

SARAH KANE E *PURIFICADOS*: A PROJEÇÃO DE UMA VIDA NO PALCO

SARAH KANE AND *CLEANSED*: PROJECTING LIFE ON STAGE

Yana Baryshnikova Marques

ISCAP-P.PORTO, Portugal

Maria Filomena Louro

UMinho, Portugal

Resumo: Neste artigo analisaremos a peça teatral *Purificados* da dramaturga inglesa Sarah Kane, bem como a sua vida pessoal que entrecruza com as personagens no palco. O espetáculo apresenta histórias distintas de seis vítimas e de um sádico onipotente que faz deles os “prisioneiros” de uma instituição. O espaço de encenação lembra um hospital/campus hiper-real com traços de centro de detenção onde os irmãos incestuosos, um casal homossexual, um jovem/utente perturbado e uma dançarina de *peep-show* tentam sobreviver.

A peça levanta problemas de intolerância social e transgeneridade, de violência física e consumo de substâncias nocivas. Numa atmosfera de despedade os jovens resistem ao castigo, manifestando o afeto pelos seus entes queridos.

Palavras-chave: Sarah Kane, *Purificados*, *in-yer-face theatre*, teatro contemporâneo.

Abstract: In this article, we will analyse Sarah Kane’s play *Cleansed* reading in it expressions of her personal life, as they are intertwined with characters on stage.

The performance features different stories of six victims and an omnipotent sadist who makes them the “prisoners” of some unspecified institution. The set resembles a hyperreal

hospital / campus with features of a detention centre where siblings in an incestuous relationship, a homosexual couple, a disturbed young man and a peep-show dancer try to survive.

The play raises problems of social intolerance and transgenderism, physical violence and consumption of harmful substances. In an atmosphere of deprivation, young people resist punishment, showing affection for their loved ones.

Keywords: Sarah Kane, *Cleansed*, in-*yer-face* theatre, Contemporary theatre.

Purificados é a terceira peça de cinco, escrita pela dramaturga inglesa, Sarah Kane. Conhecida como a *enfant terrible* (Gutscher, 2014, p. 7) do teatro britânico, foi uma das principais pioneiras do estilo dramático *in-*yer-face* theatre*¹ que se manifestou nos palcos europeus durante a década de noventa. Enquanto os representantes deste estilo provocatório mostravam a imperfeição do mundo, refletiam e criticavam o *zeitgeist* principalmente a sua estratificação em categorias sociais, as peças de Kane transpunham essa imperfeição num plano puramente existencial. Embora tenham uma componente social e política, os textos da dramaturga acentuavam a singularidade do ser humano e o seu irracionalismo.

A vida e o destino da autora coincidem com o perfil das suas peças – fatais, chocantes e depressivas. Sarah Kane descende de uma família evangelista muito religiosa, e posteriormente vai rejeitar as crenças dos seus pais. Estudou drama na Universidade de Bristol, completando a sua pós-graduação em artes na Universidade de Birmingham. O fundador e professor do curso *MA in Playwriting Studies* foi o célebre David Edgar, um dos mais prolíficos dramaturgos britânicos da geração pós-1960; notabilizou-se com a peça *Destiny* (1976) e *Mayday* (1983), tendo-se tornado um dramaturgo respeitado na cena britânica. Além do seu trabalho académico, colaborou com os Dorchester Community Players como dramaturgo. No entanto, Kane não se apaixonou pelo programa, achando o curso bastante académico, não correspondendo às suas expectativas, parecendo-lhe inclusivamente inútil. Kane justificou as faltas aos seminários com o

¹ O termo foi descrito pelo crítico de teatro britânico Aleks Sierz no seu livro homónimo. O estilo distingue-se pela forma de expressão extremamente bruta, violenta e provocativa. Os representantes são Mark Ravenhill, Anthony Neilson e Sarah Kane.

sentimento que as palestras inibiam a sua escrita. Contudo, David Edgar reconheceu o seu grande talento e enorme capacidade de trabalho (Ranc, 2002).

A carreira profissional da dramaturga foi assombrada pela saúde frágil, lutando contra a depressão. Apesar dos tratamentos na clínica psiquiátrica, não parou de escrever peças novas. Kane chegou a trabalhar brevemente para o Bush Theatre de Londres como associada literária, bem como no teatro Paines Plough, unicamente especializado na produção e promoção das peças de novos dramaturgos.

As obras de Samuel Beckett influenciaram claramente o rumo criativo de Kane, pela sua forma sintética e pela consciência do mundo absurdo e violento em que os personagens são forçados a viver. Todavia, a dramaturga procurou encontrar a sua forma de expressão não convencional, que é mais comovente e iria capturar os seus altos e baixos emocionais até a sua saúde mental deteriorar (Ravenhill, 2006). Kane era filha do seu tempo, presenteava o seu público com cenas drásticas para assim retratar no palco problemas agudos de intolerância, vícios e violência na sociedade. O seu estilo desconfortável, rude e, por vezes absurdo, englobou formas performativas da dança, música e artes plásticas. As peças de Kane estão repletas de elementos do teatro pós-dramático, conceito proposto por H. Lehmann, incluindo efeitos audiovisuais tecnicamente difíceis de realizar, ações explícitas como comportamentos parafilicos e temas como identidade de género ou transexualidade.

Em 1999, uma depressão fez com que a dramaturga tentasse o suicídio, sendo posteriormente internada para tratamento psiquiátrico. Numa segunda tentativa, Kane perde a vida, enforcando-se numa banheira do hospital, aos 28 anos (Hoge, 1999).

A morte precoce canonizou Kane no panorama teatral europeu. Os críticos reconhecem quase por unanimidade a riqueza e singularidade da sua escrita dramaturgical. As suas obras encenadas no Royal Court Theatre rapidamente foram reconhecidas e encenadas internacionalmente.

Sarah Kane tornou-se num fenómeno que teve um profundo impacto sobre a dramaturgia contemporânea, referenciada pela maioria dos seus colegas da área. A sua curta produção (cinco peças) abanou o mundo teatral dos últimos vinte anos. Alistair McDowall, dramaturgo inglês, influenciado pelo destemor “intoxicante” de Kane, enfatiza o elevado valor do seu trabalho, realizado num espaço de tempo tão curto. Alguns críticos destacam o seu extraordinário talento, outros invocam a influência da sua depressão nas peças com temáticas tão sombrias. Seja como for, Kane rompeu com velhas convenções do teatro britânico, deixando como legado o seu trabalho, que influencia e

incentiva novos dramaturgos a procurar perspectivas diferentes (Sudare, 2014). A linguagem desconfortável e repugnante da dramaturgia exige dos atores uma preparação física e psíquica fora do comum, para conseguirem executar o seu papel. Os cenários tecnicamente difíceis de realizar expandiram a maneira de adaptar o texto no palco, pois obrigam os realizadores a procurar novos métodos de expressão teatral.

As peças de Kane confirmam a sua relevância nas últimas duas décadas, apesar da abrupta interrupção da sua vida em 1999. Neste artigo vamos analisar a peça *Purificados* (*Cleansed* em original inglês) através do seu texto dramático traduzido para português por XX e estreado no Teatro Helena Sá e Costa (Porto) em 2002.

Purificados é a terceira peça de Sarah Kane, estreou no Royal Court Theatre em Abril de 1998, e foi encenada por James Macdonald. Na altura esta produção foi a mais cara na história do teatro, devido às exigências técnicas da encenação.

A ação tem lugar num espaço hiper-realista que se ajusta às cenas da peça e pode ser interpretado como sendo um hospital, um hospício ou uma prisão. A “constante” da narrativa é o supervisor sádico, Tinker que executa as suas vítimas por estas não se enquadrarem nos padrões de heteronormatividade. O grupo de jovens sofre uma sequência de atos de tortura por causa da sua orientação sexual, identidade, género ou consumo de substâncias nocivas. Deste modo podemos considerar cada um destes como os protagonistas, detentores ou em busca de um objeto desejado: o afeto, a droga, a sua sexualidade ou identidade que serão contrariados nos seus desígnios por tortura ou morte às mãos de Tinker, o antagonista. Procurando terminar as manifestações marginais de afeto, o antagonista confronta por meio de abuso físico o casal homossexual Rod e Carl, acabando por matar o primeiro e torturar o segundo. Tinker humilha e leva ao suicídio Robin, um jovem de personalidade frágil, e não poupa os irmãos Grace e Graham que mantinham uma relação incestuosa. Depois da perda do seu irmão gémeo, viciado em droga, Grace muda de sexo. Ao longo da peça, uns personagens são mortos, outros cometem suicídio e os que sobrevivem, são transformados para sempre.

Os temas principais da peça abrangem a parte sombria da vida quotidiana contemporânea dos jovens: os problemas da toxicod dependência, jovens perdidos, violência humana, complexos interpessoais que levam à loucura. Os espectadores experienciam repetidamente o sofrimento das personagens desde o início até ao fim da peça. Porém, Kane afirma que o tema principal da peça é o amor. Aqui obviamente manifesta-se a influência da obra de Roland Barthes – *Fragments d'un Discours Amoureux* (1977) na abordagem da dramaturgia. Nesta obra, o filósofo francês desenvolve

o discurso sobre o amor como um fenômeno holístico, e enuncia e analisa diversas formas de o expressar e experienciar: adoração, ciúmes, drama, etc. A peça *Purificados* tem reminiscências do fragmento *Catastrophe* de Barthes, onde o autor demonstra os apaixonados no seu último estado de sofrimento: “elles [situations] sont, à la lettre, paniques: ce sont des situations sans reste, sans retour” (Barthes, 1977, p. 60)². Na verdade, Kane transporta para o palco “situações extremas” de amor da maneira mais literal, através de crueldade física e psicológica. A dramaturga reduz a noção de amor até aos conceitos do gênero “amor como guerra”, “amor sofrimento”, “amor libertação” e essas metáforas tornaram-se em ideias principais subjacentes à peça.

Logo na primeira cena, o público assiste ao assassinato de Graham, irmão gêmeo de Grace, quando Tinker injeta no seu olho uma *overdose* de droga que o leva à morte. O antagonista é uma imagem coletiva de um traficante, médico e comandante Nazi que serra as pessoas em pedaços, corta e coze os seus órgãos genitais, queima-os vivos com intenção de quebrar a sua força de vontade. Estas atrocidades visam o abandono da única coisa que resta às vítimas – o amor.

Em seguida, o espectador presencia a cena com o casal homossexual, onde Carl proclama o seu amor por Rod. Os dois possuem caracteres opostos: enquanto o primeiro é um perdido romântico, o outro é o realista cínico; o que os une é o sentimento terno de afeto. Os primeiros pressentimentos das consequências fatais aparecem na promessa de Carl a Rod, do seu eterno amor e fidelidade (*Cena 2*): “Carl: ‘Que te vou amar sempre. (...) Que nunca te vou trair. (...) Que nunca te vou mentir’”. Em seguida os dois tornam-se vítimas do maléfico Tinker que sodomiza Carl para o obrigar a admitir uma relação romântica. Com a aproximação do desenlace, o grau de violência atinge um nível insuportável para o espectador: Carl é violado, perde a língua, as suas mãos e pés são cortados e no fim observa o assassinato do seu amado. Contudo, as escolhas de tortura têm a sua mensagem subjacente que explica a lógica perversa do antagonista perverso. A resistência aos obstáculos que Carl e Rod demonstram, provoca Tinker a responder através da violência ainda mais exacerbada. O espancamento é seguido pela violação, quando o herói não obedece à ordem de revelar o nome do seu amante. Kane deixa em aberto a interpretação do corte da língua de Carl e a deglutição do anel: pode ser castigo pela desobediência ou traição de Rod, ou punição por ter recusado falar. As mãos de Carl

² Citando a carta de Mlle de Lespinasse, o autor refere as emoções extremas da pessoa num desespero violento: “je suis emporté par une vague puissante, asphyxié de douleur; tout mon corps se raidit et se révolte: je vois, dans un éclair coupant et froid, la destruction à laquelle je suis condamné” (*ibid.*, p.59).

são cortadas depois da sua tentativa de se comunicar com Rod através da escrita. Os seus pés são serrados enquanto os dois estão envolvidos numa dança frenética. Contudo a crueldade do antagonista encara uma forte resistência, onde os sofrimentos, agonias e deficiências físicas não impedem os dois parceiros de entrar em relações sexuais explícitas perante o público. Cada história tem o seu clímax emocional, seguido por um desenlace cruel. Entre estes picos de elevada intensidade dramática destacamos a proclamação da fidelidade de Rod, um personagem antes cínico, feita ao seu amante desmembrado Carl (*Cena 16*): “Rod: ‘Vou amar-te sempre. Nunca te vou mentir. Nunca te vou trair. Pela minha vida’”. As réplicas, repletas de elementos anafóricos, produzem uma gradação emocional da mensagem. Ao ser incapaz de destruir psicologicamente os dois desgraçados amantes ou romper a sua relação, Tinker acaba por matar Rod na presença de Carl. Segundo a dramaturga, as cenas de mutilação surreal representam uma metáfora e têm o propósito não de levantar a questão como é que eles fazem isso, mas de interessar o espectador no significado da ação (Rebellato, 1998). Na nossa opinião, as ações violentas servem de recurso expressivo que através da ênfase audiovisual passam a mensagem encriptada da narrativa.

A questão essencial é entender o significado dessas metáforas que ocorrem em realização não-verbal. A primeira implicação figurativa que se observa é certamente o cenário do texto dramático. Kane coloca as personagens “no perímetro gradeado de uma universidade” (descrição do palco, *Cena 1*) que mais parece uma fusão de diversos cenários existentes na realidade: universidade, hospital e prisão. Este hiper-lugar tem os sombrios traços comuns das instituições supra mencionadas, que neste caso são o controlo e punição dos desviantes através do sofrimento. Caracterizamos a violência neste local alegórico, como a representação de três pilares básicos: serve para “castigar” (prisão), “curar” (hospital) e “educar ou formar” (universidade) as vítimas da história.

A chave-principal da peça que ajuda a interpretar o sentido das ações tomadas no espetáculo é a personagem de Tinker. Sendo a única figura que tem o pleno poder e autoridade sobre os internos da instituição, ele incorpora de forma sinistra o papel do médico (talvez psiquiatra), do carcereiro-executor parcialmente e do maléfico professor. O antagonista nega abertamente a posição do médico (*Cena 1*): “Tinker: ‘Sou traficante, não médico’”. Contudo, as suas ações revelam o contrário quando ele repetidamente adota a perversão da postura de um médico (*Cena 3 e 4*): “Tinker entra, a consultar um ficheiro, (...) pega nela [Grace] e leva-a para uma cama. Ela ataca-o violentamente – ele algema os dois braços às grades da cama. Dá-lhe uma injeção. Ela acalma-se. (...) Tinker põe um

comprimido na boca dela: ‘Engole’ (...) Tinker: ‘Mostra-me a tua língua’”. As personagens também reforçam essa percepção do personagem quando o tratam por doutor (*Cena 1 e 4*): “Graham: ‘Obrigado, doutor’ (...) Carl: ‘Por favor. Doutor. Por favor’”.

O que chama à atenção, é a recusa do antagonista em assumir qualquer responsabilidade perante as suas vítimas (*Cena 3*): “Tinker: ‘Não é responsabilidade minha, Grace’”. Essa posição cria uma ambiguidade contextual, pois o dever principal de qualquer médico é responsabilizar-se pelos seus pacientes. O que pretende Sarah Kane com uma personagem que se porta como um médico, mas recusa as obrigações que lhe são inerentes? Conhecendo o historial da dramaturga, supomos que ela transpõe parcialmente a sua experiência pessoal para o texto. Nesse contexto, Tinker personifica a sociedade e o seu poder sobre um indivíduo considerado problemático que é ignorado, castigado ou condenado à morte. Aqui o ponto essencial é que ninguém se responsabiliza ou quer saber do que acontece aos marginais que não se enquadram na “sociedade perfeita”. Assim, concluímos que as atrocidades cometidas por este maléfico personagem seguem uma lógica de punição por um suposto comportamento imoral segundo os parâmetros da sociedade conservadora. Graham é morto por ser drogado, e a sociedade que Tinker representa não se sente responsabilizada pelo crime, Carl e Rod são massacrados e mortos por serem homossexuais, Grace é espancada e violada por estar envolvida numa relação incestuosa com o seu irmão. Assim, o domínio metafórico da peça é a sociedade-punidora.

Outras cenas apresentam a história da personagem principal Grace que vem para o hospital e descobre que Graham, o seu irmão toxicodependente, tinha falecido. Após exigir os pertences do seu irmão, a rapariga conhece Robin que está vestido com as roupas de Graham e insiste em permanecer no estabelecimento. Grace e Robin trocam as roupas, a rapariga veste as roupas do seu irmão e o rapaz põe o vestido, provoca o início do desenvolvimento trágico. Afetada pelo cheiro persistente do seu irmão, Grace sofre um surto psicótico e começa a alucinar com este último. Nesta alucinação a heroína é constantemente acompanhada pelo espírito de seu irmão e copula com este, o que culmina representado pela aparição de um enorme pé de girassol no palco. Essa decisão dramaturgica metaforiza o clímax dum sentimento puro e sublime como o amor na sua versão física – uma flor. Graham e Grace parecem mais expressões emocionais da dramaturga do que personagens formadas para serem um protesto contra a sociedade. O seu relacionamento amoroso gera repugnância, já que não se encaixa em nenhuma

categoria aceitável, e a cena de sexo cria um sentimento de aberração pelo facto de serem irmãos. Por vezes, parece que há uma lacuna entre o enredo e o que está por detrás disso.

Ao analisar a relação entre Grace e Graham, destaca-se o amor como o elemento central. Na *Cena 5* os irmãos dançam e cantam em uníssono a música de *You are my Sunshine*, que transmite a sua relação romântica:

The other night dear, as I lay sleeping
I dreamed I held you in my arms
But when I awoke, dear, I was mistaken
So I hung my head and I cried.
You are my sunshine, my only sunshine
You make me happy when skies are gray
You'll never know dear, how much I love you
Please don't take my sunshine away.

Obviamente a mensagem da canção encaixa-se no contexto da peça e reflete figurativamente a linha de relações interpessoais entre os protagonistas: sonhar com o amante, desejar ligar-se, confessar o amor. Entretanto, durante a peça a heroína é levada pelo desejo de se unir ao seu irmão morto e gradualmente cresce nela uma obsessão de adquirir a identidade dele. Depois de vestir as roupas de Graham ela afirma (*Cena 3*): “Sou como ele. Diga que pensava que eu era um homem”. A procura de assumir a identidade do irmão fratura a integridade da jovem e cria confusão no espectador. Para defender o raciocínio lógico da dramaturga, se este existe ou é relevante, devemos salientar que a relação de Grace e de Graham se baseia na partilha de emoções que constitui uma expressão da proximidade máxima. Parece que na procura da identidade perdida, Grace revive as dores do seu irmão e esse sentimento de dor é a linha divisória na sua relação amorosa (*Cena 5*): “[Grace]. Dá-lhe uma bofetada na cara com toda a força, depois abraça-o com toda a força possível. (...) Grace: ‘Ama-me ou mata-me, Graham’”. A antítese *eros-thanatos* “ama-me ou mata-me” leva o espectador a reagir e funciona como um *leitmotiv* para a peça toda. A obsessão da protagonista em encarnar a pessoa morta, remete para os conceitos freudianos sobre melancolia e tristeza na perda de um objeto amado:

Reality-testing has shown that the loved object no longer exists, and it proceeds to demand that all libido shall be withdrawn from its attachments to the object. This demand arouses understandable opposition – it is a matter of general observation that people never willingly abandon a libidinal position, not even, indeed, when a substitute is already beckoning to them. This opposition can be so intense that a turning away from reality takes place and a clinging to the object through the medium of hallucinatory wishful psychosis. (Freud, n.d., p. 244)

Ao progredirmos no enredo, assistimos ao espancamento e violação de Grace perante o seu irmão morto pelo grupo invisível de Vozes. Abandonada, a jovem encontra-se deitada sem movimento com o medo de atrair mais ataques. No fim da cena nascem narcisos, que simbolizam o amor e a esperança que ainda não abandonaram a protagonista. A flor do narciso, símbolo do amor que se reflete a si mesmo, é a adequada representação do amor pelo irmão que leva Grace a transformar-se no objeto amado. A seguir, o corpo de Grace é eletrocutado até saírem da sua cabeça bocados de cérebro queimado. A resistência da heroína aparece numa metáfora de sol que surge através de um pequeno raio de luz, por trás de uma fenda no teto que se expande no final da cena até devorar tudo à sua volta.

Nos últimos momentos da obra, Grace e Carl acordam no palco seminus, ambos com ligaduras à volta das virilhas e no caso da jovem ainda no peito. Aparentemente, os dois sofreram uma mudança de sexo. A troca de roupas, e de identidades entre Grace e Carl, extingue lentamente a discrepância entre eles. Esta é a primeira etapa de Kane em direção à dissolução das fronteiras dramáticas, e com estas as fronteiras identitárias normativas.

Finalmente, Grace apercebe-se que Graham não está com ela. Essa metamorfose é a decisão alegórica da dramaturga que representa a pura solidão, angústia e afastamento. Durante toda a história, a rapariga sublima a perda do irmão querido através da sua procura e neste percurso assume a sua identidade. Os genitais de Carl servem para materializar a alteração de sexo. Os dois sentam-se juntos numa poça de lama feridos, rodeados de ratazanas e olham fixamente para o céu. O espetáculo termina com uma luz excruciante que mata as ratazanas e o som dos gritos destas que se torna ensurdecidor. O proverbial *from the gutter, looking at the stars* é validado nesta última imagem dando aos

jovens uma transcendência e um espaço de manifestação da sua identidade, que não sabemos se é em vida ou não.

A cena final, tal como como toda a peça, apresenta uma hiper-realidade onde o imaginário e o real estão misturados de tal forma, que os acontecimentos no palco parecem mais uma percepção absurda da dramaturgia, do que uma história com um progresso previsível. O desfecho da peça é deixado em aberto e cada um interpreta-o livremente. A luz ofuscante em contraponto com o som estrondoso lembra-nos a colisão dos dois eixos opostos (maioria e minoria, amor e ódio, tolerância e impaciência, misericórdia e crueldade) que é sempre violenta.

A personagem de Robin é um rapaz que tem um transtorno mental. Ao passar tempo com Grace, apaixona-se por ela e declara o seu amor, mas é rejeitado. Na continuidade da sua paixão Robin, quer presentear uma caixa de chocolates a Grace, entretanto é impedido por Tinker que confisca a caixa e força o rapaz a comer os bombons todos (*Cena 15*): “Tinker (...) levanta Robin pelo cabelo. (...) aponta-lhe uma faca ao pescoço. (...) Tinker: ‘Come’”. O antagonista hostiliza a paixão de Robin por Grace, todavia deixa de torturar o rapaz pois constata que este amor não é recíproco. Sendo um jovem de mente fraca, o rapaz não tolera o desprezo de Grace e termina com a sua vida, enforcando-se nos *collants*. A morte de Robin reflete também uma metáfora subjacente, onde o suicídio simboliza uma fuga derradeira, quando não há mais nada para dizer ou fazer.

Achamos bastante pertinente evidenciar que a personagem de Robin por vezes confunde o leitor do texto dramaturgicamente no que diz respeito ao género, desafiando a divisão binária, pois aqui Kane deixa esta opção em aberto. Enquanto na versão portuguesa Robin é representado por um ator masculino, na versão de Katie Mitchell, diretora teatral inglesa, Robin é personificado em corpo de mulher. Esta ambivalência deve-se ao próprio nome que pode ser masculino ou feminino e à abertura dentro do próprio texto dramaturgicamente.

Entre as cenas de massacre das suas vítimas, Tinker visita uma dançarina de *peep-show*, simplesmente designada como Mulher. A mão de Kane torna os chuveiros do pavilhão desportivo em cabines de *peep-show*. Tinker tenta preencher o seu vazio através da experiência sexual com a mulher erótica, impondo-lhe a identidade de Grace. Perante a Mulher ele desabafa as suas emoções, exorcizando os seus demónios internos. Introduzindo as fichas na cabine para ter acesso ao “amor”, Tinker processa vários estados mentais: desespero, simples vontade de satisfazer uma necessidade fisiológica, quebra

emocional, procura de paixão. A presença de *peep-show* no texto teatral confirma a afirmação de Kane sobre a ambiguidade de significados na sua obra: “almost every line in *Cleansed* has more than one meaning” (Saunders, 2002, p. 99). A ambivalência dos significados dramáticos na relação do casal de irmãos é caótica e esporádica; já a relação “amorosa” entre Tinker e a Mulher tem uma gradação crescente. A ligação íntima desenrola-se devagar e unilateralmente (*Cena 9*): “Tinker entra na cabine. Senta-se. Põe uma ficha. A cortina abre. A Mulher a dançar. Tinker observa durante um bocado”. Ao avançar, a relação do antagonista com a personagem torna-se num manifesto de aproximação somente física (*Cena 14*): “Tinker vai para a sua cabine. Abre violentamente as calças e senta-se ao contrário da cadeira”. Por fim, vemos um casal supostamente amoroso (*Cena 19*): “[Tinker e Mulher] Começam a fazer amor muito delicadamente”.

Por um lado, Kane revela um homem a satisfazer unicamente os seus desejos, mas do outro, a relação sexual é um ato onde duas pessoas podem estar o mais próximo possível a nível físico. Aceitando o ato sexual como uma variante metonímica de um afeto, observamos a “salvação” de Tinker através do amor como versão física e corporal.

A construção do texto dramático, seguido pelas cenas no espetáculo não deixa dúvida quanto à sinceridade dos acontecimentos. A linha descritiva do ambiente hospitalar forçado, junto com o relacionamento cruel do médico (Tinker) e dos seus pacientes (as personagens), deixa-nos pensar que o exposto provém das vivências da autora nos hospitais psiquiátricos. O sofrimento e o terror escuro, experienciado no palco, parecem ter sido testemunhados pela dramaturga nos seus momentos de sofrimento e agitação mental e internamento psiquiátrico e em seguida documentados no papel.

Contudo, nesta peça de extrema crueldade, Kane coloca o amor no centro de tudo, expresso nas suas manifestações mais marginais, seja o amor incestuoso dos irmãos, o amor homossexual, o amor não correspondido, ou o amor sádico. Esta procura de redenção pelo amor como podemos interpretar cada uma das declarações de afeto é sempre violentamente confrontada por Tinker, com o seu desejo patológico de eliminar a transgressão. Anos passados sobre a sua estreia, as cenas de violência ainda ultrapassam os limites da “norma” social e estética; os espectadores não estão preparados para testemunharem a cruel e explícita violência sexual infligida aos jovens Carl e Grace. As decisões tomadas no palco são definitivas, não negociáveis e extremam os sentimentos das personagens. Kane redefine o conceito de “violência no palco”, a sua intenção é provocar a reação do público através de efeitos perversos, subjacentes à ação (Saunders, 2002, p. 89). Os conflitos, manifestados através de imagens agressivas e hediondas,

transtornam o público até ao limite da sua resistência. A reação lógica de confrontar a crueldade vista origina certamente um fator de distanciamento. Sim, a primeira reação à perturbação emocional é deixar a zona de desconforto, mas de imediato o espectador tem duas opções: ou ver só a parte repugnante da peça, ou refletir sobre a mensagem da obra. Com certeza, ninguém fica indiferente.

Para as personagens de Kane não há qualquer esperança de resolução, nenhuma subida ao paraíso, mas mesmo neste sofrimento absurdo, eles continuam a proclamar o seu amor. Eles gritam pela morte e separação dos seus amados, agonizando o público, contorcem-se em êxtase e amam-se reciprocamente. As personagens de Kane são abstrações puras da imundice diária, mergulhadas num extremo de violência física e psicológica. Susannah Clapp, crítica teatral britânica, na sua reflexão sobre *Cleansed* considera as personagens da peça “not so much characters as states of being” (Saunders, 2002, p. 88). Aparentemente essas metáforas nasceram e ganharam voz nos ecos da percepção de sociedade pela escritora. Contudo, os conflitos das personagens com o mundo externo são sobrepostos aos seus inter-conflitos que ocorrem na profundidade da sua consciência. Kane sufoca o público com perguntas incômodas, alusivas à dor, morte, estupro, ânsia sexual e qualquer género de barbaridade, seja física ou emocional. (Sudare, 2014).

A violência, em toda a sua expressão, e o amor como o seu contrapeso representam o confronto principal de *Purificados* e passam a ser uma componente integrante da obra de Kane. A peça demonstra uma evidente característica do drama moderno – a desconstrução do cânone do texto dramático. Para além do nível psicanalítico em que esta peça possa ser considerada, ela trava uma luta estática de emancipação totalmente diversa: a libertação do texto cénico do primado da palavra. Esta liberdade dos dramaturgos, alcançada pela experiência de novas linguagens, constitui um fator fundamental na modernidade teatral. Kane descentraliza o texto em *Purificados*, mitigando a sua presença e força de impacto sobre o espectador. O foco do seu conteúdo explícito passa para uma linguagem onde as transformações visuais e, sobretudo corporais, são a parte principal. Sem a componente visual, que inclui linguagem de corpo dos atores, luz, som, cor, a mensagem do texto perde-se. Kane altera o formato da relação entre a palavra e a cena, inserindo novas configurações autorais, onde o texto só faz sentido em palco.

Os elementos pós-dramáticos usados na peça servem para desafiar o público. Logo na primeira cena observamos a inexistência de um início tradicional, a sequência linear do tempo não é cronológica, pois as numerosas cenas são descontínuas. Se por um lado

notamos uma falta de racionalidade no desenvolvimento do enredo, o *design* de som e de luz tem uma presença preponderante. No teatro que explode os recursos comunicativos e relacionais que a palavra oferecia tradicionalmente, são o corpo, a música ou desenho de som no seu contínuo e o desenho luminotécnico que se constituem como texto teatral. O texto parece uma colagem, cheio de frases muito curtas ou somente linhas de uma única palavra; este é o típico traço profissional de Kane que elimina da peça tudo o que é desnecessário (Biçer, 2011). Ao excluir os métodos tradicionais do drama convencional, dando primazia aos outros códigos semióticos constitutivos do texto teatral, Kane rompe e desconstrói a forma e o conteúdo da peça teatral, explorando ao máximo uma radical estética pós-dramática.

Purificados ultrapassa o género dramático, e torna-se mais num híbrido, onde coexistem elementos de várias artes (dança, poesia, comédia). O texto dramático continua a existir na peça, mas partilha o palco com outros registos, ao mesmo tempo que os princípios tradicionais figurativos e narrativos são alterados ou suprimidos. Kane demonstra o conceito de drama-da-vida, onde o clímax é eliminado e substituído por pequenas catástrofes que percorrem todo o espetáculo. Os seus personagens não sofrem nenhuma alteração óbvia no percurso da peça, deixando o final aberto, e que poderia originar outro início. Em seguida, observamos uma ausência da tradicional catarse aristotélica, onde o medo e compaixão estética estão associados à purificação da alma do espectador no fim. Pelo contrário, ao assistir a *Purificados*, o público, em vez de sentir uma descarga de sentimentos, sai do espetáculo perturbado e carregado de emoções pesadas. A dramaturga não transmite nenhuma mensagem clara no final, deixando pistas equívocas ao longo da peça. A ausência das respostas expectadas liberta o espectador do estado passivo, envolvendo-o na procura ativa de soluções próprias. A eliminação da fronteira entre o palco e o público lembra-nos os métodos de comunicação do Teatro experimental de Brecht, usados de um modo mais didático e expositivo.

O cenário de *Purificados* é um desafio para os encenadores que devem conseguir enquadrar num palco as imagens ousadas de Kane, como um corte da língua com a tesoura, um girassol que rebenta do chão e cresce mais alto que as cabeças dos atores, os ratos que levam os pés cortados. Kane eleva os limites do que pode ser realizado na cena; as suas imagens cenográficas cheias de violência física são praticamente irrealizáveis em palco (Faísco, 2014, p. 66). A dramaturga não fez segredo de que estas ações têm como propósito provocar respostas à equipa criativa do teatro. A solução foi dada pela própria Kane que declinou qualquer realismo nas suas obras. Assim, uma abordagem técnica

incomum que aplique uma forma experimental de encenação e não literal (e.g. utilizar luz, som e efeitos especiais) ajuda a realizar as cenas mais complicadas e escatológicas.

Ao mesmo tempo Kane obriga os dramaturgos e críticos teatrais a pensar na possibilidade de expressar numa peça o significado e conteúdo de forma dramática. Para os atores, os papéis de Kane também são ambíguos. Suzan Sylvester, atriz inglesa, que apresentou Grace em *Cleansed* de 2012, menciona a dificuldade acrescida da sua tarefa, tendo em conta que é preciso despir-se perante 400 espectadores (Saunders, 2002, p. 88).

Em 2016, *Purificados* foi apresentada no Teatro Nacional em Londres (é a primeira obra de Kane realizada neste palco). Rufus Norris, o diretor artístico do teatro, considera Kane uma escritora muito à frente do seu tempo, a sua peça representa um desafio em termos teatrais, cuja atualidade do tema não se dissipa com o tempo: “Her work challenged a lot of what I thought theatre was about (...) It has stood the test of time ... She was a long way ahead of most of us” (Hemming, 2016).

Segundo Yeliz Biber Vangölü (2017, p. 276), o “paradigma de panoptismo” de Michel Foucault serve de metáfora central na construção de *Purificados*. A visão do filósofo francês refere-se ao conceito de vigilância e punição na política social do mundo ocidental no seu livro *Surveiller et punir: Naissance de la Prison* de 1975:

(...) la prison (...) est instrument et vecteur de pouvoir; c’était toute cette technologie du pouvoir sur le corps, que la technologie de l’«âme» – celle des éducateurs, des psychologues et des psychiatres – ne parvient ni à masquer ni à compenser, pour la bonne raison qu’elle n’en est qu’un des outils. (Foucault, 2004, p. 35)

A violência e o panoptismo, hiperbolizados na peça, servem de metáforas perceptíveis que transmitem o conceito de “mundo-prisão” para o indivíduo que não se enquadra nos padrões sociais estabelecidos. Como os Nazis realizavam as suas experiências sobre os presos nos campos de concentração, Tinker faz o mesmo com as suas vítimas na intenção de os adestrar e corrigir os seus “defeitos”. Todavia, a metáfora subjacente do texto é a alegoria platónica “o corpo é a prisão da alma”, adaptada à realidade contemporânea que toca na orientação e identidade sexual, bem como distúrbios mentais e vícios.

Purificados sugere uma distopia heteropatriarcal no palco, mostrando o lado feio da vida sem filtros, o lado cruel da nossa sociedade que tem falta de compreensão e

empatia para com os que são vistos como diferentes. O estado emocional, transmitido na peça, é um pesadelo que não tem saída. O espectador sente compaixão pelas personagens em sofrimento, porém tem dificuldade em se identificar com algum, uma vez que o perfil de cada um possui uma distorção social muito aguda.

A problemática levantada por Sarah Kane na sua peça é uma temática bastante atual, pois problemas como desigualdade e intolerância continuam a marcar a sociedade nos dias de hoje. Desde a sua estreia portuguesa em 2002, *Purificados* foi encenada várias vezes pelo país: profissionalmente no Teatro São João (2008), no auditório Fernando Lopes Graça do Parque de Palmela, em Cascais (2018), e no Teatro da Politécnica, em Lisboa (2019), e como um dos textos favoritos dos jovens estudantes de teatro. A energia centrífuga do texto dramático de Kane toca em qualquer pessoa; seja a sua experiência negativa ou positiva, é inevitável que o espectador fique marcado pela obra *Purificados*. O seu trabalho engloba uma diversidade de aspetos característicos do espírito pós-moderno e a sua desmontagem dos mecanismos opressivos é ainda relevante. Ao desconstruir o texto dramático, Kane não desmonta só um modo de significar que considera obsoleto; ela usa esse processo para criar os seus personagens pós-dramáticos. Através deste texto não narrativo a dramaturga pretende que os espectadores vivenciem questões como a perda de identidade, a incompreensibilidade e a inaceitabilidade social, o desejo de morte e o amor obsessivo. A sua abordagem irrealista, onde o texto reduzido é compensado por movimentos abruptos e ações inesperadas, integrados num *design* de som e de luz intervenientes, são os elementos que definem a sua linguagem teatral original, que usa para fazer um retrato das iniquidades da existência comum.

Bibliografia

- Barthes, R. (1977). *Fragments d'un Discours Amoureux*. Paris: Éditions du Seuil. PDF.
- Biber Vangölü, Y. (2017). Sarah Kane's *Cleansed* as a critical assessment of disciplinary power. *DTCF Journal*, 57.1, 274-288. PDF
- Biçer, A. G. (2011). Sarah Kane's postdramatic strategies in *Blasted*, *Cleansed* and *Crave*. *The Journal of International Social Research*, 4 (17), 75-80. PDF.
- Clapp, S. (2016). *Cleansed* review – the first cut was the deepest. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/28/cleansed-sarah-kane-dorfman-national-theatre-observer-review>.

- Faísco, C. (2014). *Despidos em Palco: A Representação de Sarah Kane e Mark Ravenhill em Portugal*. (Dissertação de Mestrado. Mediação Cultural e Literária. Área de Especialização em Cinema e Literatura. Universidade do Minho). PDF
- Foucault, M. (2004). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Gallimard [1975]. PDF.
- Freud, F. (n.d.). Mourning and Melancholia. In J. Strachey (Ed.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (pp. 243-258). London: The Hogarth Press. PDF.
- Gutscher, L. J. (2014). *Revelation or Damnation? Depictions of Violence in Sarah Kane's Theatre*. Hamburgo: Anchor Academic Publishing. Retrieved from https://books.google.gm/books?id=9wqwBQAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_vpt_read#v=onepage&q&f=false.
- Hemming, S. (2016). A “long overdue” debut for Sarah Kane. *Financial Times*. Retrieved from <https://www.ft.com/content/4dea1308-cf46-11e5-831d-09f7778e7377>.
- Hoge, W. (1999). Sarah Kane, 28, Bleak, Explosive Playwright. *The New York Times*. Retrieved from <http://www.nytimes.com/1999/02/25/theater/sarah-kane-28-bleak-explosive-playwright.html>.
- Lehmann, H. (2006). *Postdramatic theatre*. Transl. by K. Jürs-Munby. London and New York: Routledge. PDF.
- Mirakyan, A. (2016). Sarah Kane: A pureza da psicose. *IRL*.³ Retrieved from <https://irl.by/art/literature/sarah-kane.html>.⁴
- Pfaff, T. (2005). Decoding Sarah Kane: Dimensions of Metaphoricity in *Cleansed*. *A Sarah Kane site by Iain Fisher*. Retrieved from <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-tp2.html>.
- Ranc, G. (2002). The Notion of Cruelty in the Work of Sarah Kane. *A Sarah Kane site by Iain Fisher*. Retrieved from <http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-gr0.html>.
- Ravenhill, M. (2006). The beauty of brutality. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/stage/2006/oct/28/theatre.stage>.
- Rebellato, D. (1998). Sarah Kane interview. PDF.
- Rowland, A. (2001). *Tony Harrison and the Holocaust*. Liverpool: Liverpool University Press. Retrieved from

³ Revista *online* independente sobre a cultura da sociedade moderna e das artes.

⁴ ТО: Миракян, А. (2016). Сара Кейн: чистота психоза. *IRL*.

https://books.google.pt/books?id=ivwqS2sf1_kC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false.

Saunders, G. (2002). *“Love Me Or Kill Me”: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester: Manchester University Press. Retrieved from

https://books.google.pt/books/about/Love_Me_Or_Kill_Me.html?id=qBqRbuctX_0C&redir_esc=y.

Sudare, L. (2014). Crave: uma análise do procedimento pós-dramático de Sarah Kane. *Cena*. Retrieved from <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/48163/31343>.