some Explicit Polaroids</i> (1999)	Out Of Joint	Max Stafford-Clark	De 08/12 /1999 a 09/12/1999	Teatro Municipal Rivoli - Porto
8. Mark Ravenhill	<i>Algumas Polaroids Explícitas</i> (1999)	Manuel Guede Oliva	Companhia Teatro de Braga	06/06/2003 a 26/07/2003	Espaço Alternativo - Braga

Tabela 1 - Representações em Portugal

Analisando cronologicamente a tabela, confirma-se que há mais companhias a preferir representar obras de Ravenhill. No entanto, nenhuma dessas estruturas teatrais (como foi o caso dos Artistas Unidos com Sarah Kane), manteve uma ligação permanente e exploradora da totalidade das peças do dramaturgo britânico. Embora o interesse pelas peças mais recentes do dramaturgo seja menor do que as que produziu nos anos 90, houve uma companhia que apresentou mais do que uma peça de Ravenhill: a portuense Assédio – Associação de Ideias Obscuras, em 2007, com *Produto* (2005) e *O Corte* (2006). No entanto, os dois textos, encenados por João Cardoso, pertencem a uma fase posterior ao *in-yer-face*.

Em Maio de 1999, o Teatro Plástico estreou, no Auditório Nacional Carlos Alberto, no Porto, *Shopping and Fucking*, com encenação de António Pires. A peça esteve em cena apenas durante dez dias, não tendo qualquer itinerância pelo país, manifestando-se, deste modo e, conclusivamente, o impacto reduzido que, em termos dimensionais, teve no público. Em Julho de 2006, Carlos Afonso Pereira, apresentou na Casa d'Os Dias da Água, em Lisboa, uma nova versão da mesma peça. Desta vez, o espetáculo esteve em cena durante um mês, mas, confirmando o mesmo estigma da companhia anterior, não saiu da cidade de criação. A única encenação que teve

um maior impacto e que inclusive foi galardoada pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, foi a da companhia Primeiros Sintomas, dirigida por Gonçalo Amorim.

Ao contrário do que aconteceu com as peças de Kane, as apresentações de Ravenhill revelam atos isolados. Estes fatores fazem com que, à exceção de *Cidadania* (2005) que foi editada em 2006 pela Cotovia, no âmbito do festival PANOS\* (organizado pela Culturgest), nenhuma outra peça tenha sido publicada em português. O que existe são traduções encomendadas pelas companhias que servem como único propósito a apresentação em palco. O que significa que as três apresentações de *Shopping and Fucking* (1998) tiveram uma tradução diferente: na encenação de Gonçalo Amorim, a tradução foi da responsabilidade de Ana Bigotte Vieira; na encenação de Carlos Afonso Pereira foi o próprio que a traduziu; e finalmente, a encenação de António Pires, que traduzida por José Paulo Moura.

Em relação às representações que têm sido feitas das peças em análise, Paulo Eduardo Carvalho explica o que, na sua opinião, tem acontecido ao longo dos últimos anos.

(...) Existe muitas vezes uma reticência na nossa prática teatral em lidar de um modo mais ousado e radical com alguns dos desafios violentos representados por esses textos. Uma reticência que, nos melhores dos casos, pode também conduzir a experiências teatrais que se apresentam mais como “poéticas” e simultaneamente mais intelectual e emocionalmente desafiadoras do que a simples leitura das peças poderia sugerir. (...) Uma abordagem mais “humanista” a ficções aparentemente pessimistas ou niilistas pode também resultar numa trivialização dos propostos originais e das possibilidades abertas por essas ficções dramáticas. (Carvalho, 2008: 90)

Na sequência desta afirmação, um dos exemplos mais flagrantes da trivialização do proposto originalmente, é a encenação de *Some Explicit Polaroids* pela Companhia de Teatro de Braga que apresenta uma versão menos pungente do que a companhia inglesa Out of Joint. Em termos emocionais, a versão polaca de *Cleansed* não consegue atingir o público com a mesma tenacidade que a versão de Nuno Cardoso e, este facto, pode dever-se a uma simples razão: a língua. Quando se assiste a uma peça com legendas, o movimento do corpo, ao fim de um certo tempo, torna-se

---

\* **PANOS** – palcos novos, palavras novas – Projeto da Culturgest iniciado em 2005, que se inspira no programa Shell Connections do National Theatre, em Inglaterra. Este projeto pretende dar a conhecer novas vozes da dramaturgia contemporânea e incentivar o teatro escolar e juvenil. A primeira edição do PANOS funcionou como o programa inglês, mas a uma escala menor, contando com apenas três peças e sete grupos, em oposição às dez que se apresentam habitualmente no Connections. Dessas três, apenas uma é escolhida do catálogo National Theatre e as outras duas, são encomendadas a autores portugueses, sendo depois representadas por alunos do ensino secundário.

incomodativo. E embora esta condição possa não parecer determinante, a verdade é que assiste-se com a totalidade do corpo e não só com a visão.

Relativamente à questão da investigação académica, existe uma lacuna bastante significativa no que refere ao estudo dos dois dramaturgos em análise. Infelizmente, os estudos artísticos não são tão prolíferos como os estudos sociológicos e é, na maioria das vezes, a sociologia da cultura que analisa as questões mais próximas do campo artístico. Ainda assim, no entendimento de Borges (2007: 23), ‘os trabalhos sociológicos mais interessantes e que mais profundamente incidiram sobre a produção e a recepção teatral são em número reduzido’.

Em Portugal, felizmente por força do empenho da companhia lisboeta Artistas Unidos, a obra completa de Sarah Kane foi apresentada em palcos portugueses e está reunida em “Teatro Completo – Sarah Kane”, numa edição da Campo de Letras e tradução de Pedro Marques, que justifica a escolha da companhia:

O Jorge Silva Melo teve a ideia de durante o mês de Janeiro, para o aniversário dos Artistas Unidos, n’A Capital, se lerem as peças todas da Sarah Kane. Fizemos quatro das cinco peças que ela escreveu e dessa forma divulgamos e apoiámos a sua obra, porque gostámos e achamos que é importante. Não é a obra máxima, mas tem a ver com aquilo que os Artistas Unidos têm vindo a fazer, que é encenar obras contemporâneas e falar sobre os dias de hoje.<sup>10</sup>

Desde esse ciclo e até à presente data existem apenas algumas representações, que na sua maioria recaem sobre a última peça de Kane: *4.48 & Psicose*, datando a última de setembro de 2012, no Teatro Turim, com encenação de Fernando Oliveira. Relembrando que a dramaturgia de Kane é pungente e de difícil digestão, surge a questão sobre a possibilidade de encenadores e atores considerarem a temática e a linguagem estética mais complexa e menos acessível ao público. Não sendo justificável, é apenas compreensível na medida em que ao artista se impõe “que tenha a consciência de que qualquer obra escolha ou rejeita públicos. Os tempos não se coadunam com estereis inocências.” (Lopes, 1997: 6) Ao escolherem esta peça para representar o universo de Sarah Kane, as companhias que o fazem arriscam, mesmo sabendo que, à semelhança da anterior afirmação de Lopes, que podem ter menos público. Mas, numa área artística, quem não o faz, poderá também ficar enclausurado num marasmo de escolhas mais fáceis ou mais comerciais.

---

<sup>10</sup> “Um Mundo em Ruínas”, entrevista de Ana Campos a Pedro Marques, no 2º Caderno, Semanário, de 12 de Março de 2004.

Em Portugal, os trabalhos destes dramaturgos foram representados quase dez anos depois da escrita, e, talvez por isso mesmo, não tenham tido o mesmo impacto que no seu país de origem. Ou seja, a agressividade que estava contida nas frases, nas palavras, nos nus, no sexo, embora continuasse a provocar o público, já não tinha, de modo algum, o mesmo efeito. Claro que há que ter em conta que essas peças foram apresentadas no contexto urbano, cosmopolita de Lisboa e Porto, sendo menos frequentes os casos em que saíram fora destas zonas. A apresentação nestas cidades pode justificar-se pelo tipo de público mais disponível para este género de encenações/textos e pela capacidade de fazer confluir um maior número de pessoas. Ainda assim, pode-se perguntar quais são as palavras, os tabus do público português e tentar perceber o que é que os choca..

O facto de muitas questões abordadas por estes dramaturgos nas suas obras se prenderem com o mundo consumista e globalizado em que quase todos nós vivemos tornou algumas das suas peças particularmente atraentes tanto para os criadores teatrais como para os espectadores dos mais variados países. A atenção concedida a alguns destes dramaturgos britânicos foi talvez maior em culturas teatrais com uma dramaturgia nacional menos expressiva, como terá sido o caso de Portugal, cujos actores e encenadores há já muitas décadas vêm contribuindo para uma renovação e actualização dos repertórios, escolhendo justamente estes autores. (Carvalho, 2008: 88)

À semelhança do que Carvalho afirma, a distância histórica ajudou a perceber melhor a temática das peças, não dando somente ênfase ao sexo e à violência. É igualmente de fulcral importância, sublinhar o facto da dramaturgia contemporânea portuguesa ter um papel de menor destaque, no contexto das representações, já que considerando a procura de 'sangue novo' por parte dos encenadores, a sua produção é escassa. Nesse sentido, a temática explorada pelos dramaturgos em análise refletia o comportamento também da sociedade portuguesa e os encenadores que decidiram encenar Kane e Ravenhill, identificavam-se com as suas palavras e com os pressupostos que eles proclamavam acerca desta sociedade de consumo.

Algumas das companhias que escolheram estes dramaturgos inseridos neste movimento, demonstraram uma atitude menos introspectiva no que respeito ao domínio da inserção do espectador na realidade desta corrente teatral. Os autores surgiram singularmente, sem a peça fundamental que fazia com que o público percebesse melhor toda a temática inscrita nas suas peças, na sua maioria, apresentações isoladas, sem qualquer tipo de vínculo a um tempo e espaço.

O único caso se distancia desta afirmação é o da Artistas Unidos, companhia que se preocupou em criar um ciclo Sarah Kane, onde antes das representações houve leituras, e posteriormente, um debate.

Na opinião de Francisco Frazão (2011), tradutor e programador de teatro da Culturgest, o que, objetivamente, faltou na divulgação do trabalho de Ravenhill foi o mesmo empenho que os Artistas Unidos depositaram no trabalho de Kane.

Os Artistas Unidos tomaram a Sarah Kane, como depois fizeram com o Pinter e com outros autores, um autor que eles levaram muito a sério e que exploraram de forma muito consistente. O que faltou para o Ravenhill foi essa consistência e insistência. Porque a Sarah Kane começou com leituras n'A Capital.

Devido à forma única como esta companhia explora cada um dos autores que trabalha, ainda hoje, passados bastantes anos, ainda não houve nenhuma companhia que se desafiasse a apresentar outras versões de peças tão importantes e ainda tão atuais como, por exemplo, *Cleansed*. Por causa do trabalho de Ravenhill ainda estar em aberto, e de, nas palavras de Frazão (idem), se poder observar como é que 'aquele movimento inicial pode envelhecer, pode transformar-se, metamorfosear-se', é importante referir que não é um ciclo fechado e que ainda poderá vir a sofrer alterações.

Contrariamente à abrangência das peças de Kane, o maior exercício de democracia cultural é *Cidadania*, a primeira e única peça de Ravenhill a ser editada em Portugal. Escrita para ser representada por amadores adolescentes, *Cidadania*, para além de ser uma peça excecional, envolveu uma comunidade que habitualmente não sai do seu circuito fechado: a comunidade escolar. Esta obra foi incluída, em 2006, no projeto "PANOS"<sup>11</sup>, uma iniciativa da Culturgest, que através da interação entre profissionais e jovens, conseguiu apresentar trabalhos muito mais arrojados do que muitas das representações apresentadas por companhias profissionais. Este projeto tão singular no panorama teatral português, nas palavras de João Carneiro (2008: 18), "ultrapassou, até hoje, toda e qualquer expectativa, e não só relativamente aos números – de participantes, de espetáculos, de peças." Os elogios deste crítico destacam o PANOS como um dos

---

<sup>11</sup> **PANOS** – palcos novos, palavras novas – Projeto da Culturgest iniciado em 2005, que se inspira no programa Shell Connections do National Theatre, em Inglaterra. Este projeto pretende dar a conhecer novas vozes da dramaturgia contemporânea e incentivar o teatro escolar e juvenil. A primeira edição do PANOS funcionou como o programa inglês, mas a uma escala menor, contando com apenas três peças e sete grupos, em oposição às dez que se apresentam habitualmente no Connections. Dessas três, apenas uma é escolhida do catálogo National Theatre e as outras duas, são encomendadas a autores portugueses, sendo depois representadas por alunos do ensino secundário.

mais “inteligentes e generosos projetos que existem em Portugal, no sector do Teatro” e os temas tratados nas peças.

Temas como a identidade individual, o encontro entre a tradição literária e a contemporaneidade tecnológica, a moral do julgamento, a orientação sexual. Tem sido extraordinário ver como este trabalho se faz com um empenhamento e com uma capacidade de intervenção artística susceptíveis de surpreender o mais empedernido espectador, agrupando em torno de um projeto artístico complexo grupos sociais cuja heterogeneidade é um exemplo invulgar de civismo e de coabitação social. (Carneiro, 2008:19)

Como programador, Francisco Frazão (2011) faz habitualmente, uma seleção de alguns autores britânicos que ainda não tenham sido representados em Portugal e que tenham escrito peças para o programa *Shell Connections* do National Theatre. A escolha desta peça de Ravenhill, deve-se ao facto de Frazão reconhecer nesta peça, uma das melhores obras do autor.

É uma peça que é escrita para ser representada por amadores adolescentes. Provavelmente também por isso, por não ter ambições, as mesmas pressões de visibilidade que as outras peças dele têm, acho que é uma peça sem nenhuma da ironia que as outras peças dele acabam sempre por ter. Ele acaba sempre por se esconder, por se defender, com uma certa ironia ácida e certo cinismo. E no *Cidadania*, não há isso, é uma peça muito honesta e muito pura. Tem um lirismo qualquer, sem lamechices, que é acho que é muito surpreendente na escrita dele e que é muito comovente. (*idem*)

*Cidadania* teve duas representações, uma em Lisboa e a outra em Viseu. Partindo de uma mesma tradução, a peça foi representada pelo NUTEI - Núcleo da Escola Secundária Infante D. Henrique, do Porto e por adolescentes que participaram num Workshop, em Lisboa, em Dezembro de 2005. Numa perspetiva tentacular, esta peça consegue alcançar dois ambientes distintos, quer em termos de público, quer em termos geográficos. No que diz respeito aos espetadores, alcança o que vai mais habitualmente ao teatro, e a faixa etária para a qual o texto foi escrito: os adolescentes. Criar um evento desta dimensão, não só promove a interação das escolas com o universo teatral, como também dá a conhecer novas vozes da dramaturgia contemporânea (através da encenação e publicação posterior das peças). Esta ligação, envolve encenadores profissionais e estudantes, impulsionando o gosto, destes últimos, pelo teatro e a emoção de enfrentar um palco. Ao

presentear a comunidade escolar com este texto, Mark Ravenhill conseguiu atingir uma franja da sociedade à qual, normalmente os seus textos não estão tão acessíveis.

Há também outros fatores que podem ser considerados fundamentais na divulgação e na representação do trabalho de Sarah Kane e Mark Ravenhill. As grandes mudanças, originados pelo fosso económico, obrigou e obriga a comunidade artística a reinventar-se, a encontrar novas fórmulas para continuar a defender a arte teatral e a transmiti-la ao público. A este, pede-se a presença e a motivação para que as produções continuem.

Se há um momento de crise em que são exigidos muitos sacrifícios, pelo menos as pessoas deviam ter acesso àquilo que as pode tornar mais luminosas, e isso só pode vir pelo espírito, pela arte, pela comunicação. A arte é compensadora. Os artistas esforçam-se para que os objetos que fabricam sejam comunicáveis, e isso é quase uma dádiva. (Carinhas, 2010)

Com o setor cultural a atravessar, há já alguns anos, uma fase de crescente desinteresse de investimento de capitais públicos, as companhias deveriam ter decidido funcionar mais em rede para que os espetáculos pudessem ter circulado mais pelo país. O trabalho em rede das companhias, poderia e pode ajudar a alcançar outros patamares e criar padrões de circulação das peças, beneficiando não só de um alargamento de público, como uma maior abrangência deste em relação à comunidade artística e ao que ela representa para a sociedade. No entanto, a burocratização e os custos que este processo acarreta leva a um empobrecimento do tecido cultural a nível nacional. O encenador e diretor artístico do Teatro Nacional São João, Nuno Carinhas (2009), reflete sobre a importância do cruzamento com outras instituições:

Neste momento, penso que é importante para toda a gente. Estamos a atravessar um tempo em que se não nos mobilizarmos para nos entendermos, ninguém vai a lado algum, e isto não tem que ver apenas com a crise económica. É utópico e nunca irá acontecer, mas acho que há um espírito civilizacional que tem que ver com uma espécie de fim ou de passagem de um momento de grandes concorrências para um de grandes confluências, e não é apenas por cá. Num país como o nosso, a tendência actual é para que as coisas circulem, para que as pessoas façam co-produções, para que se entendam e dialoguem, caso contrário ficamos completamente fechados, estrangulados. E tenho a percepção de que terão que ser os agentes a avançar com isso a que se chama cultura.

Na ausência de uma política de mobilidade, ou de um apoio à itinerância, encontra-se uma das justificações para autores como Sarah Kane ou Mark Ravenhill dominarem apenas os circuitos cosmopolitas. Embora um dos seus objectivos primordiais fosse a escrita para públicos principalmente urbanos e cosmopolitas, crê-se que a ideia de abalar consciências e ideias pré-formatadas de uma sociedade carente de afeto e estrangulada pelo consumo, é transversal a todos os segmentos.

No entanto, é imprescindível clarificar que o artista, “não é neutro ou isento de interesses. A estrutura da sua obra condiciona, necessariamente, as possibilidades da recepção ( e o contrário também se afigura verdadeiro). E, consciente ou inconscientemente, escolhe os públicos, gerando-se, muitas vezes, situações de homologia onde a harmonia se encontra de antemão estabelecida. Artista e públicos entendem-se, comunicam. Mas o círculo é fechado. (Lopes, 1997: 5)

Analisando esta visão, não se pode culpabilizar eternamente ou somente as estruturas teatrais, ou quem as gere, ou quem as apoia financeiramente. Existe também, por parte de quem escreve, um desejo de ser compreendido somente por um determinado tipo de público e, por vezes, isso condiciona a concretização ou mesmo o desenvolvimento de determinadas peças. Existe, por exemplo, no universo dramático de Sarah Kane uma maior dificuldade de alcance compreensivo, de dureza sistemática e (im)praticável violência que a torna menos acessível, mas que, no entanto, foi mais representada do que Ravenhill. No entanto, baseado na tabela e no estudo desenvolvido, pode-se concluir que a Ravenhill é mais repetido que Kane, pressupondo que a fórmula do sucesso é facilmente mais alcançável nestas duas peças do autor.

No mundo do teatro, os parceiros escolhem-se não só para reduzir a incerteza na concepção do espectáculo, como também para promover nichos de trabalho protegidos e criar relações de confiança. O imperativo do trabalho em rede está, pois, estritamente ligado às reputações e ajuda a construir contextos de criação teatral mais estáveis, com informações seguras sobre as competências relacionais e os talentos dos actores.” (Borges, 2007: 34)

Em 2004, Mel Kenyon (Urban, 2004: 354), agente que representava Sarah Kane e Mark Ravenhill, afirmou que o movimento *in-yer-face* era “a load of old shite. There’s no movement. They’re all completely individual.”<sup>12</sup> Aplicando esta visão ao contexto português, na época em que algumas das

---

<sup>12</sup> Tradução livre: Quando o próprio agente rejeita noção de conjunto, a questão aprofunda-se remetendo o leitor para uma procura do individualismo, e nalguns casos, narcisismo. A crueza desta afirmação rejeita qualquer noção vinda do exterior, dos que percebem as obras e as integram num movimento.

peças do *in-yer-face* foram apresentadas houve também uma clara dispersão das peças como unidades produzidas pelos seus autores, sem envolvimento numa corrente. Ainda que de um modo um tanto escatológico, esta premissa clarifica a falta de contextualização para a perceção das representações em Portugal. De um modo mais geral e aplicável aos dois países, ao aceitar a existência desta individualidade, em que os interlocutores se focam na perspectiva que querem dar ao mundo acerca daquilo que os rodeia, que sentem, admite-se também a fragmentação deste teatro experimental.

No domínio da divulgação, não se pode culpabilizar somente as companhias pela falta de expansão dos autores e do reconhecimento das obras. Há na comunicação social, uma relutância, sem precedentes, em expandir o conhecimento dos leitores. Por constrangimentos editoriais (motivados normalmente por questões financeiras) os media escolhem notificar, em vez de retratar, noticiar, ou mesmo criticar. Para o leitor passa a existir somente um roteiro onde é assinalado o nome de uma peça, sem qualquer tipo de contexto.

É importante ressaltar ainda que a legitimação de uma peça de teatro enquanto obra de arte é feita pelos media quando decidem escrever acerca de um espectáculo (Strickler, 2009: 362). Ou seja, a importância que os próprios criadores dão a publicações em jornais, ou outros meios especializados, encontra o seu eco nesta afirmação. Da primeira afirmação, pode também sugerir-se a influência que poderá ter no público que também legitima os *media* como porta voz de uma opinião em que pode confiar.

O lado da crítica não existe e não existe porque nós fazemos carreiras curtas e a partir do momento em que os editores começam a achar que não vale a pena fazer crítica porque o espectáculo não continua em cena, estamos também remetidos a uma espécie de presente permanente. É sempre uma coisa que vai acontecer e nunca uma coisa que aconteceu. Portanto, nunca se chega a perceber para que é que aquilo serviu. (Frazão, 2011)

A geração *internet*, composta por jovens nascidos nos anos 90, tem já outra consciência da possibilidade da internet como meio de promoção/divulgação de um evento. A criação de blogues de crítica preenche o espaço que falta nos meios de comunicação. Mesmo as companhias, começaram a aperceber-se da visibilidade que poderiam ter ao utilizar ferramentas como o *facebook* para divulgação dos seus espectáculos, evitando assim gastos financeiros e aproximando-se mais desta nova geração que será o futuro como público de teatro.

#### **4\_As peças e a sua representação:**

*Blasted e Cleansed (Ruínas e Purificados)* de Sarah Kane

*Shopping and Fucking e Some Explicit Polaroids (Foder e Ir às Compras e Algumas Polaróids Explícitas)* de Mark Ravenhill

“A - Only love can save me and love has destroyed me.”

*Crave*, Sarah Kane

O amor como tema central surge, nas suas mais variadas mutações e peculiaridades, neste universo dramaturgico. Para Ravenhill, pode ser meramente um objeto de consumo rápido e perecível, enquanto para Kane pode representar uma experiência masoquista ou de inocente incesto. A forma como ambos determinaram metamorfosear esta emblemática palavra universal, confere características únicas ao seu trabalho. Um misto de compreensão e horror, espalha-se entre público e críticos que se sentem expostos. Sarah Kane (Kane *apud* Sierz, 2000: 116) alerta para o facto de: “*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”. O amor como frustração, como violência, como objeto de castração, de consumo, e que, no entanto, quando vivenciado, a mera hipótese de perdão, de ultrapassar, pode significar, na perspectiva de Kane, que o amor é realmente a coisa mais poderosa.

As peças em análise beneficiaram sempre de um certo êxito, sendo assumido que esse se traduziu mais em Inglaterra do em Portugal. No seu país de origem foram destacadas pela sua experimentalidade e, mais tarde foram analisadas da perspectiva de claros exemplos de frontalidade social e teatral. Na perspectiva de Mark Ravenhill, (Ravenhill *apud* Monforte, 2007: 101), ‘o público tem a tendência a olhar para a peça sempre da mesma maneira, com uma sensibilidade irónica e um desejo de serem chocados e entusiasmados, algo que é em si mesmo ligeiramente chocante’. No entanto, se *Shopping and Fucking* for lido agora, na opinião do autor (*ibidem*), haverá uma reavaliação ‘já que a primeira imagem que o público tinha da peça era de algo na moda’.

Na perspectiva hipotética, esta tendência para se concentrarem nos aspetos pós-modernos da incidência na juventude, da música, do sexo e das drogas, faz com que se perca os elementos mais densos ou a componente política. Para Ravenhill (2007: 102), o fenómeno de *Shopping and Fucking*, deve-se também ao facto de ter surgido não muito a adaptação do romance *trash Transpotting* (1993) de Irvine Welsh, em 1996, pelo realizador Danny Boyle, e da própria influência cinematográfica de Quentin Tarantino.

Na perspectiva do distanciamento a que Ravenhill se refere, pode aplicar-se o mesmo ao trabalho de Sarah Kane. A reação emocional e intuitivamente chocante com a qual o público e alguns críticos responderam às suas peças, tinha inscrita uma inabilidade para uma reação ponderada pois nunca haviam sido confrontados com aquele tipo de objeto artístico e literário. Em 2007, Michael Billington referia a diferença entre a reação à produção dos anos 90 de *Blasted* e à de 2001, pelo mesmo encenador.

Aleks Sierz may deny this, but I would claim that 'in-yer-face' can rebound on you. In fact, very interestingly, critics wrote much more intelligently about *Blasted* when it was revived in 2001 in the main theatre Downstairs – after Sarah Kane's death, admittedly. It was the same production by James Macdonald, but it seemed distanced and framed, so it became possible to understand it without being offended or shocked by it. (*idem*: 118)

O choque deixa de estar presente nas palavras dos críticos e passa a ser apenas mais um elemento de reflexão. Com os anos, a sociedade passa a incluir os aspetos de maior confronto no passado (como a violência) como uma parte integrante de contextos artísticos que projetam o reflexo do temperamento dos seus escritores. Esse resultado emergia, claramente, da influência da sociedade (problemas e características) e da perceção da realidade.

Ser ator é uma profissão especial porque permite ao outro acordar sensações que, naturalmente, não lhe poderiam ser transmitidas a não ser que estivesse a vivenciá-las. Ser dramaturgo é, entre outros parâmetros, questionar-se acerca do que do que é que o público pensa, transferir-se para a plateia, para o palco e novamente para a sua escrita. Esta premissa é extraordinariamente sumarizada na peça *O Autor* de Tim Crouch (2010), um dos mais importantes dramaturgos contemporâneos de língua inglesa.

**Chris** – Às vezes pergunto-me como é que seria ser actor numa daquelas coisas – vocês sabem. Não sabem? Quer dizer, não estão mesmo a ir-lhes ao rabo ou a chupar-lhes o

caralho, pois não? Pois não? Nós sabemos isso! E há duzentas pessoas a assistir enquanto eles fingem que sim. Pergunto-me se às vezes ficam um bocado – sabem? Pergunto-me o que é que lhes passa pela cabeça? Qual é a sensação? O que é que lhes faz à auto – estima, \_\_\_\_\_? Percebe o que estou a dizer? Como é que se sentem quando acordam de manhã? (Crouch, 2010: 47)

Crouch, não só faz de si próprio uma das personagens, como trabalha a disposição cénica de modo a que os espetadores se encarem uns aos outros e aos actores, ao mesmo tempo. Um espelho que proporciona ao autor interrogar-se sobre os pensamentos do público, sobre o papel deste numa peça e da sua reação. O dramaturgo inglês permite-nos, através desta peça, aceder a um lugar privilegiado: a mente do autor.

Na mente de Sarah Kane e de Mark Ravenhill, pensamentos sobre a sociedade que os rodeava e sobre a qual queriam refletir do seu ponto de vista, como elementos únicos de um sistema no qual tinham nascido e nunca antes questionado. Desses confrontos, criaram personagens a quem deram voz para que o seu eco se ouvisse.

Seguidamente, analisa-se as quatro peças referenciadas no início deste capítulo, do ponto de vista do texto como obra literária e da representação como interpretação cénica do mesmo texto.

## **4.1\_Sarah Kane, *Blasted* (1995) – *Ruínas***

“So the play, far from seeming a squalid spectacle of horror, seemed to me a humanist statement about the possibilities that lie ahead of us. But I couldn’t see that the first time; no one could. It became much clearer when the play was framed.” (Billington, 2007: 119)

### **4.1.1\_A Peça**

*Ruínas* conta a história de Cate e Ian, dois ex-amantes que se reencontram num quarto de hotel luxuoso e anónimo, em Leeds, para relembrar fragmentos do passado. Ele é um jornalista sem escrúpulos e ela é uma jovem perturbada. Num cenário que rapidamente se transmuta de um calmo encontro para um combate físico e psicológico, os ex-apaixonados agridem-se sem parecer incomodar-se com o mundo exterior. Mas, numa luta em que as feridas são muito mais profundas do que se vê na pele, a destruição daquele mundo é interrompida por uma explosão e, em

segundos, Ian está no meio de escombros. Quando o Soldado, vindo de uma guerra que decorre no exterior, entra em cena, tudo muda de uma forma absoluta. Este, destituído de qualquer resto de humanidade, começa por infligir feridas psicológicas em Ian, até, posteriormente, passar a atos físicos, tirando-lhe os olhos antes de o matar. Cate regressa com um bebé que acaba por morrer. A morte iniciada pelos escombros, testa os limites do ser humano até a peça terminar.

Em Janeiro de 1995, Stephen Daldry, diretor artístico do teatro londrino Royal Court, abriu a época com um novo ciclo de novos dramaturgos. *Blasted*, de Sarah Kane, foi a primeira peça a estreiar esta iniciativa. A peça escrita pela autora, que na altura tinha apenas 23 anos, chocou tanto o público como os críticos, originando, efetivamente como se comprovaria mais tarde, uma grande mutação no panorama teatral britânico. *Blasted*, teve lugar de destaque nas primeiras páginas dos jornais, provocando uma explosão mediática inexplicável e, desafiando a moralidade dos bons costumes e do falso puritanismo britânico. Na segunda noite de visionamento para a imprensa, o crítico Jack Tinker estava presente. No dia seguinte, saía uma crítica<sup>13</sup> que ocupava uma página e que destruía todo o valor da peça como texto e como encenação. Tinker, por isso mesmo, não saiu ileso da memória da dramaturga. Em 1998, escreveria *Cleansed*, atribuindo o nome do crítico à personagem mais maléfica da peça.

The director's response to the critics compounded the problem by stressing the play's social relevance, asserting that *Blasted* had been staged by the Royal Court because it offered an antidote to the, 'fascination with an glamorization of violence characteristic of contemporary culture and 'sold us as entertainment' by the media, as well as addressing issues of nationalism, racism, emotional and physical abuse, sexual fantasy and the male urge to self-destruct'. (Innes, 2002: 529)

Stephen Daldry, manteve a posição que tinha defendido no momento da criação deste novo ciclo, frisando nas comunicações à imprensa o tipo de antídoto que uma peça como *Blasted* poderia oferecer à sociedade.

Michael Billington (2007: 355), crítico teatral, admite que mesmo ele teve dificuldade em compreender a peça de Kane e que, na manhã seguinte, quando escreveu a crítica acerca da peça, se refugiou numa 'ironia defensiva, da qual se sentiu sempre envergonhado'.. Charles Spencer

---

<sup>13</sup> A crítica foi escrita no *Daily Mail*, a 19 de Janeiro de 1995, sob o título: "This disgusting piece of filth". Entre algumas das infâmias que tecia ao texto da dramaturga inglesa, Jack Tinker disse: "...For utterly disgusted I was by a play which appears to know no bounds of decency yet has no message to convey by way of excuse... utterly without artistic merit."

(Spencer apud Billington, 2007: 355), do *Daily Telegraph*, chamou a *Blasted*, “a lazy, trendy piece of work without an idea in its head behind an adolescent desire to shock”. O facto de esta ser a primeira peça de Kane e ela ter apenas 23 anos quando a escreveu, tornou-a num alvo de desacreditação. Para críticos como Spencer, a ideia de choque era o único desejo da escritora. Embora as críticas possam estar isentas de controlo editorial, há sempre uma pressão para agir de acordo com o que, de um modo generalizado, se está a produzir nos outros meios de comunicação.

Em conversa com Mark Ravenhill (2006), Kane disse que nos primeiros rascunhos da peça havia discursos muito longos, inspirados pela escrita de Howard Baker. No entanto, a dramaturga decidira que ‘a peça seria muito melhor se a editasse severamente, revendo uma e outra vez o que é que poderia cortar’. Ravenhill, que não tinha sofrido este tipo de críticas, conheceu Sarah Kane e sabia que as críticas não aprofundavam o trabalho da colega. “What had seemed to many of the male, middle aged critics to be a shapeless piece of graffiti masquerading as a play – “a disgusting feast of filth”, as the Daily Mail labeled it – as, in fact, a carefully honed piece of work, having gone through some 20 drafts.” (Ravenhill, 2006)

Desta composição e edição muito trabalhada, surgiu *Blasted*, uma peça composta por três personagens: Ian, Cate e o Soldado. *Blasted* exhibe o lado desumano do ser humano, a necessidade de infligir dor ao outro, de o humilhar, de o submeter a jogos psicológicos onde a inferiorização surge como bastão de ordem no diálogo.

I think with *Blasted* that it was a direct response to material as it began to happen...I know that I wanted to write a Play about a man and a woman in a hotel room, and there was a complete power imbalance which resulted in a rape. I'd been doing it for a few days and I switched on the news one night while I was having a break from writing, and there was a very old woman's face in Srebrenica just weeping and looking into the camera and saying – ‘please, please, somebody help us, because we need the UN to come here and help us’. I thought this is absolutely terrible and I'm writing this ridiculous Play about two people in a room. What's the point of carrying on? So this is what I wanted to write about, yet somehow this story about the man and the woman is still attracting me. So I thought what could possibly be the connection between a common rape in a Leeds hotel room and what's happening in Bosnia? And suddenly the penny dropped and I thought of course it's obvious, one is the seed and the other is the tree. I do think that the seeds of full-scale war can always be found in peace-time civilization. (Kane apud Saunders, 2002: 38-39)

Ian tem 45 anos e Cate, 24, mostrando apenas que a diferença de idades pode ressaltar ainda mais o desequilíbrio de poder que há entre eles. A inocência que outrora pertencera a Cate, é segregada pela violência da vida, do processo de amadurecimento e dos gestos reflexivos de uma relação que projeta o Bem e o Mal. Sarah Kane cria na personagem de Cate um gaguejar provocado pelos nervos que sublinha, mais do que uma vez, a fragilidade reveladora do seu desconforto e sentido de injustiça. A voz de Cate, some-se perante a avassaladora percepção de que não consegue demover Ian das suas opiniões, e é esta consciência que a deixa fragilizada e que transforma a sua voz num murmúrio entrecortado. Ela não suporta a humilhação, o sentir-se inferiorizada. A inocência dela reflete-se até na forma como se manifesta quando entra no quarto:

*Cate pára à porta fascinada com a sofisticação do quarto. (Kane, 2007: 11)*

Imagina-se uma Cate que precisa de um sítio seguro, onde possa assumir a sua fragilidade e, no fundo, onde consiga ter somente 21 anos, sem qualquer sentimento e responsabilidade de vida adulta. Isso é revelado, ao espetador quando Cate diz que 'não consegue deixar a mãe'. Cate revela-se infantil, impossibilitada ou não querendo crescer, dependendo da mãe, dos outros: "Cate - A mamã dá-me dinheiro". (Kane, 2007:18); "*Faz-lhe festas até ela se acalmar. Ela chupa no polegar*". (idem:27)

A impossibilidade de crescimento, de não querer cortar o cordão umbilical e da noção que o ciclo da infância não ficou bem fechado, adivinha-se de um trauma. O regresso do pai causa-lhe ataques, e só se pode presumir que o que quer que seja o pai lhe tenha feito em criança, foi suficientemente grave para lhe despoletar estes ataques na idade adulta.

Ian and Cate, the central characters of *Blasted*, are both physically inscribed by aggression: Cate has blackouts since dad came back", probably a reference to an abusive family relationship. Ian's reductive attitudes are reflected by his conscious reduction of his own immediate life expectancy through heavy drinking and smoking. (Rabey, 2003: 204)

Há nesta personagem um misto de desejo com recusa da noção de morte. Kane parece dotar Cate de uma possibilidade de 'morrer' por uns segundos, quando a faz desmaiar, ilustrando a ausência de sofrimento. Por outro lado, rejeita a ideia de que a morte faz parte do ciclo da vida e que todo o ser humano racional, acaba por morrer.

In the last scene of *Blasted*, after they have lived through all the terrifying violence and horror, Cate feeds Ian some sausage and bread and pours some gin down his throat. The last line in the play is Ian's 'Thank you', which is simply an acknowledgement of the other person, Cate, as a person, a human being, rather than an object. It's as if communication has at least been established on a humane level. (Billington, 2007: 119).

No fundo, embora exista toda a violência, física e psicológica para com Cate, o final aponta para uma redenção, evidenciando, de um modo mais geral, que mesmo no momento/ situação/ época mais cruel, pode haver sempre lugar para o perdão e para o reconhecimento do outro.

Analisando Ian, reconhece-se nele uma ambiguidade que projeta a força e a fraqueza. À semelhança de outros protagonistas, de outras peças, como Tinker (*Purificados*), Ian consegue mostrar, rapidamente, estados mentais e físicos completamente opostos. Ele sente um profundo desprezo pelo ser humano, pela incapacidade dos outros, como se ele vivesse numa outra franja da sociedade, em que todos os seres são superiores. A crueldade que ambos são capazes de demonstrar, esconde igualmente uma certa fragilidade. A eficiência de Kane na construção deste tipo de personagens masculinas reside, precisamente, neste tipo de dualidade que restaura apenas o desejo simples de todo o ser humano: ser amado.

Moreover, the male protagonists in her plays, despite showing the ability to inflict mental (and in the case of Tinker, physical) torture on other people, have an underlying fragility, a desire to be loved and an almost pathetic tenderness that often lurks beneath their cruelty. (Saunders, 2002: 32)

No caso concreto de Ian, sente-se o prazer que sente em menosprezar e humilhar os outros. O despreendimento com o que faz, transforma o olhar do leitor sobre Sarah Kane, vendo-a como a portadora de uma voz inconfundível que apresenta os representantes da "escumalha" e trata-os por tu. Na introdução à edição original (Kane, 2001) lê-se: "Ian's behavior and language are unpleasant, repulsive even, and yet nothing in the writing is condemning him. No authorial voice is leading us to safety". É apenas na percepção de leitor que se condena a personagem, pelos seus atos, pela sua forma de agir porque ao ler, o sujeito rege-se por uma matriz imposta e reconhecida pela sociedade, onde determinados comportamentos têm que ser condenados.

Essa franja da sociedade, que habitualmente, não tem tanto espaço, é a face de mil homens e mulheres que são invisíveis para a maioria dos espetadores. São esses rostos os que

mais interessam a Kane porque conseguem libertar toda a maldade sem qualquer sentimento de culpa e, de certo modo, até o fazem com algum prazer.

**Ian** - Ele é atrasado, não é

**Cate** – Não, ele tem dificuldade em aprender.

**Ian** – Pois, um monstro.

**Cate** – Não, é nada.

**Ian** – Ainda bem que o meu filho não é atrasado mental. (Kane, 2007: 14)

Para Ian, todos são inferiores, mesmo que não se tenha a si próprio em grande consideração. Kane não receia chocar o público através das palavras de Ian, muito pelo contrário, ela deseja esse confronto, esse incômodo. Na introdução, David Greig (Kane, 2007: intro), apresenta Ian, dizendo que 'a sua linguagem e o seu comportamento são desagradáveis, mesmo repulsivos'. A importância desta opinião, alerta o leitor para o que vai ler, para os momentos em que essas situações se vão verificar, como este exemplo:

**Ian** – Odeia sim foda-se.

**Cate** – Estás chateado?

**Ian** – Estou. A mãe dela é uma fufa. Não sou melhor do que isso?

**Cate** - Talvez seja boa pessoa.

**Ian** - Não anda com armas.

**Cate** – Deve ser por isso.

**Ian** – Eu amei a Stella até ela se tornar numa bruxa e andar a foder com uma fufa, e eu amo-te embora tu tenhas potencial.

**Cate** – Para quê?

**Ian** – Para lamber gretas. (Kane, 2007: 33)

Há em Ian, uma bipolaridade que pode ser facilmente aplicável e argumentável no trabalho de Kane. É como se a própria não soubesse como se gerir os seus sentimentos, e arrastasse as personagens para o limbo do seu próprio universo psicológico. Em Ian, o leitor espreita uma personagem que tanto quer proteger Cate, como voluntariamente a quer maltratar. A podridão de Ian é interna e externa. As suas palavras refletem a necessidade de mostrar ao outro o quão podre ele está, que nada resta daquele corpo, daquela mente. Literalmente, ele demonstra a Cate como está: “Ian – O ano passado. Quando acordei o cirurgião trouxe-me um bocado de porco podre, cheirava mal. Era o meu pulmão.” (*idem*: 22)

A frustração de Ian é espelhada nos momentos em que deprecia Cate, o que ela faz/diz, o modo como se veste:

**Ian** – (ri-se francamente).

Não tens hipótese.

**Cate** – Porquê?

**Ian** – (Pára de se rir e olha para ela).

Cate és burra. Tu não vais arranjar emprego, nunca. (Kane, 2007: 18)

Tanto Mark Ravenhill, como Sarah Kane, são dramaturgos com uma particular noção da curta durabilidade da vida, de tudo ser tão temporário, da necessidade da exposição da real natureza humana, as suas fraquezas e desejos. Nas relações entre as personagens das suas peças, acabam sempre por adotar esse modelo:

**Ian** – Não quero que te vás embora, nunca.

**Cate** – Estou aqui esta noite”. (*idem*: 15)

Nesta peça, observamos uma relação já extinta, que se supõe que tenha durado algum tempo. Essa sensação de falsa familiaridade, no entanto, esgota-se entre o tempo e as palavras. Como se houvesse boas recordações desses tempos e uma sensação de felicidade. As memórias felizes são o que restam do tempo em que Cate e Ian mantinham uma relação ‘saudável’, sustentada pela inocência de Cate que via naquele homem uma forma de amar. Mas, naquele hotel, Cate apercebe-se das mudanças dele e dela que, entretanto cresceu. Ela sente que, em função de todas essas transformações na vida de ambos, há uma impossibilidade de voltarem a estar juntos da mesma maneira que faziam no passado.

**Cate** – Costumávamos ir sempre para a tua casa.

**Ian** – Isso foi há anos. Cresceste.

**Cate** – (sorri)

**Ian** – Já não sou o que era. (*idem*: 26)

Mas, embora ele próprio reconheça essa mudança, está constantemente a depreciá-la, como um amante obcecado e controlador, que necessita dela, para no momento seguinte a deixar. Precisa que ela se sinta inferiorizada para que ele volte a ganhar o poder.

**Ian** - Não gosto da tua roupa.

**Cate** - (*olha para a sua roupa*).

**Ian** – Pareces uma fufa.

**Cate** – Há?

**Ian** – Não ficas muito sexy, é tudo.” (Kane, 2007: 17)

Há um contraste entre aquilo que cada um quer, como se a fragilidade de Cate a transformasse, de repente, numa manobra de poder para engrandecer a sua vontade. E nesse momento, a relação de poder entre eles muda e Cate passa a assumir o controlo da situação. Ian responde, mostrando uma baixa auto-estima e o desprezo que tem por si próprio, acaba por ser revelador, na maneira como trata os outros.

**Ian** – Não me amas. Não te posso acusar, eu não me amo. (Kane , 2007: 15).

Não conseguir gostar de si próprio, traz-lhe a amargura e a crueldade do discurso. A infelicidade de não se sentir amado, de não se amar, gera um ciclo sem retorno de impiedosos discursos e ações que buscam, invisível e novamente, o amor.

O primeiro momento em que a sexualidade começa a aparecer na peça, revela-se no comportamento de Ian este tira, pela primeira vez, a sua roupa. É também a primeira vez, na peça, em termos representacionais, que o público pode ficar chocado, em função de uma cena de nudez. Contrariamente ao que se podia esperar, Kane dota Cate de uma força que a faz rir e não ser submissa, como se esperaria da sua personagem. E é ele quem sente a humilhação, por estar nu, por se expor.

**Cate** – (olha fixamente. Depois rebenta a rir.)

**Ian** - Não?

Está bem.

Porque cheiro mal?

**Cate** – (Ri ainda mais)

**Ian** – *Tenta vestir-se, mas embaraçadamente. Pega nas roupas e vai para a casa de banho onde se veste. (idem:18)*

Ian sente-se humilhado e há novamente uma troca de poder. Ian julgou que, ao expor-se sexualmente, Cate iria submeter-se à sua vontade. A rejeição mostra também que ela cresceu. A segunda cena choque para o público surge com a masturbação. Kane mistura prazer com dor, como se um não conseguisse substituir sem o outro. Até então, Ian objetifica-a, como um brinquedo sexual, mas depois altera o seu comportamento, como se ainda existisse uma esperança para o

sentimento. Em resposta ao estranho amor dele, ela responde sempre com nojo, como se já nada a ligasse àquele corpo, a não ser um “gosto de ti”, apagado pelo tempo e pela incompreensão de ele, em tempos, a ter deixado.

Beija-a apaixonadamente, depois vai à porta. Quando se vira de costas, Cate limpa a boca.  
(Kane, 2007: 31)

Não há simplesmente nada que Ian possa fazer que mude a atitude de Cate. Todas as memórias do passado, são apenas memórias e, embora ele insista, ela não manifesta qualquer tipo de desejo sexual por ele.

Sarah Kane, como dramaturga onnipresente, manifesta-se através das suas personagens, recitando o que vê à sua volta na sociedade, os sentimentos que tem de abjeção pelo comportamento do ser humano. Personagens criadas e manipuladas num texto, como forma de veículos transmissores das suas contradições, ideias, frases escritas, que surgem como epifanias à sua própria vida e à morte, que teima em aproximar –se de si. Embora a sedução seja eficaz, Kane mantém perguntas, receios.

**Cate** – Bebe champanhe, faz-te melhor.

**Ian** – Não quero o que é melhor para mim.

(serve-se de um gin)

**Cate** – Vais morrer mais depressa.

**Ian** – Obrigado. Não te assusta?

**Cate** – O quê?

**Ian** – A morte.

**Cate** – De quem?

**Ian** – A tua. (*idem*: 31)

Como já foi referido, para alguns críticos, Kane era apenas uma adolescente com desejo de chocar. Mas, analisando as suas peças encontra-se mais do que isso. O lugar da escrita como refúgio opinativo, transmite através das palavras das suas personagens, a crueldade que a rodeava e o modo como, injustamente, o mundo girava.

Cate, necessita dos desmaios para se distanciar de violência a que Ian a sujeita, como se fosse a única forma de escapar. E neste breve descanso, há uma sensação de proximidade com a

morte. Kane tentou “ adormecer-se” com comprimidos, para se distanciar da sua própria realidade, e, sentir a morte. É como se a voz de Cate, fosse apenas a demonstração da tentativa de se anestesiar. Mas, Kane tem um pouco de si nos dois. E, na perspetiva de leitora, consegue sentir-se em Cate uma certa dormência, atracção pelo silêncio infinito, aspetos muito próximos da vida de Kane, de cada vez que não aguentava estar neste mundo. Por exemplo, na voz de Ian, ela grita o prazer de viver tudo como se fosse o último dia, para cumprir a máxima do “live fast, die young”.

**Ian** – Estou a divertir-me enquanto cá ando.

Inspira profundamente o fumo do cigarro e engole rapidamente o último bocado de gin.”  
(Kane , 2007: 23)

Com a morte sempre por perto, uma espécie de assombração, reconhece-se, por fim o valor de aproveitar cada segundo que se está vivo fazendo tudo aquilo que é suposto não se fazer.

#### 4.1.2\_Representação



Figura 2 - Ruínas (2000),  
fotografia de Jorge Gonçalves

**Ruínas**, Artistas Unidos, encenação de Jorge Silva Melo e Paulo Claro, em cena de 26/10/2000 a 18/11/2000, de 13/12/2000 a 23/12/2000, e de 13/02/2004 a 19/02/2004, em Lisboa.

##### Ficha Artística

Encenação: Jorge Silva Melo e Paulo Claro  
Tradução: Pedro Marques  
Cenografia: Rita Lopes Alves, José Manuel Reis, João Prazeres, Isabel Nogueira  
Cenografia com a colaboração de: José Manuel Reis, João Prazeres  
Figurinos: Rita Lopes Alves e Isabel Nogueira  
Figurinos com a colaboração de: José Manuel Reis, João Prazeres  
Interpretação: Carla Bolito, João Saboga e Victor Correia  
Fotografia: Jorge Gonçalves

*Ruínas* foi apresentada, pela primeira vez ao público português, no espaço *A Capital* (antigo espaço dos Artistas Unidos até serem “desalojados”, em agosto de 2002, pela Câmara Municipal de Lisboa). Esta peça daria início ao ciclo organizado pela companhia, com textos da dramaturga inglesa Sarah Kane. “A peça *Ruínas* apresenta um mundo hipócrita, decadente, sem valores mas também fala sobre a esperança, a sobrevivência de uma personagem, a Cate.”<sup>14</sup>

<sup>14</sup> “Um Mundo em Ruínas”, entrevista de Ana Campos a Pedro Marques, no 2º Caderno, Semanário, de 12 de Março de 2004.

O ensaísta e tradutor Luca Scarlini (2001) escreveu “O Teatro de Sarah Kane”, uma nota introdutória à edição da obra da jovem dramaturga em Itália, que foi publicada na revista *Artistas Unidos*. Nessas linhas, Scarlini exprimia a sua admiração pelo trabalho de Kane, pelos “horrores cénicos” descendentes da tradição do teatro de Edward Bond, identificando ainda na sua escrita a “ideia do palco como lugar de catarse, onde o extremo do horror da realidade pode ser decantado na paixão ou na sua completa ausência”.

Em 2004, no contexto do PONTI<sup>15</sup>, o encenador Armin Petras apresentava *Zerbombt*, no Teatro Helena Sá e Costa, no Porto, que incluía, além de um texto de Tennessee Williams, a peça *Ruínas*. Na opinião de Paulo Eduardo Carvalho (2004), “a proposta de Armin Petras foi um dos espectáculos mais ‘úteis’ de todo o festival, mas também uma das propostas mais bizarras, pelo menos do ponto de vista dramaturgico.” Não sendo algo esperado, no que concerne às pressupostas convenções teatrais, principalmente na combinação de textos, esta encenação trouxe ao público português outra visão sobre o trabalho de Sarah Kane, uma visão mais arrojada.

*Zerbombt* – uma tradução mais feliz do que o português *Ruínas*, que se concentra mais no próprio movimento ‘explosivo’ proposto pela peça – apresentou-se com uma autêntica ironia e distanciamento, ao propor um início de representação com a imediata presença em cena de 3 actores: os intérpretes de Ian e Cate e um terceiro que mais tarde assumiria o papel de soldado, com a tarefa de ler as didascálias minuciosas e naturalistas inseridas pela autora no seu texto. (...) O modo como os intérpretes iam sendo ultrapassados no seu próprio jogo, numa escalada incontrolável de violência, apresentou-se como uma legítima, e interessante, via para dar resposta aos múltiplos desafios de um dos mais sintomáticos textos da última década do século XX.” (*ibidem*)

Para o encenador Jorge Silva Melo, *Ruínas* é “uma peça perfeita, o que é muito difícil para uma jovem autora que, depois passa o *Amor de Fedra* e *Purificados*, a procurar não repetir a fórmula.”<sup>16</sup> Considerando o comentário de Jorge Silva Melo, será importante referir, que na conceção de leitora e espetadora, crê-se que todos os autores sejam eles dramaturgos ou romancistas, tentam sempre

---

<sup>15</sup> **PoNTI –Porto. Natal.Teatro. Internacional.** –O festival teve a sua primeira edição em 1997, realizando-se, nos anos seguintes, bianualmente. As edições de 1997, 1999, 2001 (excepcionalmente, disseminada por todo o ano) e 2004 dão a conhecer uma multiplicidade de experiências cénicas assinadas por encenadores como Robert Wilson, Eimuntas Nekrosius, Robert Lepage, Peter Stein, Stéphane Braunschweig, Jérôme Deschamps & Macha Makeieff, Alain Françon, Ivo van Hove, Thomas Ostermeier, Anatoli Vassiliev, entre tantos outros. Consultado em: [http://www.tnsj.pt/home/template\\_new.php?intlD=7&intSubID=17](http://www.tnsj.pt/home/template_new.php?intlD=7&intSubID=17), a 10 de Abril de 2012.

<sup>16</sup> FRANÇA, Elisabete, “Um príncipe afundado na indiferença”, *Diário de Notícias*, 10 de Março de 2004.

inovar de obra para obra. A procura de um impacto diferente no público, de provocar uma onda de adrenalina ainda mais eficaz do que a anterior, é o que mantém os dramaturgos no universo da escrita.

No caderno cultural *Cartaz*, do jornal semanal *Expresso*, o crítico de teatro João Carneiro (2000), analisava o espectáculo numa crítica com um nome que aproximava verdadeiramente o leitor do conteúdo teatral: Explosões. Num jogo de palavras contraditórias, Carneiro classifica *Ruínas* como um “espectáculo irresistivelmente incomodativo”, inaugurando a combinação perfeita para uma peça tão densa. Apenas alguns anos antes, os críticos londrinos eram incapazes de mostrar este tipo de disponibilidade para se deixarem seduzir, remetendo este e os outros trabalhos da dramaturga para um patamar de mera vontade de escandalizar o público e a comunicação social.

Ainda na opinião deste crítico português, esta representação “recria admiravelmente o ambiente opressivo que o texto sugere, talvez ainda de forma mais radical do que este”. Subir ao palco e conseguir causar ainda mais explosões do que as ditadas pelas premissas dramáticas de Kane, é elevar a escrita de *Ruínas* muito próximo daquilo que a autora desejava, ou seja, uma difícil reprodução interpretativa.

The play is disturbing not just for *what* happens but *how* it happens. *Blasted* also suggests people’s capacities for resistance and adaptability in persistence with some form of life, however gruelling and removed from the form of life they might have wished for; even here, as elsewhere in Kane’s work, the surprising eruptions of black humor should not be avoided. (Rabey, 2003: 206)

A capacidade de resistência a uma situação extrema é uma das características que define o ser humano. E, mesmo estando implícito no texto, a forma como a companhia transpõe estas situações de limite, criam uma tensão no espectador que só é possível ser diluída em momentos, precisamente, de humor negro. Claramente, os Artistas Unidos entraram no universo de *Blasted* e da autora de uma forma exímia, descobrindo e expondo todos os pontos nevrálgicos deste teatro experimental. Saber executar em palco estes passos não é uma tarefa fácil, nem para os atores, nem para o encenador que tem que fazer escolhas de modo a suscitar na audiência uma reação de aceitação, em vez de repulsa.

Antes de iniciarem o ciclo de representações, a companhia começou com um ciclo de leituras no espaço *A Capital*, uma experiência para testar os limites da linguagem, assim como a capacidade de resistência do público a uma dramaturga de pulso forte. Francisco Frazão (2011), foi uma das testemunhas desse primeiro ensaio:

A primeira coisa que eu vi, e eu não tinha lido nada, foi a leitura de *Blasted* que foi incrível, muito mais forte do que depois o espectáculo. (...)Era a uma quarta-feira à tarde e a sala estava cheia. Se calhar estamos a falar de 50 pessoas. Agora já não há esse público para leituras. Na altura acho que havia uma necessidade, em Lisboa, das pessoas conhecerem mais, porque de facto havia pouco trabalho em torno da escrita para teatro contemporâneo. Portanto, havia muita vontade de saber o que é que se passava e o que é que havia.

Na versão de palco, surgiram Carla Bolito, João Saboga e Vítor Correia, criando uma explosão sucessiva de atos, ainda pouco habituais numa linguagem cénica, exponenciados, obviamente pelo texto que expeliam como entranhas que precisam de ser retiradas de dentro do corpo, para aprender a conhecer o interior humano. João Carneiro (2000), classifica este desempenho como notável, elogiando-os como “responsáveis essenciais pela manutenção de uma tensão e de uma intensidade essenciais e crescentes.” Considerando a complexidade do universo dramaturgico da autora, transformar as suas personagens em pessoas que circulam no nosso campo de visão cénica, não é uma tarefa fácil. O enredo da peça precisa de atores capazes de ir de um simples reencontro, ao confronto da violência, ao culminar da guerra exterior que também é interior. A aposta neste trio, tal como frisa Carneiro, num desempenho digno de reconhecimento.

Invocando a premissa cénica da quarta parede, o encenador faz ruir a parede do fundo deste cenário, no mesmo momento em que, no texto há uma explosão. Um ato simbólico que se cruza com a realidade e que nas palavras de Jorge Silva Melo (2001), no momento em que isto acontece “o realismo quase psicológico da primeira cena dá lugar a uma frontalidade da representação, o silêncio aumenta”. A primeira cena precipita o espetador para um confronto que surgirá mais tarde, na medida em que a corrente avassaladora de sentimentos e de ações que são trocadas pelos atores, se torna cada vez mais intensa. No meio dessa violência física e psicológica, é impossível escapar da parede que está prestes a ruir e do soco que se leva no estômago, perante uma peça e representação que são tudo menos silenciosas na mensagem que passam ao público.

## **4.2\_Mark Ravenhill, *Shopping and Fucking* (1996) - Foder e Ir às compras**

“Mark - Smack, yes absolutely. But also people. You get dependent on people. Like... emotional dependencies. Which are just as addictive, OK?”

*Shopping and Fucking*, Mark Ravenhill

### **4.2.1\_A Peça**

Em *Shopping and Fucking*, Mark, Robbie e Lulu formam uma família atípica desde que Mark os viu num supermercado e decidiu comprá-los. A vida de festas com drogas, satura Mark que decide “abandonar” a família em busca da recuperação da sua toxicodependência numa clínica. Desamparados pelo membro unificador da família, é Lulu quem tem que providenciar o sustento. Numa entrevista de emprego são-lhes entregues pastilhas de Ecstasy para vender. Contudo, Mark regressa a casa depois de ter sido expulso e explica-lhes que não quer mais dependências, até ao momento em que conhece Gary, um prostituto, e se apaixona por ele. Ao tentar vender as pastilhas de Lulu, Robbie acaba por consumir e, em delírio, oferece todas as pastilhas. Brian, o “patrão” de Lulu, dá-lhes uma semana para fazerem aparecer o dinheiro referente ao produto. Para conseguirem angariar esse fundos, criam uma linha de sexo telefónico. Mark leva Gary para casa e, ao ser surpreendido pelos seus “familiares” com a sua dependência emocional, é atirado para um jogo de verdade ou consequência onde a vítima acaba por ser Gary. A peça termina do mesmo modo que começa, com a família a dar de comer uns aos outros as refeições individuais de microondas.

*Shopping and Fucking* foi a primeira peça que Mark Ravenhill escreveu e a que teve mais sucesso, em termos mediáticos, por apresentar uma fórmula completamente diferente no uso da linguagem cénica e no modo como os atores iriam ter que se despir de todos os preconceitos, sujeitos a uma realidade mais confrontacional. Segundo Sierz (2000), na primeira produção da peça, a companhia londrina Out of Joint, e o teatro Royal Court que acolheu o espetáculo, foram

aconselhados a não apresentar nos posters e na publicidade, o título da peça. Nessa época, havia uma lei que ditava que a palavra “fuck” estava proibida de ser publicamente apresentada em cartazes.

*Shopping and Fucking* caught the 1990's imagination in the sense that it related three forms of pleasure-getting in this new market capitalism: shopping, drugs and sex. Sex here becomes a ruthless acquisitive gay mode of experience, but it could as well been heterosexual. The play enjoyed universal appeal, in the sense that it captured the dynamics of the new market capitalism and new entrepreneurialism that have led to the so-called 'end of history', with selfish sel-satisfaction as the single mode of existence. (Jongh *apud* Monforte, 2007 : 131)

Nos comportamentos desta sociedade capitalista e consumista, estavam desenhados os traços que eram suportados por afirmações da peça. Noutro contexto cultural e político, a obra poderia ter tido muito menos impacto, mas algo de novo estava a acontecer e a revolução que dramaturgos como Ravenhill postulavam era tão significativa, que ainda que fossem proibidas as palavras, o público estava disposto a aceitar a revolução.

Numa perspetiva em que os anos 90 são referenciados como produtores de uma escrita de espiral de violência, Mark Ravenhill é também apontado como parte integrante. Graham Saunders (2007: 176), afirma que há uma ideia de que a violência física, através da mutilação e da violação, e que essa era uma forma de tentar articular o amor. Este era um ponto muito importante na peça: “That preoccupies Mark Ravenhill's *Shopping and Fucking*, where characters have lost sight of the difference between abuse and love, or where love becomes a way of claiming someone. “ (*ibidem*) A ideia de pertencer a alguém, no sentido mais extremo, era para as personagens da peça, uma forma de encontrar o amor. As famílias reconstruídas que se magoam, que não são unidas por laços de sangue, e que se amam à sua maneira, é a exploração dos limites da palavra amor.

A peça foi apresentada pela primeira vez a 26 de Setembro de 1996, no Royal Court Theatre Upstairs, em Londres. Encenada por Max Stafford-Clark, a peça é composta por cinco personagens que, ironicamente, foram inspiradas pela banda *Brit Pop* Take That : Lulu, Robbie, Mark, Gary e Brian, e tem 14 cenas. As personagens, nas palavras de Ravenhill (Ravenhill *apud* Sierz, 2001: 130) são: “Quite thorough and optimistic, they keep trying out new schemes, they don't moan. (...) More practically, if they moaned, it wouldn't be engaging for an audience'. Sierz (*idem*) comenta esta afirmação dizendo que o objetivo do dramaturgo é ‘manter a audiência em bicos dos pés, ao

equilibrar os sentimentos conflituosos de empatia e critica'. A manipulação da audiência, para que esta perspetive o espetáculo, de uma forma conduzida, é uma das armas que Ravenhill melhor consegue articular.

A comida e o amor aparecem como simbologias do mundo descartável em que povoam as personagens desta peça. O amor e a comida, criam dependências tão fortes como uma droga. E eles não conseguem viver sem ambos. Como Rabey (2003: 203) sugere:

It's studied observations of resolute superficiality, which rebrands love as a dependency, show up the reductivity of 1990's consumerism as both blackly humorous and ultimately lethal. (...) *Shopping and Fucking's* power resonates through its visual images, of blood and sex acts and junk food, which are welded to an engagingly familiar thriller scenario.

As imagens da comida, do microondas, de Mark, Lulu e Robbie a alimentar-se uns aos outros, mas de uma forma individual, levanta questões acerca deste tipo de novos núcleos familiares. A comida é tão descartável, tal como as relações e, simbolicamente, as primeiras refeições que aparecem na peça, avisam o leitor do tipo de ambiente que pode esperar.

**Lulu** – We've all got to eat.

Here.

Come on, come on.

A bit for me.

Mark *vomits*. (Ravenhill, 1996: 3)

Lulu toma conta de Robbie, que toma conta de Mark e vice versa, num ciclo sem fim, um elo inquebrável porque precisam uns dos outros como espelhos, como identificação da sua própria existência no mundo. Wandor (2001: 228) centra-se na imagem das refeições de *takeaway* para tecer as considerações gerais acerca da peça, referindo que a 'nossa cultura é descartável, o consumismo absorve tanto as compras como o foder'. Igualmente importante é o seu ponto de vista quando menciona que neste tipo de sociedade 'ninguém consegue verdadeiramente tomar conta de si próprio', apelidando estas personagens de 'semi sem-abrigo, sem pai e sem amor'.

As famílias atípicas voltam a povoar o texto de Ravenhill, sempre acompanhadas por refeições individuais e pré-aquecidas no microondas. A rejeição de Mark à comida indica uma barreira à

família na qual se insere, como se não quisesse fazer parte e a única forma de o expressar é através do regurgitamento.

**Robbie** – We have good times, don't we?

**Mark** – Of course we have. I'm not saying that.

**Robbie** – Good times. The three of us parties. Falling into taxis, out of taxis. Bed.

**Mark** – That was a year ago. That was the past. (Ravenhill, 1996: 4)

A necessidade de desconexão daquela realidade, onde só restam os ecos do passado, obriga Mark a desligar-se daquela “família”. O sentido de pertença, de unidade familiar, que os tinha aguentado entre festas, deixa de existir. Robbie e Lulu, os dois outros membros da família, querem pertence-lhe como bens outrora transacionados. A era do consumo desenfreado e irracional estende-se ao ideal humano, onde um corpo é só um corpo e funciona como moeda de troca para amor ou bens. Tudo pode ser comprado e, esta “família” fez desta premissa o seu lema de vida e convivência em comum. A ideia de existência enquanto pessoas que não podem ser vendidas ou compradas, só volta a fazer sentido quando o principal comprador quer desistir dos bens.

**Lulu** – You don't own us. We exist. We're people. We can get by. Go. Fuck right off. Go. GO.  
(idem: 7)

Num tom irónico, Ravenhill define as suas personagens com elementos que conduzem a uma caracterização de dificuldade em manter laços afetivos que desenvolvam o sentido de intimidade. Não se querem envolver e isso faz parte da sua premissa do amor descartável. Há uma necessidade premente de não ser dependente dos sentimentos de outra pessoa, daquilo que representa. Como contraponto a esta relação familiar, Mark prefere uma relação onde esse termo não signifique nada mais do que uma mera transação comercial, como a que mantém com o prostituto Gary. Ter uma relação significaria compromisso, entrega, ligar-se a uma pessoa e esses termos não são aceitáveis para Mark.

**Mark** – (...) I didn't really want that to happen, you know? Commit myself so quickly to... intimacy.

(...)

**Mark** - Smack, yes absolutely. But also people. You get dependent on people. Like... emotional dependencies. Which are just as addictive, ok? (Ravenhill, 1996: 17)

A definição da temporalidade, do aqui e agora, transforma estas personagens em clichés de jovens que não têm objetivos, que trabalham em cadeias de fast food, e que não aguentam trabalho nenhum, como se fosse uma praga da década: os sem rumo. A venda de Ecstasy<sup>17</sup>, permitia-lhes ter um trabalho temporário. Até as drogas, “alimento” que sustenta ilusões, são consumidas por doses. A inserção deste tipo de realidade consegue transmitir a visão profunda que Ravenhill tinha da realidade. Como é referenciado na página 14 desta investigação, o autor da peça, é uma pessoa que está atenta a tudo o que o rodeia, à maneira como a sociedade se comporta, ao que consome, como interage com as novas modas. Este tipo de abordagem sempre interessou este dramaturgo britânico que procura a inspiração nas mutações das várias comunidades interpessoais, dos espaços em que se movem e das suas relações com o capitalismo desenfreado.

A crença de que o mundo que criam traz inevitavelmente felicidade, mantém as personagens desta peça num limbo entre a realidade e a ficção. Há um mundo paralelo que não deixa espaço para quem quer partilhar o quotidiano com todos os seus sofrimentos. Acreditam seriamente que aquilo que têm para oferecer, (quer seja amor embalado individualmente, quer seja em forma de ecstasy) pode realmente trazer aos outros algum tipo de felicidade e uma fuga à crua e nua realidade. Há também, nesta noção, um elemento de individualismo muito presente, de cada um por si, com a sua dependência, a consumir das suas próprias embalagens. Nas palavras de Sierz (2001: 129), esta peça caracteriza-se por uma ‘grande incidência de metáforas de consumo e sexualidade, apresentando um conjunto de imagens espelhadas distorcidas’. Um dos exemplos que refere é precisamente o do problema de Lulu em partilhar uma refeição individual espelhada à imagem de Gary a oferecer *noodles* a Mark.

**Robbie** – Listen, this stuff is happiness. Little moment of heaven. And if I’m spreading a little – no a great big fuck off load of happiness –

(...)

**Lulu**- They’re really not made for sharing. It’s difficult.

(...)

**Lulu**- It’s just hard to share them. They’re done individually. (Ravenhill, 1996: 20 - 21)

---

<sup>17</sup> Ecstasy – droga sintética, vendida sob a forma de comprimidos, que teve o seu expoente máximo nos anos 90, consumida por uma camada jovem que frequentava discotecas e festivais de transe.

Uma das ideias centrais da peça, é precisamente a busca de algo que os faça sentir, um tipo de sentimento que prevaleça, que se mostre mais forte que tudo o resto e, principalmente que seja real. Implícita está ainda a ideia de que aquilo que as personagens sentem pode não ser real porque é providenciado pelo contacto que travam com as pessoas, com as coisas, com aquilo que sentem, como se a sociedade os obrigasse a consumir tudo para que possam sentir algo.

**Mark** – (...) I mean, everything you feel you wonder... maybe it's just the...

**Gary** – The smack.

**Mark** – Yes. The smack, coffee, you know, or the fags. (...) Right. I mean, are there any feelings left, you know? I want to find out, want to know if there are any feelings left? “*(idem: 34)*”

E é por isso que Mark não consegue ter uma definição para si próprio e que se apega aos outros para evitar entrar em contacto consigo próprio. E, de um modo irónico, Ravenhill, projeta em Mark, aquilo que a sociedade da época acreditava ser a definição de cada indivíduo.

**Mark** – (...) I have a tendency to define myself purely in terms of my relationship to others.  
*(idem: 32)*

As necessidades que cada personagem tem cruzam-se, mas não se encontram. Gary precisa de alguém que olhe por ele, que o proteja. Mark não quer ninguém, não quer cuidar de ninguém. Em resumo, as pessoas não se interessam o suficiente pelas outras. Há guerra no mundo, mas, à semelhança do que uma das personagens da peça diz, “fuck the bitching world and let's be... beautiful” (Ravenhill, 1996: 39). Nada interessa no mundo lá fora, regressando a uma espécie de niilismo absoluto que procura um eco nesta perceção simplista de como deveria funcionar o mundo. Numa ida a uma Unidade de Saúde Familiar, Gary, conta à assistente social de que o seu pai o abusa e, à semelhança da sociedade, ela tem uma reação indiferente. Gary conta este encontro a Mark.

**Gary** – Listen. I tell her he's fucking me – without a condom – and she says to me – you know what she says?

**Mark** – No. No, I don't.

**Gary** – I think I've got a leaflet. Would you like to give him a leaflet?

**Mark** – Fuck. (Ravenhill, 1996: 41)

Este sentimento é ainda demonstrado, através do narcisismo latente na opção que Robbie e Lulu tomam para conseguir pagar as suas contas. Através de uma linha telefónica que criaram, propõem-se a ouvir o sofrimento das outras pessoas.

(to Lulu) – Nine hundred pounds and seventy-eight pence.

**Lulu** – Why are there so many sad people in this world?

**Robbie** – We're making money. (*idem*: 52)

Todas as personagens, a certa altura da peça, demonstram uma necessidade de se tornar mais humanos, de se aproximarem mais da realidade. Quando os papéis se invertem e Mark se apaixona por Gary, admitindo que quer uma relação, Gary apresenta-lhe a verdade.

**Gary** – I'm not after love. I want to be owned. I want someone to look after me. And I want him to fuck me. Really fuck me. Not like that, not like him. And, yeah, it'll hurt. But a good hurt. (*idem*: 56)

A ideia de pertencer a alguém<sup>18</sup>, que durante quase toda a peça envolve as personagens, é vista como muito menos assustadora do que a ideia de não pertencer a ninguém. A solidão aproxima-os mais do ser humano que, no fundo, desejam ser. Alguns inventam histórias para poder continuar a existir, para que o quotidiano os apague da sua insignificante existência e essa é a verdadeira ironia da sobrevivência.

**Robbie** – It's lonely. I understand. But you're not alone. I could help. I'm offering to help. Where you gonna start? Maybe I know what you're looking for. (*idem*: 66)

**Mark** – Listen. I want you to understand because. I have this personality you see? Part of me gets addicted. I have a tendency to define myself purely in terms of my relationship to others. I have no definition of myself you see. So I attach myself to others as a means of avoidance, of avoiding to know myself. (*idem*: 32, 33)

Ao dar voz a estas personagens, Mark Ravenhill demonstra, mais uma vez, uma ironia sempre presente no seu discurso, característica que o demarca de, por exemplo Sarah Kane. Ao exercer este tipo de poder discursivo, Ravenhill distancia-se claramente do niilismo que preenche a vida interior das mesmas, e remete a sua visão para um universo maioritariamente social.

---

<sup>18</sup> “The men's overwhelming need is both for meaningful affections as young adults and for a father who will look after them. This suspension between child and adulthood lends the dilemmas of the men a poignancy, but in the process inevitably excludes women.” (Wandor, 2001:229)

#### 4.2.2\_ Representação



Figura 3 - "Foder e Ir às Compras (2007),  
fotografia de M<sup>a</sup> José Silva

***Foder e Ir às Compras***, Primeiros Sintomas, com encenação de Gonçalo Amorim, em cena de 15/11/2007 a 18/11/2007, de 07/12/2007 a 17/12/2007, e de 29/04/2010 a 15/05/2010, em Lisboa.

##### Ficha Artística

Texto: Mark Ravenhill  
Tradução: Ana Bigotte Vieira  
Direcção Artística e Encenação: Gonçalo Amorim  
Espaço Cénico: Rita Abreu  
Adereços e Figurinos: Ana Limpinho e Maria João Castelo  
Sonoplastia: Sérgio Milhano  
Desenho de Luz: José Manuel Rodrigues  
Interpretação: Carla Maciel, Carloto Cotta, Pedro Carmo, Pedro Gil e Romeu Costa  
Fotografia: Maria José Silva

A companhia lisboeta Primeiros Sintomas, apresentou em Novembro de 2007, a sua própria versão, *Foder e Ir às Compras*, numa tradução de Ana Bigotte Vieira e encenação de Gonçalo Amorim. Esta produção estreou na Sala de Ensaio do Centro Cultural de Belém, em Lisboa, seguindo, passado um mês, para o Teatro da Politécnica, também na mesma cidade. Em 2010, a companhia voltou a pôr o espectáculo em cena, durante um mês, no Teatro Municipal São Luiz, na capital.

A análise desta representação e não das outras, resume-se ao facto de que esta encenação não só foi que esteve mais tempo em palco, como ainda, foi a única a ter reposição.

Em 2007, a Primeiros Sintomas recebeu com *Foder e Ir às Compras*, um dos mais importantes galardões atribuídos ao teatro português: o Prémio da Crítica, atribuído pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. Convém referir que, em *ex-aequo*, ficou *A Tragédia de Júlio César*, da Companhia de Teatro da Cornucópia. Para Ana Pais (2008:15), um dos motivos da memorabilidade deste espectáculo reside na excelência de um elenco que consegue transformar

um “texto *in-yer-face*, num espectáculo *in-yer-heart*- directo ao coração.” Não são só as palavras que são cravadas na memórias, as imagens, os atores, conseguem transformar um texto de digestão difícil, numa memória que acalenta o coração, sendo possível, à semelhança do que Ana Pais, refere, uma leitura que vai direta ao coração. No dossier de imprensa<sup>19</sup>, Gonçalo Amorim, explica a escolha deste texto dizendo que lhe interessou a história desta família, “a forma como se desmembrou, a quantidade de histórias que ficaram na memória, os seus pormenores, as palavras simples, o ciúme, a ausência, a luta pela sobrevivência, a perspectiva da morte.”

Embora tivessem sido apresentadas outras versões, esta foi a que mais ficou marcada na memória do público e dos críticos. João Carneiro, crítico do semanário *Expresso*, encontrou nesta peça um interesse muito mais profundo do que a própria encenação original:

A encenação de Gonçalo Amorim tinha, na minha opinião, a grande virtude de recriar o texto da peça naturalizando aquilo que nele não é de todo natural, em termos estritamente miméticos (e repito, estritamente), o que quer dizer, também, que a encenação e a actualização cénica e espectacular construíam uma fluência narrativa para um discurso que, se nos remete para questões reais, o faz a partir de uma muito caracteristicamente britânica maneira de alterar os dados da realidade para melhor nos fazer abrir os olhos, se assim posso dizer, de maneira trivial, para ela; uma maneira de dar fluência a um discurso que se constrói, em permanência, sobre a tensão entre natural e desnaturalização, entre bocados do real e uma radical desrealização da existência. <sup>20</sup>

Numa outra perspectiva, é curioso também salientar a opinião de espetadores menos experientes na arte da crítica, mas que se preocupam com a reflexão necessária num momento posterior ao espectáculo. No blogue *proponho.blogspot.com*<sup>21</sup>, Ana Campos, não se inibia em classificar a primeira parte desta produção como “irritantemente oca”. Já em relação à segunda parte de *Foder e Ir às Compras*, é elogiado o “novo fôlego” que cria “uma significação para toda a caótica linha de acção.” Por isso mesmo, para a autora desta crítica, o ponto mais frágil da encenação reside no desequilíbrio entre as duas partes do espectáculo. Menciona ainda que os ideais de um sociedade consumista são os temas de maior inquietação na peça.

---

<sup>19</sup> Consultado em [www.primeiros-sintomas.com](http://www.primeiros-sintomas.com), a 15 de Março de 2012

<sup>20</sup> Declaração em e-mail, recebido a 17 de Junho de 2012.

<sup>21</sup> O blogue [proponho.blogspot.com](http://proponho.blogspot.com) foi criado em (vide data) e é mantido por Ana Campos, com a intenção de providenciar ao leitor várias sugestões culturais, assim como a análise das mesmas.

No fundo, o espectáculo questiona o que sustenta a vida fútil tão defendida pela sociedade de consumo em que os problemas se resolvem com uma visita a uma loja e as desilusões amorosas com a ausência de laços afectivos. São as pulsões inconscientes, os motivos profundos da mente humana que são postos a nu, por vezes de forma brutal, e com algumas interpretações dignas de nota como as de Carloto Cotta e de Romeu Costa.<sup>22</sup>

Ao criar uma encenação envolvida no espectro do *in - yer - face* e de outras produções anteriores, Gonçalo Amorim desenvolveu, com uma mestria singular, um produto de captação de talento.

Curiosamente, achei a encenação do Gonçalo Amorim mais interessante, porque aparentemente mais simples, mais *low profile*, do que a do próprio Mark Ravenhill. Muito se devia, claro, à organicidade entre concepção ou desenho global do espectáculo, direcção de actores, cenografia e luzes.<sup>23</sup>

Relativamente ao desempenho dos actores, há uma generosidade na entrega, na transposição de emoções, que transporta o público imediatamente para um mundo decadente prestes a entrar em colisão. Esse choque é mais do que com eles próprios, com a consciência desperta e alerta de cada um. Na consciência de Sarah Kane, não havia um interesse em manipular as opiniões ou emoções do público. Aquilo que pretendia era que este visse a verdade do comportamento humano. E, numa sequência lógica, Gonçalo Amorim consegue agarrar a ideia de Ravenhill e desenvolvê-la esta com uma mestria surpreendente, conseguindo catapultar, mais do que personagens e actores. Há nesta criação, e no seu desenvolvimento textual, uma reparação da ideia premente de uma sociedade corrompida que se aproxima também de um realismo português urbano mas que não passa para a dramaturgia contemporânea.

As questões do consumismo, que se arrastam também desde o final dos áureos anos 90 e do início do século XX, criaram comportamentos semelhantes aos retratados na peça. Em termos de relacionamentos e, conseqüente promiscuidade, encontra-se uma maior proximidade com a sociedade do anos 80, sobrevivente à opressão de cerca de 40 anos de ditadura, e que nessa década finalmente libertou o corpo e a noção de interação com o outro.

---

<sup>22</sup> Consultado em <http://proponho.blogspot.pt/2010/04/foder-e-ir-as-compras-critica.html>, a 10 de Abril de 2012

<sup>23</sup> Declaração em e-mail, recebido a 17 de Junho de 2012.

Na opinião, de Ana Pais (*idem*: 15), o espetáculo ganha quando o encenador se afasta dos clichés da representação deste tipo de teatro que, na sua generalidade, é “confundido com a violência gratuita”.

O encenador encontrou na dramaturgia da ambivalência uma delicadeza, uma frescura e um conforto surpreendentes para uma paisagem absolutamente inóspita, demonstrando uma cativante inteligência no modo como articula as matérias de cena no espectáculo: actors, texto, cenário, música e movimento, tudo confluiu para uma poderosa e vibrante respiração, fazendo o teatro pulsar a um só ritmo. (*ibidem*)

Num golpe inteligente, esta produção desmascara os preconceitos ainda existentes ao redor deste tipo de escrita e do próprio movimento. *Foder e Ir às Compras*, contribuiu, positivamente, na divulgação da obra de Mark Ravenhill, deixando no entanto, e à semelhança de outras companhias que encenaram esta peça, um vazio na edição para o leitor que pretende ter acesso à obra. A realidade editorial, em termos teatrais, em Portugal não aceita riscos, mas a verdade é que o prémio ganho pela companhia poderia ter contribuído para o lançamento da peça ou parte da obra do dramaturgo. Dir-se-ia que, embora esta conjugação de fatores, ainda há um certo conservadorismo nas edições.

Em relação ao ambiente cénico, há elementos facilmente identificáveis com a ideia de consumo que guiam o espetador através dos diálogos. Uma cenografia limpa, com capacidade para o recurso ao imaginário, faz desta encenação um brilhante exercício de manipulação do espaço.

É que toda a tensão, ambientada num espaço sem identidade, sem elementos pessoais e, por isso, quase abstracto e até minimalista, que Rita Abreu construiu como que numa evocação dos grandes hipermercados (...), corroborada pelos adereços e figurinos de Ana Limpinho e Maria João Castelo é, sobretudo, dirigida pelo deslumbrante elenco e lançada como uma força pulsional para o público, enredando-o. (Pais, 2008: 14)

Em relação ao trabalho desenvolvido com os actores e às opções cénicas, o encenador cumpre, eximamente, aquilo a que se propôs.

Aos actores é pedido que, à medida que o espectáculo decorre, se tornem cada vez mais contidos no que diz respeito à explicitação corporal e vocal das emoções das personagens,

para que – com o avolumar da tensão – estas se tornem cada vez mais lúcidas em situações extremas de sobrevivência. Se na primeira parte do espectáculo um certo desajustamento emocional das personagens deve potenciar o lado cómico do texto, na segunda parte a sua lucidez deverá potenciar o seu lado trágico, independentemente da grande quantidade de ecos trágicos e cómicos que povoam o texto no seu todo.

O contraste de emoções não só prende o público como, mais uma vez, o conduz através de uma linearidade que o encenador quer transmitir. Esse efeito, conseguido pela performance dos atores, cria um discurso dramático quer permite o cruzamento de duas realidades e, aos mesmo tempo, um certo efeito de distanciamento. No seu conjunto, fica, por isso, forte capacidade dos atores em palco e da aptidão para transferir, de uma forma notável, uma realidade criada noutra contexto cultural.

A peça, reposta em 2010, passou por Lisboa, Faro e Guimarães, cidade onde tinha sido estreada e numa perspectiva de espectador, torna-se limitador, na medida em que não existe uma possibilidade de assistir ao espectáculo fora deste pequeno circuito. Em termos de análise académica ou mesmo crítica, não se pode realizar qualquer tipo de estudo, em termos de impacto, entre um público residente num meio urbano, e um público residente num meio mais rural. No caso inglês, durante a estreia da peça, houve claramente uma diferença, não só porque houve uma digressão, mas porque o tipo de públicos era diferente. “While metropolitan audiences were virtually unshockable, says Stafford-Clark, spectators in smaller cities were less *blasé*” (Sierz, 2000: 126). Neste sentido, na falta de uma mudança no panorama cultural e editorial, a crítica e a investigação teatral, moldar-se-á sempre à volta de um circuito urbano. Considera-se que, mediante a exposição mediática que teve, a peça poderia ter sido apresentada, no Porto, em Coimbra, ou outros distritos em que existe um público mais frequentador de teatro.

### **4.3\_Sarah Kane, *Cleansed* (1998)– Purificados**

“Rod – If you’d have said ‘Me’, I wonder what would have happened. If he’d said ‘You or Rod’ and you’d said ‘Me’, I wonder if he would have killed you. (...) Death isn’t the worst thing they can do to you (...) Can take away your life but not give you death instead.”

*Cleansed*, Sarah Kane

### 4.3.1\_A Peça

Em *Purificados*, Kane dramatiza um ambiente claustrofóbico de uma sociedade submetida à figura de um ditador, um homem endeusado chamado Tinker que controla um antigo campus universitário transformado numa instituição. E é aqui, neste desolador espaço afastado do mundo, que Grace procura os últimos pertences do irmão (Graham), os últimos vestígios do amor que os unia. Nessa mesma instituição, Rod e Carl, um casal acabado de trocar juras de amor, é submetido ao julgamento e à violência gerada por essa paixão. Robin, um menino em corpo de homem, perdido pela instituição, apaixona-se por Grace. E, entre a violência e o amor que tenta resistir/sobreviver<sup>24</sup>, Tinker, o julgador, tenta preencher o vazio com visitas a uma mulher que trabalha num *peep show*.

Sarah Kane diz que "almost every line in *Cleansed* has more than one meaning... I wanted to stretch the theatrical language"<sup>25</sup>. A linguagem teatral como objeto permeável e transmutável, é levado aos extremos, exatamente como ditam os pressupostos desta corrente experimental em que a dramaturga está inserida. Neste sentido, o espetador é atingido pela magnitude deste objetivo, tendo apenas duas soluções para encarar a leitura do texto: ou se deixa afetar por aquilo que vê ou, simplesmente ignora e considera que é um simbolismo artístico. Relativamente a uma representação, do ponto de vista desta investigação, considera-se que é praticamente impossível o público passar por uma experiência marcante (boa ou má) e fingir, ou ignorar, que não foi tocado. Com todas as peças de Kane, embora seja possível haver outras reações, a indiferença não é uma delas. Embora num mundo paralelo, onde a simbologia remete para outros contextos, há uma dose de realidade na temática abordada, como a perda de um ente querido, o amor, que se poderá sobrepor às escolhas artísticas, em termos de encenação.

*Cleansed*, estreou a 30 de Abril de 1998, no Royal Court, em Londres e, pela primeira vez, na sala principal do teatro.

---

<sup>24</sup>“While *Cleansed* is undoubtedly a dark play, Kane also believed it is essentially hopeful in its central theme: on how love for all the characters can survive even the most extreme and savage of situations.” (Saunders, 2002: 91)

<sup>25</sup> Kane apud Ian Fisher, consultado em <http://www.iainfisher.com/kane.html>, a 14 de Março de 2012.

*Cleansed* had been triggered in Kane's imagination after reading Roland Barthes's line that "being in love was like being in Auschwitz". She had found his comparison morally repugnant but discovered that it stayed with her, and decided to write a play that explored her reactions to the idea. (Ravenhill, 2006)

Há frases que simplesmente se entranham debaixo da pele e quando ocorre o ato de escrita, elas aparecem porque há algum sentido exploratório que deve ser avançado. Com Kane foi assim que começou a ideia para esta peça. Avançar com uma ideia de um campo de concentração como comparação a um estado amoroso é algo que demora a ser digerido e é necessária uma certa reflexão. Este pensamento deu origem, na minha perspectiva, a uma das melhores peças desta dramaturga.

A peça é composta por sete personagens, vinte cenas e o seu cenário principal é uma universidade abandonada. A universidade é vista como um mundo degradado, onde habitam os seres mais vis, mais loucos e onde todas as maldades, possíveis e imaginárias, acontecem. Todas as adaptações desta peça tiveram uma dificuldade acrescida, tendo em conta as imagens cenográficas criadas pela dramaturga, praticamente impossíveis de recriar em palco devido ao elevado grau de violência física. Nas cenas de violência em que Tinker corta partes do corpo de Carl, ou o expõe a sucessivos maus tratos, nem sempre é possível retratar exatamente conforme as diretrizes da dramaturga.

A conversa inicial da cena 1, entre Graham e Tinker, direciona imediatamente o leitor para um cenário decadente, rodeado do cliché das conversas entre drogado e traficante. Graham diz: "Quero sair" (Kane, 2007: 155) . De onde? Para onde? Como se suplicasse uma qualquer espécie de libertação. A primeira imagem de violência, surge com "Tinker (injecta no canto do olho de Graham)". Tinker indica a Graham para contar até 10 de trás para a frente, como se isto fizesse parte de um processo de cura, de pacificação interior, a droga como fuga.

Rod e Carl, personagens que formam um dupla amorosa desequilibrada, dão início à peça com trocas de ideais acerca do amor, não deixando adivinhar nada do que virá. Carl insiste com Rod para que sinta as mesmas coisas que ele, que aja da mesma forma, como se Carl representasse a sociedade opressora que obriga o cidadão comum a agir como todos os outros, a sentir as mesmas coisas. Rod quer estar infinitamente só, por mais que ame, não é de ninguém:

**Rod** – Não vou ser teu marido, Carl.

**Carl** – Como é que sabes?

**Rod** – Não vou ser marido de ninguém. (Kane, 2007: 158)

Um anel como um símbolo de um compromisso que Rod não quer porque as relações são de consumo rápido, sugerindo uma descartabilidade amorosa.

**Carl** – Que te vou amar sempre.

**Rod** – (Ri.)

**Carl** – Que nunca te vou trair.

**Rod** – (Ri mais.)

**Carl** – Que nunca te vou mentir. (*idem*:159)

As juras traduzem-se na necessidade de pertencer a alguém versus a necessidade de liberdade, ou no facto de tão simplesmente não conseguir encarar o amor como algo eterno. Este desequilíbrio faz com que o leitor se aperceba que Carl vive num estado ilusório, e que Rod mostra um tipo de sinceridade que parece não interessar o companheiro. O amor transforma-se num objeto de consumo rápido, perecível mediante as mudanças.

**Rod** – 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." (*ibidem* :159)

Rod dirige-se ao seu companheiro com estas palavras que surgem como um símbolo letárgico e, ao mesmo tempo, fatal da intensidade do presente nesta obra e, de um modo geral, em todo o trabalho da autora. Tudo o que importa encontra-se no agora porque o futuro não promete absolutamente nada. Sarah Kane não queria ir mais além, não conseguia focar-se no futuro, queria apenas deixar a mensagem no preciso instante em que a estava a escrever, em que tudo se dissolvia no turbilhão do quotidiano. Como hipótese, impõe-se a ideia de que, para Sarah Kane, prever o futuro era uma condicionante que não estava disposta a auto-impor-se. Inscrevendo esta premissa numa sociedade de consumo rápido, o presente assume-se como tema representativo do amor descartável, sem promessas ou qualquer tipo de laços que possa prever uma ideia de continuidade. A necessidade de jurar amor eterno, numa sociedade insaciável que vive

essencialmente para o quotidiano e usa o amor como se fossem embalagens de iogurte. Kane cria personagens que não querem ser catalogadas, que não querem ser 'usadas' da mesma forma que os outros: "**Rod** - Coração fofo querido. Eu tenho nome." (Kane, 2007: 160). A ideia de utilizar estes nomes amorosos para substituir o nome próprio da pessoa a quem remete, emerge de uma crítica social que Kane queria fazer porque ela própria não concordava com a catalogação do amor e com os rótulos amorosos que, de alguma forma, aniquilavam a personalidade. Assim, Rod, recusa a gíria, os termos amorosos usados frequentemente, que o anulam como indivíduo, com um nome e vontades próprias.

Grace e Graham, num mundo onírico, onde se desejam e consomem o amor impossível de ser percebido pela sociedade, impossível de ser encaixado numa categoria aceitável. Nada mais interessa, a dor da morte não é nada, comparada com a dor de viver com a ausência do amor dele, da presença dele. Segue-se uma cena de sexo que, poderá chocar o público, não só pela cena em si, mas pelo facto de serem irmãos.

**Grace** – Se eu -

(Toca-lhe nos lábios.)

Pusesse o -

(Põe o dedo na boca dele.)

Olham fixamente um para o outro, aterrorizados.

Ela beija-o muito delicadamente nos lábios.

**Grace** – Ama-me ou mata-me, Graham. (*idem*: 173)

Numa perspetiva onírica, tal como Sarah Kane a aborda, é apenas uma cena de uma beleza extraordinária, em que há uma luz que vem tranquilizar um pouco a escuridão da peça. O amor é desprovido de todos os conceitos e preconceitos que o rodeiam e passa a ser unicamente 'amor', no sentido mais expansivo da palavra. E o 'amor', sem constrangimentos traz luz e ilumina a capacidade de se contemplar o outro a uma luz que não tem, nem precisa de filtros.

O tema forte desta peça é amor sujeito à violência, quer seja psicológica ou física. Ainda que Sarah Kane tenha escolhido apresentar momentos mais violentos em termos físicos, em palco, o que acaba por ser terminantemente avassalador, é a pressão psicológica que Tinker exerce sobre todos os outros personagens e que inflige sobre o próprio espectador. A violência psicológica é martirizante, arrepiada e obriga o espectador a compactuar em silêncio. Grace inicialmente frágil, a sofrer com a morte de Graham, torna-se ela própria impiedosa. A dor marca-a de tal forma que ela

obriga Robin a despir as roupas, para que ao ficar com a roupa que era do irmão, consiga manter cativas as memórias que tem dele.

**Grace** – (Para Robin) Tira a roupa.

(...)

Robin tira as cuecas e fica de pé a tremer com as mãos a cobrir os 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. (Kane, 2007: 164)

Tanto em *Ruínas*, como em *Purificados*, ambas as personagens femininas são muito frágeis, mas determinadas. Quando se sentem perante uma emoção muito forte, desmaiam, como se todo o seu corpo e mente não conseguissem assimilar/aceitar toda aquela informação. O desconforto de se sentirem expostas a esse tipo de sentimentos, invoca uma paragem e, tal como num sonho, há um mecanismo despoletado pelo cérebro que envia uma mensagem a ordenar precisamente isso.

Grace recusa-se a ser ela própria. Há uma transferência de papéis. Grace sente-se igual ao irmão, absorvendo a sua personalidade e, recusando ser quem é. Prefere, inclusive, estar doente, enclausurada, a viver a sua própria vida. Como se um mundo irreal, onde ainda sente a presença do irmão, fosse muito melhor.

**Grace** – Eu não me vou embora.

(...)

Sou como ele. Diga que pensava que eu era como um homem.

(...)

Trate-me como um doente. (Kane, 2007:165)

A estranheza com que as personagens se movem, leva o leitor a questionar o porquê dos seus comportamentos. A voz que povoa o 'imaginário' de Robin, não o deixa seguro e só acompanhado parece sentir algum tipo de conforto. O enclausuramento dentro de um sítio como aquele, onde

está internado, é preferível, ao descontrolo emocional que essa voz lhe provoca. E é Grace que espelha esse sentimento, ela própria que não se reconhece.

**Robin** – Uma voz disse para eu me matar.

**Grace** – (Olha fixamente).

**Robin** – Agora estou seguro. Aqui ninguém me mata. (Kane, 2007: 167)

A violência é retomada na cena 4, quando Carl começa a ser espancado mas, segundo as indicações da dramaturga, ninguém poderá perceber quem é que o está a fazer.

Carl é espancado ferozmente por um grupo de homens invisíveis. Ouvimos o som dos socos e o corpo de Carl reage como se tivesse recebido o soco. (*idem*:168)

A necessidade de chocar o público é constante, não só pelos impulsos que quer provocar, mas também pela reflexão que ela julga ser necessária. Embora o espectador tenha noção que há situações bem piores ou que aquilo que presencia podia ser real, não deixa de ser violento, claustrofóbico. O espectador é aprisionado na sua cadeira, sem poder interferir.

As calças de Carl são puxadas para baixo e enfiam-lhe alguns centímetros de uma vara pelo ânus acima.

**Carl** – Meu Deus não

**Tinker**- Qual é o nome do teu namorado?

**Carl** – Meu Deus

**Tinker** – Consegues descrever os seus genitais?

**Carl** - Não

**Tinker** – Quando é que foi a última vez que lhe chupaste o caralho?" (*idem*:169)

A homofobia aliada à linguagem faz com a cena seja ainda mais forte. A mera sugestão do que fazem a Carl é suficiente para atormentar, no leitor/espetador, o sentido inexistente de justiça. Tinker personifica a crueldade existente no ser humano que não se cansa de infligir dor no/ao outro. Ao ler a peça, o leitor sente a personagem a gritar.

Carl põe a língua de fora.

Tinker tira uma tesoura e corta a língua de Carl.

Carl abana os braços, a boca aberta, cheia de sangue, sem som. (Kane, 2007:171)

A tradução imaculável, não deixa enfraquecer, em nada, a intensidade de cada detalhe da peça. Cada palavra parece ter sido escolhida ao mínimo detalhe. Sarah Kane disse, numa entrevista, que quando começou a escrever *Purificados* tinha como objetivo principal criar algo que ninguém pudesse transcrever para a televisão ou outro meio qualquer, a não ser para o palco de um teatro. A capacidade exponencial de cada cena é tão forte que, por vezes, ao ler, o leitor se poderá (e deverá) questionar acerca da possibilidade de encenar uma peça com estas características cénicas (já indicadas anteriormente).

Em contraste com o argumento anterior, na cena 7, a dramaturga cria uma cena com luz, onde não há violência, apenas uma grande manifestação de amor. É como se fosse uma pausa subversiva para posteriormente atacar uma e outra vez, até deixar o público e o leitor sem fôlego. Grace revela o seu historial de violência com os namorados e revela o seu amor por Graham, um amor só possível depois da morte, onde não há condenação. Mas, só neste momento é que Grace se apercebe do quão diferente tudo poderia ter sido.

**Robin** – Se pudesses mudar uma coisa na tua vida o que é que mudavas?

**Grace** – A minha vida. (*idem*: 180)

Mesmo com a morte sempre presente como caminho para uma solução, Kane permite às personagens um vislumbre do passado, uma expressão do que fariam se pudessem mudar. Algumas mantêm-se eternamente à beira do precipício, prontas a saltar, sem qualquer tipo de filtro, permitindo ao leitor descobrir a falta de interesse em manter a sua própria vida. Os que as cercam revelam querer mais a sua presença do que elas próprias. “Again and again so many of the characters in her plays have to prove their love by actually killing themselves. “(Saunders, 2002: 173). Todos os momentos mais pacíficos na escrita de Kane são efémeros. Dessa determinação nasce Tinker, uma personagem que aparece com um poder e uma vontade de exterminar a possibilidade do amor, do indivíduo como ser único e possuidor de uma vontade própria.

### 4.3.2\_Representação

**Purificados**, encenação de Nuno Cardoso, em cena de 20/02/2002 a 24/02/2002, no Porto e 01/03/2002 a 02/03/2002, em Viseu.

**Oczyszczeni**, Wroclawski Teatr Współczesny, encenação de Krzysztof Warlikowski, em cena de 05/12/2008 a 06/12/2008, no Porto.

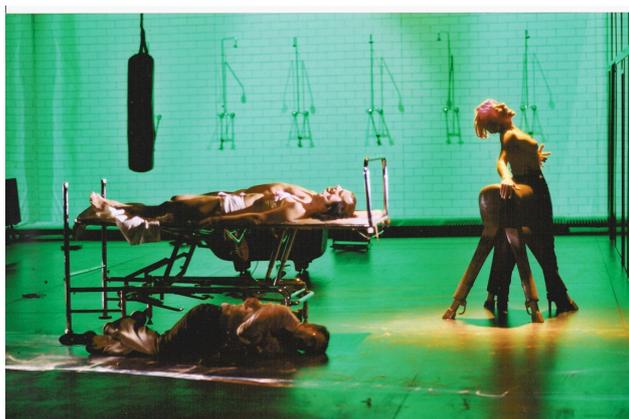


#### Ao Cabo Teatro

##### Ficha Artística

Encenação:Nuno Cardoso  
Tradução:Pedro Marques  
Assistência de Encenação:Inês Vicente  
Apoio Dramatúrgico:Pedro Eiras  
Música:Albrecht Loops  
Cenografia e adereços:Fernando Ribeiro  
Figurinos:Teresa Azevedo Gomes  
Desenho de Luz:José Álvaro Correia  
Interpretação: António Fonseca, Cátia Pinheiro, João Miguel Melo, Maria João Falcão, Nuno M. Cardoso, Tónan Quito

Figura 4 - Purificados (2002)



#### Wroclawski Teatr Współczesny

##### Ficha Artística

Texto: Sarah Kane  
Tradução para polaco: Krzysztof Warlikowski, Jacek Poniedziątek  
Encenação: Krzysztof Warlikowski  
Cenografia:Matgorzata Szczesniak  
Música: Paweł Mykietyń  
Voz: Renate Jett  
Desenho de Luz: Felice Ross  
Interpretação:Mariusz Bonaszewski, Matgorzata Hajewska-Krysztofik, Redbad Klijnstra, Stanistawa Celinka, Jacek Poniedziątek, Thomas Schweiberer, Tomasz Tyndyk, Renate Jett, Fabian Wtodarek

Figura 5 - Purificados (2008)

Na representação dirigida por Nuno Cardoso, o espetador, sem se aperceber disso, é atirado, sem aviso prévio, para o meio de um combate. Habitado a digerir a normalidade, o público é restringido, fechado dentro de um universo desconfortável, prestes a ruir. Da cadeira de espetador,

tudo parece muito mais longínquo, coberto por uma aura protetora. No entanto, em apenas poucos minutos, é impossível não sentir o ardor do incómodo de olhar, de sentir as personagens em palco. Os atores, exímios na representação dos seus papéis, levam-nos ao limite do suportável. No que diz respeito ao texto escrito como peça, o encenador Krzysztof Warlikowski comenta:

Sarah Kane despe-se em público. (...) Nós oferecemo-nos ao olhar. Sarah Kane, talvez por ser mulher, ou porque era homossexual, tem a coragem de ser verdadeira com ela própria. De uma certa maneira, ela restitui ao amor uma expressão de candura. Ao escrever este texto, Purificados, ela confia-nos um pensamento terno. Como se desenhasse uma flor, para dar luz e alegria ao seu universo interior. Ela diz, aliás, que quando escrevia Purificados estava apaixonada, o que não era o caso quando escrevia Falta. E, como diz, Roland Barthes, estar apaixonado é ser prisioneiro de Dachau. Há uma fatalidade do enclausuramento.<sup>26</sup>

A violência, degradação, humilhação, rodeados de comportamentos “rotulados” de abjetos, tanto atraem como repelem. E, independentemente da escolha feita, inconscientemente, pelo espetador, este sabe que vai continuar a ver porque precisa de perceber, de procurar um sentido de justiça ou punição que não consegue encontrar no quotidiano. Mas, o encenador Nuno Cardoso executa de um modo brilhante as palavras subliminares de Kane e não permite ao público a redenção. Uma das cenas mais marcantes nesta memorável peça é o momento em que a personagem de Tinker (interpretada brilhantemente por António Fonseca ) humilha Robin (interpretado por Tónan Quito) e o força a comer uma caixa de chocolates, fazendo com que este, com medo, se urine.

Ao expor as personagens despidas, física e psicologicamente, Kane faz sobressair a fragilidade humana, a nossa própria mortalidade. À semelhança do que Sierz (2001: 7) afirmava, quando lemos uma peça, mesmo que as situações se apresentem constrangedoras, estamos protegidos pela privacidade do nosso espaço. No entanto, quando as mesmas são representadas em palco, como as cenas de sexo, pode ser muito embaraçoso, e até constrangedor, para o espetador. Em entrevista ao ator Nuno M. Cardoso, que assumia o papel de Graham, procurava-se entender a presença do corpo, da nudez em palco, tentando resolver a tensão sentida entre os espetadores durante esta representação.

---

<sup>26</sup> Consultado no dossier de imprensa do TNSJ, referente à peça: Krzysztof Warlikowski – Excerto de “Il y a peu de beauté, nous parlons avec des ordures”. OutreScène: la revue du Théâtre National de Strasbourg. N°1 ( Fév.2003),p.49

Havia neste trabalho um confronto muito forte com o corpo porque neste texto da Sarah Kane há, efetivamente, a destruição, a erosão e a reconstrução do corpo. Portanto esta matéria, esta informação, este material discursivo é muito abordado nesta peça. E também o título, *Purificados*: que forma de purificação é esta que o próprio amor propõe e vai destruindo, ou construindo ou purificando?(...) E também saiu uma crítica bastante positiva acerca da minha prestação na cena da relação sexual entre os dois irmãos. A crítica falava de como é difícil representar uma cena sexual em teatro, onde se foge do realismo. Como também não era isso que se procurava, procurou-se uma forma mais expressionista, que a própria Sarah Kane, penso eu, também sugeria. E, por isso, foi sendo construída também muito delicadamente, mas com muita cumplicidade e que acabou por ser uma cena muito bonita. (Cardoso, 2013)

Em termos cenográficos, esta produção cria um ambiente muito intimista. Como esta peça requer profundas transformações visuais, depreende-se, através da análise ao conteúdo da entrevista e da visualização presencial da peça, que houve, nitidamente, uma preocupação em isolar os problemas que poderiam advir de uma criação mais realista. O resultado final estabelece-se, assim, como uma associação de ideias que resulta muito bem.

Too often either the designer expects to be told by the director what to do, and then does various versions to 'get it right', or the director expects the designer to come up with the solution that which will be the peg on which to hang the entire production. In order to achieve a creative harmony both need to have the honesty to begin their work on equal basis. (Howard, 2009 : 140)

Aquilo que o espetador conseguiu compreender através das transformações cénicas, foi resultado de um trabalho que começou no primeiro dia, para que no final, se criasse um sentido de coesão entre texto, encenação e cenário.

Estreado em 2002, no dia em que passavam três anos sobre o suicídio da autora, *Purificados*, representa um exercício de estilo a que o público não estava habituado. Mas, mesmo depois de toda a crucificação que o trabalho de Kane tinha sofrido em Inglaterra, a crítica portuguesa também não se coíbiu de aligeirar a importância de um texto tão forte, remetendo as suas palavras para as dos críticos ingleses, tal como recorda Nuno M. Cardoso (2013): “Houve algumas críticas bastante acintosas e corrosivas, mas perfeitamente naturais porque o Nuno estava ali a fazer um exercício de estilo, de imposição e de provocação.”

Posteriormente, em 2008, Sarah Kane volta a ser protagonista quando o encenador polaco Krzysztof Warlikowski, apresenta no Teatro Nacional São João, uma nova versão de *Purificados*. Embora esta peça tenha sido estreado em 2001, a chegada a Portugal seis anos depois, representa um hiato suficientemente forte para protagonizar outras vozes na crítica teatral. Há, obviamente, traços bastante distintos da interpretação de Nuno Cardoso, sendo o mais visível o da linguagem (polaco com legendagem). Da perspectiva do espetador, a violência das palavras torna-se assim mais distante e menos acutilante, como se as 'vozes' que figuram no painel não fossem as mesmas do palco. Num cenário absolutamente intrigante e, em termos estéticos, apelativo, Warlikowski, tenta adocicar o amargo que há nesta peça. Embora, enquanto espetadora, tenha preferido a encenação de Nuno Cardoso, para o crítico Jorge Loureiro Figueira, esta foi muito melhor, considerando-a, inclusive, como uma das melhores peças apresentadas em 2008.

Esta encenação era uma alegoria do desejo homossexual, figurada por trocas de roupa e amputação de membros, que ecoava o horror de um campo de concentração. Os actores encarnavam as personagens e as falas com grande clareza de sentido, tornando credível uma ficção em que a sucessão de picos dramáticos era apresentada sem preparação explícita dos conflitos. O que mais impressionava era a beleza das representações da violência, assentes no poder de sugestão dos gestos para reconstituir a força desse desejo. (Figueira, 2008: 10)

Numa primeira imagem há uma mulher estática, em frente ao público, só um corpo e um banco. Ao iniciar com um texto de *Crave* (1998), sente-se o desespero na sua voz é tão forte que, mesmo noutra língua, entranha-se no ar, tornando-o gelado. Os sons que chegam ao espetador são hipnotizantes, recordando uma certa decadência. O uso excessivo de *blackouts* para a transferência de cenas e outros momentos, torna esta encenação mais monocórdica e menos hipnotizante, do que a portuguesa. Não significando com esta afirmação que seja mau, mas que apenas poderia haver outro caminho.

Em termos de contracena, Warlikowski desenvolveu um excelso trabalho com os atores, com *timings* perfeitos, marcando um ritmo que se transforma ora numa valsa de dor, de apropriação de identidades e castração de outras, ora numa silenciosa valsa de amor, embalando o espetador de imagens ricas de beleza.

Aparentemente , a actriz que representa a stripper (Stanislawa Klijnstra) e que transforma o sádico Tinker (Mariusz Bonaszewski) num amante vulnerável, quase abandonou a produção<sup>27</sup>. É fácil entender o porquê, pois a personagem é grotescamente sexual em palco e tem de expor o seu corpo aos outros, de uma forma muito intrusiva, mas ainda assim não desistiu, tornando a representação deste papel na mais memorável a que já assisti, com o controlo perfeito sobre o gradual reverter da relação controlador/controlado que estabelece com Tinker. (Rayner, 2009: 91-92)

Relativamente à cenografia e ao uso da luz, há um jogo que remete para uma linguagem fria, assética, de um hospital sem coração, onde o pulsar humano é quase inexistente. Esta mescla de sensações, cruza-se com o texto de tal forma que a imagem visual que é transmitida ao público, progride para algo maior, criando uma moldura. De um modo quase televisivo, assiste-se a este enquadramento, sentindo, por vezes, que se faz parte do mesmo.

#### **4.4\_Mark Ravenhill, Some Explicit Polaroids (1999) - Algumas Polaróides Explícitas**

“Nick - I want a place I can be. Ignore the world. Look after someone I love. I want a home.”

*Some Explicit Polaroids*, Mark Ravenhill

##### **4.4.1\_ A Peça**

Preso em 1984, Nick é libertado passados 15 anos. Ao sair, confronta-se com uma sociedade completamente diferente daquela que conhecia. O individualismo e o consumismo substituíram as premissas do passado e Nick sente-se completamente desorientado. Numa tentativa de se ajustar rapidamente às novas premissas, procura uma pessoa do seu passado: Helen. Na pele de ambos regista-se o momento em que, em 1984, quando eram ativistas políticos, Helen incentiva Nick a raptar e torturar um homem, facto que o levaria à prisão. Só que também Helen mudou com o tempo, ocupando agora um importante cargo político onde não lhe convém ter

---

<sup>27</sup> “O nome Tinker em inglês quer dizer algo como pessoa intrometida e também constitui um pequeno acto de vingança da parte de Sarah Kane já que o crítico londrino Jack Tinker descreveu a sua primeira peça Ruínas (Blasted, 1995) notoriamente como “este nojento festival de imundice” (“this disgusting feast of filth”).”

Nick por perto. Persuadindo Nick a afastar-se e a tentar adaptar-se aos poucos, este ruma pela cidade onde acaba por conhecer Nadja, uma dançarina exótica com problemas com o namorado. Do universo desta mulher, fazem também parte Tim e Victor, um casal gay viciado num mundo alternativo rodeado de uma cultura *trash*<sup>28</sup>, onde a música, comida e relações se pautam pelos princípios regidos por esta cultura.

Em 2003, Rabey (2003: 203-4) descrevia *Some Explicit Polaroids* como a melhor peça de Ravenhill, escrita até aquela data. A obra retoma algumas das questões de *Shopping and Fucking*, como o tema da “purchase of self-conscious human ‘trash’, the dying boyfriend who refuses to take his pills” (*ibidem*). Depois do sucesso em 1996, com a grande *première* no mundo teatral, Ravenhill põe à prova o conceito de crescer, de se tornar adulto, partindo de uma sequência de perspectivas e personagens, tornando real a ideia do ser social, de que “being a part of society, is the only truly form of existence” (Ravenhill, 2007: 93). A interligação narrativa da peça cria uma teia de conhecimentos entre as personagens. A definição de relação amorosa em termos sociológicos ou de abordagem psicológica/psicanalítica, com Mark Ravenhill, desaparece, criando novas famílias, novos conceitos onde o amor se escreve dentro de parâmetros que remetem para uma realidade diferente da que a sociedade dita.

A ideia, bastante cinematográfica, de apresentar pedaços de pequenas histórias que se cruzam, remete-nos para o universo de realizadores como o americano Quentin Tarantino e o argentino Iñárritu<sup>29</sup>. Para Ravenhill (*idem*), nesta peça, está sempre presente a ideia da necessidade de uma personagem cuidar de outra, ser cuidada, ou de criar algum tipo de relacionamento.

The characters can't help it and keep on wanting to form their own units. That's the optimism in the plays, showing how human beings can never be completely isolated – they will always try to form groups, to socialize themselves. (*idem*)

---

<sup>28</sup> A Cultura trash foi uma denominação muito usada nos anos 90 onde se remetia a cultura e tudo o que a rodeava para os ideais do consumismo, do perecível, do imediato. Na literatura, um dos autores à qual a expressão foi mais associada foi Irvine Welsh que, durante esta época escreveu “Transpotting” (1993) e “Filth” (1998).

<sup>29</sup> Alejandro González Iñárritu, realizador de origem mexicana que ficou conhecido internacionalmente com “Amor Cão”, uma longa metragem que estreou em 2000, com argumento de Guillermo Arriaga e que projectou o então estreante ator Gael Garcia Bernal. “Amor Cão”, foi o primeiro de uma trilogia em que o realizador explorou a temática da condição humana. Em 2003 apresentou “21 Gramas” e terminou a trilogia em 2006 com “Babel”.

A peça divide-se em onze cenas e tem seis personagens. Foi apresentada pela primeira vez no Theatre Royal, Bury St Edmunds, a 30 de Setembro de 1999, com encenação de Max Stafford – Clark.

Nick e Helen, fazem parte desse conjunto de personagens, havendo um passado que os distancia e une ao mesmo tempo. Durante os anos de prisão de Nick, Helen torna-se uma mulher que vive para a política, para as aparências. O confronto no presente apenas lhes mostra que, naquele momento, vivem em mundos diferentes e que nada poderá fazer com que regressem ao passado.

**Nick** – It was real for me. Scab, class traitor. I wasn't playing.

**Helen** – Yeah, well, we all thought it was real at the time. At the time, we all believed it. Do you still believe it?

**Nick** – I've only just got out. I don't understand anything now.

**Helen** – Well, everything's changed.

**Nick** – And you've changed?

**Helen** – Of course. Look at me. (Ravenhill, 2001: 235)

Nick está confuso com o presente. Acabou de sair da prisão e não compreende nada. Aquilo em que acreditava permaneceu na sua cabeça, como a única realidade que ele conhecia. Acreditava que se tinha sacrificado por uma causa e que os seus 'camaradas' tinham continuado a lutar, não esperando encontrá-los, tal como a Helen, numa dormência política que se move conforme o que seria mais proveitoso em função do próprio indivíduo e não da sociedade.

It also ventures for the first time into the world of conventional politics, staging an encounter between the political nihilism of the late twentieth century and what Ravenhill perceives as the certainties of the seventies. These (socialist) certainties are represented by Nick, a leftist activist jailed in 1984 and only just released. The incompatibility of his strict Marxism with a modern Britain of retail and consumption provides the main fault-line of the play. He is particularly out of step with the changed sexual politics of Britain. <sup>30</sup>

Helen que trocou estes valores por um lugar no parlamento, oferece-lhe uma fórmula para compreender a realidade, o presente, algo que está implícito que também foi difícil para ela.

**Helen** – Don't ask me. You start with the little stuff...okay?

**Nick** – Alright.

---

<sup>30</sup> BUSE, Peter, *Mark Ravenhill*, 2003, consultado em <http://literature.britishcouncil.org/mark-ravenhill>, a 20 de Novembro de 2013

**Helen** – Bit by bit, you do what you can and don't look back for the bigger picture, you don't generalize." (Ravenhill, 2001: 236).

Para Nick, a pessoa em que Helen se tornou significa o oposto de tudo aquilo que no passado defenderam, os valores de uma sociedade porque no passado tinham lutado por uma causa maior. Há uma fragilidade imensa perante a desigualdade de doses de realidade, onde um continua com um sentimento de adolescente perdido, onde se devem banir os capitalistas e outro, no seu posto de adulto, revelasse que é possível fazer a luta de outra forma. A noção de adolescente e adulto, neste contexto, prende-se com os valores imputados pelas própria sociedade para alcançar a plenitude do termo. Helen preferiu apagar o passado, para conseguir alcançar o presente. A percepção que ela tem do mundo é agora alicerçada por novas crenças, baseando-se num mundo melhor. "Helen – I don't need you, Nick! I've got nothing in common with you. I've cut bits out of myself. Bit by bit, another belief, another dream. I've cut them all out. I'm changed. I've grown up. I'm scarred." (*idem*: 282).

A personagem cruza precisamente a mesma situação quando se encontra com Jonathan. O reencontro, passado tantos anos, vem demonstrar igualmente a mudança de valores, reafirmação que, os ideais da juventude deixam de fazer sentido na vida adulta. A guerreira Helen torna-se numa pacifista, ao contrário de Jonathan, o homem que foi agredido no passado por Nick e que vive agarrado às recordações do passado, necessitando de vingança (uma espécie de punição pela inconsequência do passado). Nick tenta pedir perdão a Jonathan pelo que fez no passado, mas a raiva que o tem alimentado durante os anos em o outro esteve preso, impede-o.

**Jonathan** – Very fashionable now, sorry, isn't it? Sorry we bombed your embassy, sorry about that famine, sorry we injected you with that virus and observed you as you died. Sorry, sorry, sorry. Well it doesn't fucking work, okay? It doesn't work. (*idem*: 264)

Jonathan simboliza o não retorno, a impossibilidade do perdão.

Do outro lado da história, Nadia e Victor, amigos que constituem uma outro átomo social e que procuram apenas ser felizes.

**Nadia** – Because we all have our own journeys that we are travelling. Each of us has our own path and, of course, we can't always see the path, sometimes it seems like there's no sense in anything, you know? But of course there is. Everything makes sense. " (*ibidem*: 239)

Nadia, revela uma espécie de miragem de sapiência, uma intervenção clara e funcional, quase mística da vida, do caminho de cada um. Embora esta perspectiva seja uma ironia criada por Ravenhill, a sua motivação serve de contraponto à estética consumista do restante discurso das outras personagens.

**Nadia** – I think you're a very beautiful person.

**Victor** – You like my body?

**Nadia** – On the inside. Beautiful on the inside.

**Victor** – You don't like my body?

**Nadia** – Of course, you've got a great body.

**Victor** – I've got a fucking fantastic body. I could have been in porno. Body like this I could be huge porno star. Guys go crazy for my body. “ (*ibidem*)

Nesta citação está presente uma das ideias fulcrais desta peça: a do consumo de um corpo, de obsessão por si próprio, pelo que o seu corpo representa. As personagens de Ravenhill não se conseguem distanciar de um certo narcisismo que as faz viver num mundo completamente superficial, onde o interior não é tão importante como o exterior. O mundo de aparências, a par de uma sociedade consumista, onde o corpo se transforma num bem transacionável e adquire uma importância sobrevalorizada.

**Victor** – Everyone in London gave up on that meaning bullshit years ago, you know? And now they enjoy themselves. I love trash, ok? I like when everything is trash. Trash music, trash food, trash people. I love these things. “ (Ravenhill, 2001: 241)

Este idealismo de um mundo *trash*, revela uma personagem em busca de companhia, de uma alma gémea que partilhe os mesmos sentimentos, que se reveja nesta micro sociedade criada por Victor. Até a comida tem que ser *trash* para combinar com o seu estado de espírito, com a sua maneira de estar. Como se a ingestão de comida saudável pudesse “contaminar” aquilo em que se tornou. Esta personagem grita o hino do : não sentir, não pensar, ser lixo, come lixo e usar o corpo como bem. Os corpos dispensáveis que se consomem uns aos outros são preferíveis, a corpos com sentimentos. Victor sente-se traído por Tim, quando Nadia lhe revela que este tem sentimentos.

**Victor** – (...) I'm a crazy guy, you know, and I just want to have some fun, just want to enjoy... Why do these guys fucking lie to me? Loving, spiritual, vulnerable, ill. Fuck this. “ (*idem*: 242)

Embora esta atitude de distanciamento se prolongue durante quase toda a peça, à medida que a doença de Tim se vai tornando mais presente, há uma mudança de comportamento e de atitude em Victor. Ravenhill vê a sociedade dos anos 80 como clandestina, inconsciente, não querendo saber do corpo e, nos anos 90, começam a aparecer as mazelas, as cicatrizes no corpo e na alma, a centralidade no eu, no seu próprio corpo e na idealização do mesmo, a tentar encontrar a “happy land”. Esse momento surge quando admite que Tim está realmente doente com HIV e que irá morrer.

**Victor** – I can't help this... I feel... I want you to get better. I want you to be with me.

**Tim** – That's not why I downloaded you I didn't download you because of that. I downloaded you because you wear little shorts and you gyrate to trash. Because you are trash. (Ravenhill, 2001: 283)

As personagens de Ravenhill encaixam-se num padrão de sentimentos, que à semelhança de Tim e Victor, se situam entre o medo e a revolta. Não sabendo lidar com aquilo que sentem, ou melhor, com aquilo que os outros esperam que eles sintam, tornam-se num composto de medo e revolta. Há um estereótipo no medo de ficar sozinhas, a revolta e medo de amar alguém descontroladamente, a revolta contra o mundo que os desaloja de família, o medo do outro e da conexão esperada.

Nadia é uma mulher fragilizada pelos maus tratos relacionais que reprime a protecção de outros. Nick tenta protegê-la, porque são esses os valores em que acredita. A sociedade que Nick encontra e que ele esperava que tivesse mudado, trata o ser humano como um número, como algo descartável.

**Nick** – I don't like men who/ don't respect...

**Nadia** – Right.

**Nick** – I can't stand that.”

(...)

**Nick** – So? Ex-boyfriend? Ex-husband?/Pimp? Or...

**Nadia** – Ooooo...labels, labels. Simon's a friend who I shag once in a while. If we're in the mood. (*idem*: 247)

Novamente, o medo e a revolta interligam-se, traduzindo os sentimentos destas personagens: ao mesmo tempo que têm medo de ficar sozinhas/medo do outro, também sentem a revolta de amar descontroladamente, revolta para com o mundo exterior.

**Nadia** – Yes. They're often very linked. Fear and anger. I'm a nice person. (Ravenhill, 2001: 251)

**Nadia** – But if you look inside... Simon is frightened and Simon was expressing his fear in the only way he knows how. (*idem*: 253)

Embora a ironia esteja sempre presente no discurso de Ravenhill, a forma como a personagem se desenvolve faz com que o leitor acredite que aquilo que esta diz é o que realmente sente, e não apenas a visão do dramaturgo onnipresente.

A temática do desenvolvimento pessoal é bastante recorrente nos trabalhos de Ravenhill. Numa época em que os livros de auto ajuda se tornaram êxitos milionários, este dramaturgo explora através da personagem de Nadia a ideia de auto conhecimento, auto ajuda, como processos para a desmaterialização, como caminhos para a cura. Nadia tenta convencer os que a rodeiam de que o importante é a beleza interior, não se deixar aprisionar pela ideia que têm do seu próprio corpo, cara.

Embora Nadia seja compreensiva para com o comportamento de Nick do que para com Simon, o homem com quem tem um relacionamento, está constantemente a ser maltratada física e psicologicamente. Num dos momentos em que isso acontece, é salva por outro homem, Jonathan, a quem, como agradecimento, oferece o seu corpo. A anormalidade revela-se como a normalidade, num mundo em que só os corpos e a materialidade interessam. Nadia revela pensamentos opostos mas, ao expor-se à sociedade, acaba por ceder.

**Nadia** – Do you want to go to bed with me? I've got a great body. And I bet you've got a great body too.

**Jonathan** – I'm not really interested in bodies.

**Nadia** – Everyone's interested in bodies.

**Jonathan** – Maybe there's something unnatural about me. (*idem*: 291)

Uma das características inerentes ao trabalho dos dois dramaturgos em análise, é precisamente o facto de trabalharem acerca de famílias abusivas ou fora dos princípios aprovados pela moralidade social. Nas obras destes autores, as personagens são reflexo do comportamento dos pais, da

família. Agem como se não tivesse qualquer significado e, numa análise mais cuidada feita através dos seus testemunhos e linguagem, consegue ver-se traços de abuso na infância, entre outros.

**Nadia** – I've never met a paedophil. Well, only my father. But I don't count him. So not a rapist, not a paedophile.. (idem: 257)

**Victor** - Yes. I think so. Yes. My brother he likes to photograph me, you know? Polaroid? Since I was fourteen, polaroids of my body. See? (offers Nadia the polaroids) See? Fucking fantastic body. (Ravenhill, 2001: 240)

Tanto o pai de Cate, em *Blasted*, como o irmão de Victor nesta peça, gostavam de tirar fotografias ao corpo destes quando eram crianças/adolescentes.

Deste modo, observa-se a transformação de personagens carregadas de dor, de sentimentos de frustração para com o passado. Nick é obsessivo e perigoso, pelo passado e pelo presente. A sua necessidade extrema de proteger as mulheres, leva-o a tomar atitudes letais, como a morte de um homem para seguir os ideais que partilhava com Helen. Obsessivo porque não consegue afastar-se das pessoas que ama, não lhes consegue dar espaço, o que cria situações de rotura e antagónicas ao relacionamento de outras personagens da peça ( como Victor e Tim) que não se querem comprometer emocionalmente.

**Nick** – I'm doing my best.

**Tim** – Which is all that any of us can do. (Ravenhill, 2001: 267)

Todos tentam fazer o melhor que sabem, que podem, num mundo corrompido que nem eles percebem muito bem e onde existe um certo facilitismo orientado pelos ideais do consumismo e da procura rápida do amor. As personagens marcadas pelo seu trajeto anterior, carregado de tristezas infâmias, sobrevivem numa vida nada glamorosa onde o interesse pelo futuro é relegado para segundo plano. Um futuro que, na mente de Tim, é marcado pela constante recusa da sua doença e da possibilidade de morte. A predileção pela anestesia da irrealidade não deve ser posta à prova porque nem Victor, nem Tim, nem Nadia, sabem exatamente como lidar com o quotidiano e as mudanças que podem ocorrer ao deixar o mundo exterior entrar no seu "lar". Tal como diz Victor, "Welcome to happy world!". No entanto, esta impermeabilização criada artificialmente pode criar fissuras.

**Tim** – I look at people who were around in nineteen-eighty-four. And I see bitter people. I think you must have spent so much time being angry that it's left you all hard and bitter, and now there's no way for you to deal with today. (*idem*: 271)

Quando Tim olha para Nick vê fúria. Mas, quando este olha para Tim, não vê absolutamente nada porque acredita que este não se compromete com nada. Como se um representasse o passado e o outro o presente, e Ravenhill estivesse a dizer que a sociedade de então se queria comprometer com todas as questões sociais e políticas e as de agora, se preocupassem apenas a superficialidade.

#### 4.4.2\_A Representação

“He has a reputation among some critics as a theatrical enfant terrible purveying sexually explicit, sensationalist, shock loaded drama, and there's stuff in her play some could point to, but Ravenhill is profoundly moral in his portraiture of contemporary society. His vision is elliptically but recognizably social, even socialist. He addresses not the fragments but the whole, offering us not just some explicit polaroids but the bigger picture. “

Dan Rebellato, na introdução de *PLAYS: 1*, de Mark Ravenhill

**Algumas Polaroids Explícitas**, Companhia de Teatro de Braga, com encenação de Manuel Guede Oliva, em cena de 06/06/2003 a 26/07/2003, em Braga.



#### Companhia de Teatro de Braga

##### Ficha Artística

Texto: Mark Ravenhill  
Tradução: Regina Guimarães  
Encenação: Manuel Guede – Oliva\*  
Assistente de Encenação: Jaime Soares  
Voz Off: Carlos Feio, Manuel Guede-Oliva e Elisabete Apresentação  
Espaço Cénico: Jorge Gonçalves  
Figurinos: Marta Silva  
Multimedia: Amaia Torre e Alberte Permui\*  
Desenho de Luz: Fran Veiga \*  
Interpretação: Guida Maria, Solange Sá, Waldemar Sousa, Rui Madeira, Jaime Monsanto e João Melo  
\* Em colaboração com o Centro Dramático Galego

Figura 6 - "Algumas Polaroids Explícitas" (2003), fotografia de Manuel Correia

*Some Explicit Polaroids* foi a segunda peça a ser escrita por Mark Ravenhill. Em Portugal, a sua estreia foi feita no Teatro Rivoli, no âmbito da segunda edição do PONTI (Porto Natal Teatro Internacional) e foi marcada pela presença da companhia britânica Out of Joint. O público português pode assistir, assim, à primeira encenação da peça. Uma das grandes vantagens deste acontecimento é que o próprio Ravenhill trabalhou diretamente com Max Stafford-Clark (que também encenou a primeira peça de Ravenhill: *Shopping and Fucking*), trazendo a frescura de um texto que tinha praticamente acabado de “explodir” em Inglaterra. Ao contrário do que aconteceu, posteriormente, quando se verificou um hiato de quatro anos até uma companhia apresentar a mesma peça.

*Algumas Polaróides Explícitas*, foi a versão criada pela CTB, com tradução de Regina Guimarães, no Espaço Alternativo da Antiga Portugal Telecom, em Braga. A peça esteve em cena durante um mês e, embora não tenha feito digressão em Portugal, no ano seguinte, esteve presente no Brasil. Este dado, à semelhança dos apresentados, nas outras representações portuguesas dos dois autores, constitui um grande problema de divulgação não só do trabalho da companhia, mas da própria complexidade que existe, em Portugal, na circulação de espetáculos. Uma lacuna gravíssima que não só dificulta o trabalho de atores e encenadores, como empobrece o conhecimento do público. Atualmente, a CTB integra a Plataforma das Companhias<sup>31</sup> que preconiza exatamente a digressão dos espetáculos das companhias integrantes dentro da rede.

Ver uma peça com uma produção nacional e ver uma peça com uma produção estrangeira, acarreta sempre muitas diferenças e expectativas. A primeira, completamente perceptível e incontornável, é a questão da língua. Enquanto no caso português o público está perante uma tradução, que depende de muitos fatores externos a um espetáculo, a segunda apresenta-se na língua original. Embora se deva reconhecer que a tradução concretiza muito bem a ideia da peça e não deixa, de modo algum, em branco a verbalidade quotidiana da língua portuguesa, em termos de representação, há uma completa saturação do espectador. Num cenário nada arrojado, desprovido de luz e cor, o trabalho dos atores é completamente reduzido àquele espaço. A

---

<sup>31</sup> **Plataforma das Companhias** - grupo informal que reúne seis companhias de teatro profissional: A Escola da Noite (Coimbra), ACTA (Algarve), CENDREV(Évora), Companhia de Teatro de Braga, Teatro das Beiras(Covilhã) e Teatro de Montemuro (Campo Benfeito, Castro Daire) - e da rede Culturbe – um projecto de programação em rede entre o Theatro Circo (Braga), o Teatro da Cerca de São Bernardo (Coimbra) e o Teatro Garcia de Resende (Évora). Esta junção de forças entre companhias aponta como principais objectivos: a promoção de troca de experiências entre as equipas (artística, técnica e de produção) de cada companhia no sentido de fomentar futuras colaborações; a consolidação da identidade e diferenças artística de cada companhia; e, alargar o espaço de debate crítico.

agressividade com que os actores representam é demasiada, é forçada e de algum modo, desvirtua o desespero das personagens.

Em declarações ao Correio do Minho<sup>32</sup>, Manuel Oliva explica que *Algumas Polaroids Explícitas* “implicam um compromisso emocional que não permite ‘nenhuma fuga para o actor’ descansar um minuto. Todos os momentos ‘são de uma intensidade extraordinária’. Lamentavelmente essa ‘intensidade’, vontade de concretização em palco não passa para o espectador. No entanto, há quem considere este espectáculo como uma boa representação de nós mesmos, como o jornalista do *Público*, Abel Coentrão:

Duas horas numa cadeira podem parecer muito tempo. Mas é possível dar conta do tempo, deste Tempo, sem que a eternidade se faça notar, enfadonha. (...) Para além de ser aconselhável a maiores de 16 anos, a peça apresenta um risco: o de sermos atirados ao incómodo de nos revermos, pelo menos em alguma das cenas. Mas apresenta também uma vantagem: a de descobrirmos que, no palco, o tempo não passa, entra-nos pelos sentimentos adentro. <sup>33</sup>

As comparações entre as duas representações são inevitáveis e, embora se tenha que ter em conta que foram apresentadas em períodos de tempo completamente diferentes, há todo um trabalho profissional das companhias que se espera. Quando, no caso da CTB, essa expectativa não é cumprida, quer em termos de emoção, quer em termos de fidelidade ao que deveria ser a representação daquele texto. No caso da companhia inglesa, tudo parece encaixar, sem pontas soltas. Mesmo sendo um espectáculo em inglês há uma energia contagiante que é marcada por um ritmo solto, em que os atores encaixam, na perfeição, no papel correspondente. Neste ponto, o mesmo não se poderá dizer da Companhia de Teatro de Braga. Relativamente à idade das personagens e dos actores que as representam, há um desfasamento que, em termos visuais e contextuais, confunde o espectador. Mais, especificamente no caso de Nick e Helen, representados por Rui Madeira e Ana Bustorf (ambos com cerca de cinquenta anos).

Num cenário completamente despido, há uma frieza que não se refere à natureza do texto, mas apenas a uma má escolha, em que os objetos cénicos parecem não comunicar entre si.

---

<sup>32</sup> Consultado na revista de imprensa da CTB referente ao espectáculo, com base na notícia publicada no Correio do Minho, de 27 de Maio de 2003.

<sup>33</sup> Consultado na revista de imprensa da CTB referente ao espectáculo, com base na notícia publicada no Público, de 11 de Junho de 2003.

Mesmo que, em termos de representação, os atores desempenhassem com destreza e riqueza as suas personagens, os elementos físicos não deixam de marcar a sua presença e de se distanciar do objeto humano.

Em termos de ritmo de encenação e de contracena, as palavras parecem morrer no segundo depois de serem ditas, criando um espaço físico ( audível e visível) que não deveria existir. Este desfaseamento é criado pela falta de ritmo nos diálogos, uma característica essencial para quem representa um texto de Ravenhill.

Individual words that make up a text have a shape and a form that give them their character and meaning. When words and text become part of a visual image, their look and design are part of the artwork, and not just something added on carelessly with a blunt pencil. The words need to be carefully placed – sometimes integrated in the image, at other times a self contained element of the composition. (Howard, 2009: 50)

Recordando, momentaneamente, a representação britânica, há uma diferença abismal, na perspectiva em que a companhia *Out of Joint* mantinha os seus atores em palco com um ritmo que parecia disparar palavras como batidas de coração, envolvendo o público de tal maneira que as vozes se infiltravam com uma estranheza conhecida. É certo que cada espetáculo tem e deve ser apreciado individualmente, mas para um espectador ser introduzido ao universo de Ravenhill através de uma má produção pode ser fatal. Para que haja uma união entre a peça e o público, é necessária a magia da encenação, criando um sentido que pode ser unificador ou transformador, no entendimento que se cria do texto.

The best theatre occurs when an intimate union is created between the performer and the spectator, when both come to feel the same way, or when one of them succeeds in transforming thoroughly to the other what he or she is thinking and experiencing. (...) The more the performance links them together without obliging them to agree the richer is the performance. (Barba *et* Savarese, 2006: 288)

Justificar as grandes diferenças entre as duas apresentações, com os anos que distam uma da outra, é uma má desculpa. É, por isso, que a contextualização representa um papel tão importante. Porém, o mais interessante é constatar que, para quem nunca viu uma peça de Mark Ravenhill, é

com este conjunto de ideias visuais, textuais e representacionais que vão ficar. Tendo conhecimento da excelência do texto e da sua temática<sup>34</sup>, é, no mínimo, lamentável que tal situação ocorra.

---

<sup>34</sup> Na introdução à edição inglesa, da compilação de textos de Mark Ravenhill, o crítico e académico, Dan Rebellato, fala acerca da profundidade da temática desenvolvida pelo dramaturgo nas suas peças: "globalization is Ravenhill's theme, and he is concerned to trace what happened when we turned from a nation of shopkeepers into a nation of shoppers. (...) Ravenhill shows us our society, the state of our communal bonds, ripped and tattered by transcontinental economic forces."

## 5 \_ Conclusão:

Entender uma representação significa não só estar disposto a ser-se dramaturgista, como a também espetador e crítico. Nenhuma das funções é fácil, pois implica uma entrega sem definições e dimensões, e acarreta igualmente a possibilidade assustadora, para alguns, de compreender a mente do dramaturgo e do encenador.

Em termos da crítica nos jornais e blogues, seja ela profissional ou não, deve e tem que existir, embora, por vezes, o leitor não a credibilize por variadíssimas razões que vão desde o desaparecimento da crítica na imprensa (ou mesmo à sua redução de espaço físico), ao reabilitar da mesma por não profissionais no espaço cibernético, mas que o público reconhece como mediador de uma opinião. Estas críticas são, normalmente, escritas pouco tempo depois da estreia da peça, o que significa que, em termos de análise, poderá não haver um distanciamento tão grande como na crítica académica que é realizada muito tempo depois. Isto significa que, em termos temporais, a crítica académica é capaz de fazer surgir outro tipo de questões que, numa avaliação mais imediata, não se consegue fazer, nem se pode fazer. Concluindo-se, por isso, que o ideal seria que as duas continuassem a existir como complemento uma da outra, reforçando a profundidade que uma análise crítica deve ter.

Tanto num âmbito como no outro, na crítica devem estar presente os valores estéticos de uma performance. Strickler (Strickler, 2009: 362) defende ainda que esta forma de avaliar o trabalho artístico não pode conter somente informação preliminar, mas deve também exercer o espírito crítico. "If theatre reporting occurs only in previews, the contextual knowledge concerning the artistic aspect is not mediated and also an appreciation of the artists's work is lacking" (ibidem).

Se o leitor/espetador não existir, não receber a mensagem, então a crítica não passa de um obsoleto conjunto de palavras apuradas acerca de um espetáculo e este é apenas um vazio de corpos e palavras ditas no escuro. É nesta condição que o leitor/espetador se torna num elemento fundamental de receção. Tanto nas peças de Kane como de Ravenhill, o espetador é depositário de emoções, de reações em cadeia estimuladas por textos escritos à flor da pele, com muita intensidade. No universo destes dois dramaturgos, a experiência do espetador torna-se comparável

a uma purgação de pecados: ele não só vê a violência em palco, como apreende que ela existe dentro do ser humano, e que aquilo que vê é aquilo que todos pensamos/fazemos.

Escondidos nos textos que foram analisados, estavam inúmeras personagens, artistas, críticos, académicos, espetadores, que à semelhança desta investigação procuraram encontrar respostas nas palavras de Sarah Kane e Mark Ravenhill.

Quando o movimento do *in-yer-face* surgiu no Reino Unido, a sua fundamentação partiu de um determinado contexto cultural, à sombra de uma sociedade mais conservadora, habituada a consumir um tipo de teatro que exprimisse, de uma forma moralmente aceitável, todos os seus valores. A luta travada pelos dramaturgos, rotulados de criadores desta corrente, estava conscientemente contextualizada, não era algo que surgia simplesmente no vazio, como uma forma de arte abstrata. Havia um sentido, uma demanda, a procura de um significado que as peças escritas até então, não conseguiam providenciar e com as quais estes novos dramaturgos não se identificavam. Ao rececionarmos as peças destes criadores, perdemos algo de essencial: a contextualização. Este aspeto será assim tão determinante para a compreensão da peça? Poderá o espectador ver uma qualquer peça, sem pensar em todos os condicionantes sociais e políticos que circundaram a escrita da mesma? Depois desta investigação, fica ainda mais claro, que é realmente necessário haver uma contextualização do movimento em que os dramaturgos se inserem e qual o ambiente sócio-político que se vivia aquando a escrita. Há pormenores ligados a contextos mais específicos que, numa edição, podem ser explicados em nota de rodapé, mas numa encenação isso não é possível. E esse é, efetivamente, o trabalho de um dramaturgista. Infelizmente, a o trabalho dramátúrgico que passa para o público, em Portugal, nem sempre é concebido de maneira a explicar este tipo de informações.

Dentro do cosmos de Sarah Kane, houve uma preocupação da parte da companhia lisboeta Artistas Unidos em legitimar os direitos do público, procurando divulgar através de um ciclo de leituras uma aproximação à descoberta dos trabalhos cénicos que iriam ser realizados posteriormente. Ainda neste âmbito, a mesma companhia promoveu um ciclo de debates no Centro Cultural de Belém, onde não só foram apresentadas as várias peças da sua autoria, como também uma conversa sobre a obra da dramaturga inglesa.

A fragmentação com que as peças de Mark Ravenhill foram apresentadas, impediu a colmatação de algumas referências necessárias ao trabalho deste autor. Não se arriscando remeter a culpa somente às companhias, fica também registada a falta de empenho da parte da comunicação social, onde a crítica se revelou praticamente inexistente. Num patamar científico, assinala-se a mesma discrepância comparativamente a tudo o que foi escrito acerca de Sarah Kane. A consciência teatral que se poderia ter deste autor, em Portugal, fica, deste modo pouco visível e “impedido” de construir raízes tão sedimentadas como as da sua conterrânea.

Invariavelmente, a cultura é importada sob a forma de peças. Resultado de uma baixa edição de dramaturgia, os encenadores procuram no estrangeiro, o “sangue vivo”, aquela peça que cause impacto no público, que se entranhe na pele e leve o teatro para mais longe. Sarah Kane e Mark Ravenhill foram duas dessas preciosas descobertas. Em Portugal, relegou-se para segundo plano o facto de ambos fazerem parte do mesmo movimento. Como se nada da história que circunda os dois autores fosse importante, como se só a singularidade da sua abordagem e escrita fosse pertinente. E, mais uma vez, ressalva-se o papel do dramaturgista que deve fazer parte da equipa artística e responsável pela desconstrução da peça e da encenação para o público. Não é simples tutoria, mas um encaminhamento para que a distância entre o objeto artístico e o público, não seja tão grande.

Mas os artistas têm igualmente um papel a desempenhar, num esforço de descentração, de abertura, de desvendamento do trabalho de construção das suas obras e das técnicas utilizadas. A criação não pode permanecer, para o público, um processo ininteligível, distante e misterioso. (Lopes, 1997: 6)

Perante a recessão económica, Portugal escolhe contrariar o crescimento cultural e asfixiar as companhias teatrais que eram subsidiadas pelo estado. A complexa problemática do incentivo e da promoção da cultura, não pode ser remetida a nenhum órgão em específico porque há diversos fatores que apontam para uma necessidade de mudança na forma como o Estado vê a cultura e no forma como as companhias são estruturadas.

É urgente que se reverta esta situação a favor da construção de uma consciência mais produtiva. As companhias devem poder trabalhar livremente para que opções mais ousadas, possam ser concretizáveis e perceptíveis para o público. A ideia totalmente errada de que um tipo de

teatro, como o de Kane e Ravenhill, é para uma elite intelectual, não pode, nem deve continuar a existir. A capacidade de desmistificar este facto reside no empenho maior.

Em Portugal, Francisco Frazão, é da opinião que está na hora de voltar a encenar Sarah Kane. No entanto, a situação na Grã Bretanha, é muito diferente:

And, to be frank, in Britain audiences are not knocking on the door demanding to see Sarah Kane's work. In terms of new writing and the theatre people, she is already fading a bit into the past. The people who worship at the shrine of 'saint Sarah' are academics and students. But she is less important in the world of theatre than she was five years ago. (Sierz, 2007: 148)

Embora se possa concordar com esta afirmação, este caso aplica-se ao domínio geográfico e cultural do crítico, na medida em que há outros territórios e circuitos europeus e não só, que ainda estão a descobrir esta escritora. E nesse universo, o público é uma fração muito importante. Se os académicos, estudantes e críticos especializados, não devotarem algum espaço de reflexão, então, será devastador a concretização do obívio.

O fim desta era, considerada experimental e portadora de uma nova estética coincide, para muitos críticos e académicos com a morte de Sarah Kane, um dos pilares desta nova escrita. O tipo de sensibilidade defendida por muitos dos dramaturgos que fizeram parte do movimento deixou de existir porque foi eleito um governo do partido trabalhista em Inglaterra. Conclui-se, por isso, que como em todas as correntes, há todo um contexto económico-social que permite o desbravar de novas teorias e com as mudanças deixa de fazer sentido. Ou, à semelhança das peças em análise de Ravenhill, pode ser só uma tentativa de crescimento, de experienciar o mundo dos adultos e das obrigações versus responsabilizações económicas, sociais e familiares. Embora haja tentativas de aproximação, o *in-yer-face* mais do que os palcos, percorre agora as páginas de análise de académicos, actores/encenadores e estudantes em conferências ou pequenos circuitos de informação teatral.

*Blasted* will be remembered because of its universalism. For example, the relationship it draws between domestic abuse and the effects of war, as evidence in Iraq, makes it a play that will always have a currency. Her other plays may become universal as plays of despair, as the late poetry of Sylvia Plath or Samuel Taylor Coleridge. Kane's plays will be performed far longer than Ravenhill's earlier work, because he is more interested in commenting on what it is to live now. (Saunders, 2007: 180)

Analisando esta afirmação, concorda-se que *Blasted* seja sempre lembrada por causa das suas questões universais, no entanto, parece um pouco desproporcionado declarar que as peças mais antigas de Ravenhill não serão tão representadas. Haverá sempre os defensores de Kane e os de Ravenhill, e como este dramaturgo ainda está vivo, ainda haverá, com toda a certeza, muito para discutir acerca do seu trabalho.

Comparativamente à análise feita antes do início da tese, confirmou-se a escassa existência de estudos académicos em relação a estes dois autores e ao *in-yer-face*. A maioria das fontes são do país de origem e não têm tradução em português. Em relação a revistas especializadas na área teatral, foram utilizadas maioritariamente, a *Sinais de Cena* e a *Aristas Unidos* (atualmente com a circulação interrompida devido à falta de assinaturas e compradores), pela sua singularidade no que concerne a crítica teatral dos espetáculos, assim como a exploração de outros temas deste cariz.

Para os profissionais da área do Teatro, é essencial que se comece a fomentar uma actividade de investigação mais profunda, para que os que trabalham diretamente com as peças e o público, tenham acesso a informação mais especializada e consigam desenvolver, por exemplo, um trabalho dramaturgicamente mais profundo.

No que diz respeito ao ramo da edição, conclui-se através desta investigação que o crescimento e divulgação de autores que, supostamente, seriam da responsabilidade de editoras, tem sido travada não só por fatores económicos, mas também por inércia e incapacidade de comunicação entre estas e as companhias que encomendam traduções. Este investimento, feito pela própria companhia e experimentado em palco, recorrendo a todo uma composição dramaturgica, esgota-se no período de apresentação do espetáculo. Numa inevitabilidade castradora, estas traduções que poderiam surgir posteriormente em formato de livro, rentabilizando gastos anteriores, caem inexoravelmente dentro de gavetas para serem esquecidas.

Navegar nas mentes de Sarah Kane e Mark Ravenhill, é embarcar numa viagem sem fim à vista. Há incomensuráveis camadas, em ambas as escritas, que significam mais do que, numa primeira leitura, se descobriria. Mark Ravenhill preferiu afastar-se dos holofotes, continuando a escrever. Sarah Kane, por sua vez, numa vertiginosa descida ao imenso mundo da dor de viver, socorreu-se da escrita para ir prolongando uma sobrevivência que terminou com a sua morte. Se as palavras de Stephen Daldry (2007: 8) se confirmassem, quando garante que se 'Kane iniciasse

agora a sua carreira, seria muito mais difícil de ter sucesso', nunca se teria acesso às obras da dramaturga.

Este é apenas um passo para a investigação da dramaturgia britânica contemporânea. Os próximos serão dados numa pesquisa mais aprofundada e mais vasta sobre a importância e da visibilidade ou invisibilidade do papel do dramaturgista em contexto artístico, com enfoque na dramaturgia britânica.

## **6\_Anexos**

## **ENTREVISTA A FRANCISCO FRAZÃO**

**(Tradutor e programador teatral na Culturgest)**

**22 de Fevereiro de 2011**

### **Cátia Faísco – Porquê programar Ravenhill e especificamente “O Produto”?**

**Francisco Frazão** – Nós temos uma programação portuguesa e internacional, nas várias áreas em que a Culturgest trabalha. O “Product” foi um espetáculo que eu vi em Edimburgo, julgo que em 2007 (foi quando estreou), e gostei muito do espetáculo. Além disso, tinha o interesse de ser interpretado pelo próprio Ravenhill. Ele não só tinha escrito, como fazia o único papel com texto na peça.

### **CF- Isso é sempre uma mais valia para o público...**

**FF** – Claro. O Ravenhill já tinha sido representado em Portugal. Nós já tínhamos incluído uma peça dele, o “Cidadania”, no nosso projeto Panos. E acho que foi a primeira peça dele a ser publicada em Portugal. Mas, de facto, aquela era uma oportunidade importante de trazer aquele espetáculo e trouxe em 2008. Quando escolhi a peça, foi na altura que houve o atentado em Londres, e levantou-se um pouco essa questão, se era o momento certo ou errado para a trazer. Por mais interessante que seja a peça, pode chegar no momento errado.

### **CF – Quando viu o espetáculo, já tinha aquela noção que o Ravenhill era muito conhecido em Portugal?**

**FF** – Não tive nada essa noção. A mim, o texto pareceu-me muitíssimo interessante e com um lado de sátira e farsa que não costumamos associar à escrita de Ravenhill. Ou pelo menos àquela ideia mais violenta, do *in yer face*, toda essa mitologia. Pelo facto de ser um texto que se distanciava desse estereótipo do que seria a escrita do Ravenhill. Interessou-me também porque me interessa pessoalmente a ligação entre o teatro e o cinema. Sendo um espetáculo de teatro, retoma muitos dos mecanismos do cinema comercial e que os utiliza também com um propósito cómico. O facto de ser um texto também sempre no limite do bom gosto, que podia chocar ou não algumas pessoas. Portanto, esse risco também me interessou. Resumindo, ser o Ravenhill a fazer, ser um

texto que se distanciava da outra escrita dele, estas questões do cinema, o facto de jogar no limite, são talvez as principais razões.

**CF – É também uma espécie de desafio, já que as outras companhias que tinham apresentado trabalhos dele basicamente apresentam sempre as mesmas peças dele...**

**FF** – Sim, sim.

**CF – A Culturgest foi a única a inovar, para além de uma pessoa singular que apresentou “Fasto morreu”...**

**FF** – Eu vi esse espetáculo. Era muito mau. (risos) Esse espetáculo foi uma experiência traumática.

**CF – Na sua opinião porque é que estas companhias apresentam sempre a mesma peça? Por exemplo, o Francisco decidiu escolher “O Produto”...**

**FF** – A questão é que nós, para a programação internacional, escolhemos cerca de 5 a 6 espetáculos por ano. E são normalmente espetáculos que eu consigo ver, num festival. Não há um catálogo no qual nós pegamos e escolhemos. Ou não mandamos vir um DVD e escolhemos em função do que se vê porque é muito complicado avaliar por aí. A experiência do espetáculo ao vivo é a única ou é a principal maneira de conseguirmos ter a certeza que vale a pena trazer um determinado espetáculo. E, portanto, esse foi um espetáculo que eu tive a sorte de ver em Edimburgo, entre outro 60 espetáculos que vi nesse ano. Foi um dos que me pareceu mais significativo trazer. E não vi mais nenhum do Ravenhill nessa altura.

**CF – Viu algumas das peças feitas pelas outras companhias, como a da Primeiros Sintomas?**

**FF** – Vi, mas foi muitos anos depois. Foi depois do “*Product*”. Lembro-me que essa do Carlos Afonso Pereira foi antes. Ele também fez um “*Shopping and Fucking*”, mas de uma maneira estranha, que eu não vi. E a peça tinha sido feita ainda no Porto. (...) Uma das coisas que eu reparei, que até saiu nos jornais, foi quando a Escola de Mulheres fez. É que sente-se muito a maneira como a imprensa não tem memória. Falava-se da peça como se nunca tivesse sido apresentada antes e, ainda por cima, pelo próprio autor. Para a imprensa é sempre tudo novidade.

**CF- Porque é que acha que isso acontece?**

**FF** – Porque os jornalistas estão mal preparados. É uma série de questões. Ou seja, quem sabe não escreve, quem escreve não sabe.

**CF – No Norte é mais complicado...**

**FF** – Saindo de Lisboa, o problema é o silêncio. Não tem eco na imprensa, as coisas é de facto como se não existissem. O que nós sentimos aqui... A Culturgest que devia ser um local privilegiado pela história que tem, pelo lugar que tem no panorama teatral de Lisboa, o que sentimos agora, e desde o “*Product*”, é que a coisa piorou bastante. O que sentimos é que conseguimos, na maior parte dos espetáculos estrangeiros, ter bastante cobertura antes do espetáculo e depois muito pouco eco a seguir. O lado da crítica não existe e não existe porque nós fazemos carreiras curtas e a partir do momento em que os editores começam a achar que não vale a pena fazer crítica porque o espetáculo não continua em cena, estamos também remetidos a uma espécie de presente permanente. É sempre uma coisa que vai acontecer e nunca uma coisa que aconteceu. Portanto, nunca se chega a perceber para que é que aquilo serviu.

**CF – Mesmo o espaço físico que é dado para a crítica, nos jornais, é um espaço minúsculo...**

**FF** – No Porto, a situação é obviamente mais grave. De qualquer maneira, ficava mais descansado se visse ou se soubesse, se calhar é por desconhecimento meu, mas normalmente tenho muita atenção a isso, não vejo em espaços alternativos, por exemplo em blogues ou na internet, pessoas que não tendo espaço nos jornais, querem escrever. Não vejo a existência de uma nova geração que tenha essa vontade.

**CF – Acho que também tem a ver com o hábito de ir ao teatro e de ver espetáculos....**

**FF** – O público no Porto não sei como funciona, mas aqui temos bastantes jovens. Também temos um preço muito acessível para menores de 30 anos. É uma grande percentagem do público que vem à Culturgest. Sobre a questão da quantidade em si, e de olharmos à nossa volta, digamos, quem vai ou não vai, acho que há muita margem para ter mais gente. Mas nunca vamos ser o “Rock in Rio”.

**CF – A edição de peças podia ter algum tipo de papel nisto? Vocês foram até pioneiros nisso...**

**FF** – Nós tentamos. Temos feito coedições com os artistas unidos de peças que fazemos aqui. Portanto, tem uma coleção que é, neste momento, a maior de dramaturgia contemporânea, mas aquilo vende muito pouco. Mas há sinais interessantes. Por exemplo, tivemos aqui, há pouco tempo, o espetáculo da Angélica Lidel, uma espanhola que aliás tem bastantes pontos de contacto com a Sarah Kane, e foi visto por 500 pessoas, que é pouco para a lotação que tínhamos no auditório, mas tínhamos à venda o livro dela que saiu na coleção dos AU, com outras peças que não eram a que estávamos a apresentar e vendemos os 30 exemplares que tínhamos. Portanto, quase 10% das pessoas que vieram ver o espetáculo, compraram a peça. Portanto, a coisa vai existindo.

**CF – Porque é que ainda não há nenhuma edição do Ravenhill? A Sarah Kane teve a sorte de ter os AU...**

**FF** – Mas é isso, não há outra razão. Os AU tomaram a Sarah Kane, como depois fizeram com o Pinter e com outros autores, um autor que eles levaram muito a sério e que exploraram de forma muito consistente. O que faltou para o Ravenhill foi essa consistência e insistência. Porque a Sarah Kane começou com leituras n'A Capital. A primeira coisa que eu vi ( e eu não tinha lido nada), foi a leitura do *“Blasted”* que foi incrível, muito mais forte do que depois o espetáculo. E foi fortíssimo aquilo. Era a uma quarta-feira à tarde e a sala estava cheia. Se calhar estamos a falar de 50 pessoas. Agora já não há esse público para leituras. Na altura acho que havia uma necessidade, em Lisboa, das pessoas conhecerem mais, porque de facto havia pouco trabalho em torno da escrita para teatro contemporâneo. Portanto, havia muita vontade de saber o que é que se passava e o que é que havia. Depois também vi a leitura do *“Crave”*. Isto tudo antes de sequer fazerem a Sarah Kane em espetáculo. É uma coisa que começa com leituras, depois passa para espetáculos... Só deixaram de fora *“Os Purificados”* que foi feito pelo Nuno Cardoso. Mas é uma coisa muito consistente. A edição na Campo das letras...Tudo isto dá uma solidez ao projeto, como aconteceu com outros autores, como o David Harrower. Foram autores que foram bem trabalhados. E o Ravenhill teve o azar, como se calhar não era um autor predileto dos AU, de ser feito ao calhas.

**CF – Tenho aquela ideia de que um é o bem amado e outro é o mal amado. Ele é a moda e ela é o mito...**

**FF** – Eu acho que em Portugal, apesar de já não ser feito há algum tempo, a Sarah Kane tem muito mais seguidores, leitores e espectadores. Se calhar é óbvio que é preciso algum tempo. Como houve uma presença tão forte com os AU, é preciso algum tempo para voltar a ser feita. E acho que, mesmo em Inglaterra, isso aconteceu. Só este ano é que o *“Blasted”* voltou a ser feito com boas críticas. Mas estamos a falar de 15 anos depois! Acho que também há esses ciclos e esses ritmos, que se vão alterando. Se, nos últimos anos, o Ravenhill tem sido mais feito em Portugal, é provável, mas ainda não teve um impacto como a obra dele mereceria. Acho que isso ainda está para acontecer. Como aconteceu, por exemplo, na Alemanha. Na altura em que a Sarah Kane estava a ser feita, ele também estava e eram os dois, bastante conhecidos. Acho que, em Portugal, ele partiu com algum atraso.

#### **CF – E em termos de preferências...**

**FF** – Eu acho que a Sarah Kane tem uma obra mais coerente. Mas também é fácil porque já está fechada e são poucos textos. Gosto de muitas coisas do Ravenhill. Se calhar, o *“Shopping and Fucking”* interessa-me menos nesta altura, mas acho muito interessante o *“Product”* como uma obra menos ambiciosa, de dimensão reduzida, mas, como texto, tem um lado satírico e um humor negro muito acentuados e são muitos evidentes. E, estranhamente, acho que o *“Cidadania”* é uma das melhores peças dele. É uma peça que é escrita para ser representada por amadores adolescentes. Provavelmente também por isso, por não ter ambições, as mesmas pressões de visibilidade que as outras peças dele têm, acho que é uma peça sem nenhuma da ironia que as outras peças dele acabam sempre por ter. Ele acaba sempre por se esconder, por se defender, com uma certa ironia ácida e certo cinismo. E no *“Cidadania”*, não há isso, é uma peça muito honesta e muito pura. Tem um lirismo qualquer, sem lamechices, que é acho que é muito surpreendente na escrita dele e que é muito comovente.

#### **CF – Como é que são escolhidos os textos para o “Panos”?**

**FF** – O *“Panos”* é um projeto que se inspira no projeto do *“National Theatre”* chamado *“Connections”*. O que normalmente temos feito é, todos os anos temos encomendado peças novas a autores portugueses e traduzir, normalmente uma peça do *“Connections”*, ou do ano imediatamente anterior ou do catálogo deles. Tenho uma grande liberdade, tenho uma boa relação com os organizadores e, por isso, tenho uma grande liberdade de escolher. Eles têm normalmente

dez peças novas por ano e eu posso escolher exatamente aquela que acho mais interessante, para nós, naquele momento. Posso também escolher divulgar autores que me interessam e que nunca foram feitos em Portugal. Aconteceu isso, por exemplo, com o Denis Kelly, com a Abi Morgan. Há assim toda uma geração de autores britânicos contemporâneos que ainda não foram feitos em Portugal e a maior parte deles tem escrito para o “*Connections*”. É de facto um catálogo muito impressionante e o que me tem chamado a atenção, por vezes, é que os textos do “*Connections*” são dos mais conseguidos desses autores. No caso do Ravenhill e do Dennis Kelly, é muito claro para mim.

**CF – Que influência é que um programador pode ter na divulgação dos autores?**

**FF** – Para mim é uma coisa que me interessa, a questão da escrita e da nova escrita para teatro. É uma das linhas da nossa programação, tanto no caso dos autores portugueses, como no dos estrangeiros. É uma coisa que eu tento acompanhar e que tento complementar, quando possível, com o lado da publicação, com o trabalho rigoroso ao nível da tradução (quando se trata de textos estrangeiros para serem feitos por companhias portuguesas). Fazemos o que conseguimos fazer, no limite destes 10 espetáculos por ano, metade portugueses, metade estrangeiros.

**CF – Já pensaram programar novamente Ravenhill ou alguma peça da Sarah Kane?**

**FF** – Ultimamente não tenho visto... A Sarah Kane é complicado...

**CF – Acha que já se podia voltar a ver alguma coisa dela?**

**FF** – Acho que sim. Acho que é capaz de estar quase na altura. Não sei bem de que fase. No Porto, fez-se o “*Psicose*”. Acho que ao nível europeu está a haver um regresso. Como em Portugal também aconteceu tudo um bocadinho depois, se calhar daqui a um ou dois anos vai-se voltar a ver. (...) Falava-se do *in yer face*, depois os AU também fizeram bastante o Anthony Nielson. A falta de ligação terá a ver com o tal défice de produção do Ravenhill, nesse momento inicial. Não teve a mesma recepção que a Sarah Kane teve em Portugal. Mesmo fora, há aquele texto do Ravenhill sobre a Sarah Kane, aquele texto do “*The Guardian*”, que saiu na revista dos Au, onde ele escreve sobre ela, uns anos depois da morte dela. E ele próprio conta que nas suas viagens, toda a gente lhe pergunta pela Sarah Kane, como é que ela era. É uma espécie de sombra, como se ela fosse o James Dean e ele fosse Paul Newman. E ele como aquele que continua.

**CF – Há quem diga que ela vai permanecer um ícone e ele, eventualmente pode desaparecer...**

**FF –** Sim, mas de facto assim também podemos acompanhar a carreira dele e ver como é que aquele movimento inicial pode envelhecer, pode transformar-se, metamorfosear-se. Eu vi também umas peças curtas dele, bastante curtas. (Ravenhill for breakfast). Ele está também a experimentar em termos de forma e acho que aquilo também aconteceu num momento muito traumático da vida dele porque ele teve uma crise em que perdeu a memória dos dois meses anteriores. E esse ciclo de peças é o que faz a seguir. Ele também é muito bom cronista, é uma voz boa de acompanhar nesse quotidiano.

(...)

**FF –**Por acaso, a vinda dele foi um bocado acidentada porque ele estava doente. O espetáculo esteve bem, mas não esteve esgotado. Devia, mas não... No primeiro dia ele fez o espetáculo sentado e ele estava muito debilitado. Lembro-me dessa particularidade.

## **ENTREVISTA A NUNO M. CARDOSO**

**(Encenador, ator e professor)**

**29 de Outubro de 2013**

### **Cátia Faísco (CF) - Como foi a experiência como ator em Purificados?**

**Nuno M. Cardoso (NMC)** - *Purificados* foi um dos primeiros textos da Sarah Kane que trabalhei, embora já tivesse feito *4.48 Psicose* pouco tempo depois da morte da autora.

O Nuno Cardoso, meu homónimo e amigo, estava a trabalhar sobre autores contemporâneos, e propôs-me este texto bastante forte e radical. Como ator eu já trabalhava com o Nuno desde 1999. O primeiro trabalho que fizemos juntos foi *Na Solidão dos Campos de Algodão* (Bernard-Marie Koltès), em que o convidei para trabalharmos juntos. Depois fomos dividindo trabalhos: eu ia fazendo alguns trabalhos de ator com ele como encenador e, algumas vezes, ele fazia trabalho de ator, comigo como encenador. Portanto eu já conhecia a metodologia de trabalho do Nuno e já o conhecia há alguns anos.

### **CF - E ele pensou logo em ti para este papel?**

**NMC** - O Nuno habitualmente não faz distribuição prévia. Faz-se um trabalho forte de dramaturgia, de leitura, de análise dramática, levantamento de todos os elementos cénicos, ações, emoções, objetos etc, etc. Há um trabalho de discussão muito grande a partir do trabalho de mesa e, depois parte-se para um período bastante longo de improvisação, não se decidindo a distribuição até à segunda semana de improvisação. Portanto temos cerca de 3 semanas de trabalho sem saber quem é que faz o quê. Na improvisação vai-se experimentando as várias personagens, as várias hipóteses nas várias pessoas, nas diversas cenas. As improvisações com o Nuno são longas, faz-se um muito bom aquecimento primordial para se conseguir ter energia e endurance. Vai-se criando uma série de circunstâncias que permitem chegar ao trabalho que é desenvolvido.

A nível de processo, houve um trabalho de mesa bastante aprofundado, bastante maturado que também proporcionou um bom desenvolvimento da cenografia. Durante o período inicial de trabalho a equipa artística assiste e participa nos ensaios. Portanto, não se parte de um cenário nem de uma luz, som ou figurinos pré concebidos mas, de algo que está a ser construído paralelamente e complementarmente, havendo assim uma partilha muito grande nas várias áreas artísticas e de trabalho.

**CF - E esse trabalho de equipa, por exemplo, nas cenas de maior violência houve uma decisão só do encenador ou foram todos que decidiram?**

**NMC** - As improvisações eram mais violentas e mais duras que o próprio resultado. portanto há premissas de improvisação e de jogo e depois vai-se construindo a partir daí. A matéria que está a ser construída ali, e que depois é apresentada, provém também muito do trabalho, da generosidade, da improvisação, da criação e da imaginação dos próprios atores. Há ali muita matéria que vai sendo desbravada no trabalho de improvisação. É nesta partilha, nesta procura, que se vai compondo a matéria do espetáculo. O Nuno trabalhou a partir daquilo que foi sendo construído, fazendo depois o desenho mais próximo do final com essa matéria. Acho que esta matéria emocional, física, de imaginação e ficção, cria uma base para depois se poder construir a partir daí. Depois faz-se a marcação, digamos assim, para criar também uma segurança e um desenho final de encenação e espetáculo.

**CF - Gostaste de interpretar a personagem de Graham?**

**NMC** - Gostei imenso, a equipa era fantástica, havia muita, muita partilha. A Cátia Pinheiro era com quem eu contracenava mais, e o António Fonseca era o primeiro com quem contracenava, depois morria logo na primeira cena. A seguir surjo como fantasma da minha irmã e, enfim, havia muita cumplicidade, era muito particular e gostei imenso de fazer isto. Havia neste trabalho um confronto muito forte com o corpo porque neste texto da Sarah Kane há, efetivamente, a destruição, a erosão e a reconstrução do corpo. Portanto esta matéria, esta informação, este material discursivo é muito abordado nesta peça. E também o título, *Purificados*: que forma de purificação é esta que o próprio amor propõe e vai destruindo, ou construindo ou purificando? Isto foi em 2003.

**CF – Lembras-te de como reagiu a crítica?**

**NMC** - Lembro-me. O Eduardo Prado Coelho escreveu muito positivamente porque acompanhava o trabalho do Nuno já há algum tempo. E também saiu uma crítica bastante positiva acerca da minha prestação na cena da relação sexual entre os dois irmãos. A crítica falava de como é difícil representar uma cena sexual em teatro, onde se foge do realismo. Também não era isso que se procurava, procurou-se uma forma mais expressionista, que a própria Sarah Kane, penso eu, também sugeria. E, por isso, foi sendo construída também muito delicadamente, mas com muita cumplicidade e que acabou por ser uma cena muito bonita.

**CF - E não houve nenhuma crítica negativa?**

**NMC** - Sim. Houve algumas críticas bastante acintosas e corrosivas, mas perfeitamente naturais porque o Nuno estava ali a fazer um exercício de estilo, de imposição e de provocação. Não me recordo bem do teor dessas críticas.

## **7\_Bibliografia**

### **I – Livros:**

ARAGAY, Mireia, Hildegard KLEIN; MONFORTE, Enric; ZOZAKAYA, Pilar (eds.), *British Theatre of the 1990's*, Palgrave Macmillan, NYC, 2007.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola, *A Dictionary of Theatre Anthropology – The Secret Art of the Performer*, 2<sup>nd</sup> edition, London, Routledge, 2006.

BILLINGTON, Michael, *State of Nation – British Theatre since 1945*, Londres, Faber and Faber, 2007.

BORGES, Vera, *O mundo do teatro em Portugal – profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*, Lisboa, Imprensa de ciências sociais, 2007.

CARRILHO, Manuel Maria, *Crónicas Intempestivas*, Lisboa, Temas e Debates, 2004.

CROUCH, Tim, *O Autor*, Livrinhos de Teatro n° 51, Artistas Unidos/Culturgest/ Livros Cotovia, 2010. D'MONTÉ, Rebecca (ed.), SAUNDERS, Graham (ed.), *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990s*, Nova Iorque, Palgrave Macmillan, 2008.

FANNIN, Hilary; GREENHORN, Stephen; MORGAN, Abi, RAVENHILL, Mark, *Sleeping Around*, Londres, Methuen, 1998.

HOWARD, Pamela, *What is scenography?*, 2<sup>nd</sup> edition, London, Routledge, 2009.

INNES, Christopher, *Modern British Drama – The Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

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

KANE, Sarah, *Teatro Completo*, 3<sup>a</sup> edição, Lisboa, Campo das Letras, 2007.

MCDONAGH, Martin, *The Beauty Queen of Leenane*, in *Modern Drama* (1996) – Plays of the '80s and '90s, London, Methuen Drama, 2001.

RAMOS, Fernando Mora; RODRIGUES, Américo; FERREIRA, José Luís; PORTELA, Manuel, *Quatro Ensaios à Boca de Cena – para uma política teatral e da programação*, Lisboa, Livros Cotovia, 2009.

RABEY, David Ian, *English Drama Since 1940*, UK, Longman, 2003.

RAVENHILL, Mark, *Plays:1 – Shopping and Fucking, Faust is Dead, Handbag, Some Explicit Polaroids*, Londres, Methuen, 2001.

RAVENHILL, Mark, *The Cut and The Product*, Londres, Methuen, 2006.

PIRES, Jacinto Lucas, RAVENHILL, Mark, CORREIA, Hélia, *Panos –Palcos Novos Palavras Novas*, Lisboa, Livros Cotovia, 2006.

SAUNDERS, Graham, *Love me or kill me – Sarah Kane and he theatre of extremes*, Manchester, Manchester University Press, 2002.

SIERZ, Aleks, *In-Yer-Face Theatre – British Drama Today*, London, Faber and Faber, 2001.

URBAN, Ken, *Cruel Britannia*, em D'MONTÉ, Rebecca (ed.), SAUNDERS, Graham (ed.), *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990s*, Nova Iorque, Palgrave Macmillan, 2008.

WANDOR, Michelene, *Post-war British Drama: Looking Back in Gender*, Londres, Routledge, 2001.

## **II - Artigos de Jornais e Revistas:**

CARINHAS, Nuno, *Todos os Nomes: Entrevista a Nuno Carinhas*, n° 909, Notícias Magazine, 25 de Outubro de 2009, págs. 36 – 42.

CARINHAS, Nuno, *Entrevista a Nuno Carinhas*, Grande Porto, 2 de Julho de 2010, pág. 24.

CARNEIRO, João, *Explosões*, Expresso, Suplemento Cartaz, 11 de Novembro de 2000, pág. 18.

CARNEIRO, João, *Por mundos possíveis*, Jornal Expresso, Suplemento Cartaz, 20 de Abril de 2002, págs. 21 - 22.

CARNEIRO, João, *Um dos mais inteligentes e generosos projectos*, nº 9, Sinais de Cena, Lisboa, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, 2008, págs18 - 19.

CARVALHO, Paulo Eduardo, *PONTI'04/XII UTE – Memórias Partilhadas de um Festival*, nº 2, Sinais de Cena, Lisboa, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, 2004.

CARVALHO, Paulo Eduardo, *Crises de Representação*, nº 10, Sinais de Cena, Lisboa, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, 2008, págs. 85 - 90.

COELHO, Eduardo Prado, *Haverá Políticas para a Cultura?*, ADÁGIO, Revista do CENDREV, Évora 28/29, Janeiro-Maio 2001.

FIGUEIRA, Jorge Louraço, *Na guerra e no amor vale tudo*, Jornal Público, Caderno P2, 09 de Dezembro de 2008, pág.10.

EDGAR, David, *Do sangue e sémen às cadeiras e bancadas*, nº 10, Sinais de Cena, Lisboa, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, 2008, págs. 61-67.

HENRIQUES, Joana Gorjão 2008, *Sarah Kane e Krzystof Warlikowski num frente-a-frente de “esfolados vivos”*, Jornal Público, Suplemento Y, 28 de Dezembro 2008, pág.12.

MELO, Jorge Silva, *Pode deixar-se Sarah Kane?*, Revista Artistas Unidos, Ano3, nº4, Lisboa, Artistas Unidos/Cotovia, Abril 2001, págs. 46 – 47.

PEDRO, Ana Navarro, *Huppert, Isabelle morre de pé*, Jornal Público, Suplemento Y, 2003, pág. 29.

PORTO, Carlos, *Outras Apostas*, JL – Jornal de Letras, 17 de Abril 2002, pág. 29.

RATO, Vanessa, *Sarah Kane e o espírito da revolta*, Jornal Público, Suplemento Y, 2003, pág. 30.

RAYNER, Francesca, *Amor em estado*, nº2, Sinais de Cena, Lisboa, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, 2009, págs. 91 – 92.

PAIS, Ana, *Espaço para o recomeço, com Eros*, nº 11, Sinais de Cena, Lisboa, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, 2008, págs. 13 – 15.

SILVA, Alexandra Moreira, *PONTI'04/XII UTE – Memórias Partilhadas de um Festival*, nº 2, Sinais de Cena, Lisboa, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, 2004

SCARLINI, Luca, *O Teatro de Sarah Kane*, Revista Artistas Unidos, Ano 3, Abril, nº4, Lisboa, Artistas Unidos/Cotovia, Abril 2001.

### **III – Artigos consultados em sítios da internet:**

CENTENO, Maria João Anastácio, *A política cultural em Portugal na entrada do novo século*, comunicação no 6º Congresso SOPCOM, 2009.

[http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/sopcom\\_iberico/sopcom\\_iberico09/paper/viewFile/235/206](http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/sopcom_iberico/sopcom_iberico09/paper/viewFile/235/206)

COSTA, António Firmino da, *Política Cultural: Conceitos e Perspectivas*, OBS nº2, 1997.

<http://www.oac.pt/menuobservatorio.htm>

FISHER, Ian, <http://www.iainfisher.com/kane>

LOPES, João Teixeira, *Os Públicos do teatro e a inocência dos criadores*, OBS nº2, 1997.

<http://www.oac.pt/menuobservatorio.htm>

MELO, Alexandre, *Política Cultural: Acção ou Omissão*, OBS nº2, 1997.

<http://www.oac.pt/menuobservatorio.htm>

PAMPLONA, Juliana, *Personagens nas peças de Sarah Kane*, 2010.

<http://www.questaodecritica.com.br/2010/11/personagens-nas-pecas-de-sarah-kane/>

RAVENHILL, Mark, *The beauty of brutality*, 2006

<http://www.theguardian.com/stage/2006/oct/28/theatre.stage>

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos, *Políticas Culturais em Portugal*, 2007.

[http://www.oac.pt/pdfs/OAC Comunicação MLLS VCampusEuroamericano.pdf](http://www.oac.pt/pdfs/OAC%20Comunicação%20MLLS%20VCampusEuroamericano.pdf)

WALLACE, Clare, *Responsibility and Postmodernity: Mark Ravenhill and 1990s British Drama*, 2005  
[http://www.phil.muni.cz/plonedata/wkaa/Offprints%20THEPES%204/TPES%204%20\(269-275\)%20Wallace.pdf](http://www.phil.muni.cz/plonedata/wkaa/Offprints%20THEPES%204/TPES%204%20(269-275)%20Wallace.pdf)

#### **IV – Entrevistas realizada pela autora**

FRAZÃO, Francisco (2011)

CARDOSO, Nuno M. (2013)

#### **V- Vídeos**

*Algumas Polaróides Explícitas* - Espetáculo gravado pela Companhia de Teatro de Braga, em 2003

*Oczyszczeni – Purificados*, Espetáculo gravado pelo Teatro Nacional São João, em 2008

#### **VI – Material de divulgação dos espectáculos**

Dossier de Imprensa de *Oczyszczeni – Purificados*

Dossier de Imprensa de *Foder e Ir às Compras*, da Primeiros Sintomas

Programa de *Purificados* (Ao Cabo Teatro)