UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

CAMILA APARECIDA VIANA AMARAL

Desafios estético-formais na peça *Blasted*, de Sarah Kane

Versão corrigida
São Paulo
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

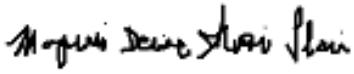
Desafios estético-formais na peça *Blasted*, de Sarah Kane

Camila Aparecida Viana Amaral

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Mayumi Denise Senoi Ilari

de acordo



Versão corrigida
São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A485 d

Amaral, Camila Aparecida Viana
Desafios estético-formais na peça Blasted, de Sarah Kane / Camila Aparecida Viana Amaral ; orientadora Mayumi Denise Senoi Ilari. - São Paulo, 2016.
133 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

1. Sarah Kane. 2. teatro In-yer-face. 3. teatro britânico. 4. final do século XX. I. Ilari, Mayumi Denise Senoi, orient. II. Título.

Aos meus pais,

Ivan e Nanci,

com amor, admiração e gratidão.

Agradecimentos

Agradeço a todos que contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste estudo, em especial:

À Profa. Dra. Mayumi Denise Senoi Ilari, pela orientação, paciência, confiança, amizade e, sobretudo pelos incentivos dados nos vários momentos dessa trajetória. Agradeço por ter acreditado na importância de meu projeto e por ter me ajudado a transformá-lo nesta dissertação.

À minha banca de qualificação e defesa, formada pelos professores Marcos César de Paula Soares e Fábio Lacerda Soares Pietraroia, agradeço pela leitura cuidadosa e indicações precisas durante o processo de qualificação que enriqueceram este trabalho e foram indispensáveis para o prosseguimento da pesquisa e elaboração final desse texto.

Aos professores da Universidade de São Paulo, com os quais cursei disciplinas na graduação e pós-graduação, em especial à professora Maria Silvia Betti pelas fundamentais aulas sobre dramaturgia, desde os tempos de graduação, que ampliaram vastamente meus conhecimentos sobre teatro.

A todos os colegas do grupo de pesquisa pela troca significativa e enriquecedora.

À minha família pela carinhosa torcida. Especialmente a minha mãe Nanci e ao meu pai Ivan, pelo amor incondicional, apoio irrestrito e dedicação eterna. Devo a vocês a minha formação como um todo, pois sempre souberam valorizar a importância da educação formal. Essa dissertação nunca teria existido se não fosse pelo amparo e afeto, nos passos e caminhos que fui trilhando.

À minha querida tia Norma e minha avó Maria, *in memorian*, por todo carinho e amor com que sempre cuidaram de mim, pelos singelos ensinamentos e por terem feito parte da minha infância, uma etapa inesquecível da minha vida. Minha caminhada para chegar até aqui certamente foi marcada pela contribuição de vocês, motivo pelo qual me sinto uma pessoa profundamente abençoada.

À minha irmã Márcia, pela amizade e incentivo que me deu ao longo desse processo, principalmente nos momentos difíceis em que eu não acreditava que era capaz.

Ao André, meu companheiro de todas as horas, pelo amor, cumplicidade e dedicação, por ter compartilhado comigo o dia-a-dia na construção deste trabalho e por me tranquilizar em tantos momentos, incentivando-me a continuar firme nos meus propósitos. Agradeço também pela paciência e disposição em ter revisado meu texto e auxiliado nas traduções, fato que contribuiu muito para a melhoria deste trabalho.

RESUMO

AMARAL, Camila Aparecida Viana. **Desafios estético-formais na peça *Blasted*, de Sarah Kane.** 2016. 132 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2016.

O presente trabalho tem por objetivo estudar pontuais questões estéticas e formais na peça da dramaturga inglesa Sarah Kane: *Blasted* (1995), de modo a entender a forma e sua respectiva correspondência com o contexto sócio-histórico. Em linhas gerais, o estudo objetiva investigar os procedimentos formais utilizados por Kane e as relações entre tema e forma, partindo do pressuposto de Peter Szondi que compreende "a forma como conteúdo precipitado". Nesse sentido, analisaremos de que maneira elementos temáticos, tais como a violência (psicológica, verbal, física), a guerra, o abuso sexual e tabus, tais como, cenas de intercurso hetero e homossexual, canibalismo, entre outros, são amplamente utilizados pela dramaturga e como se engendram estruturalmente no enredo da peça. Para tanto, procuramos fazer uma breve introdução histórico teatral ao contexto político, econômico e social da Inglaterra nos anos noventa, à peça, à dramaturga e à estética teatral do I*n-yer-face theatre.* Em seguida, focamos na apresentação cena-a-cena da peça, dedicada à análise pormenorizada de *Blasted* e ao levantamento das temáticas relevantes expressas na peça. Finalmente, nos dedicamos às relações formais e escolhas estéticas presentes em *Blasted*, relacionadas aos eventos histórico-sociais a que a peça remete.

Palavras-chave: Sarah Kane, Teatro *in-yer-face*, teatro britânico, final do século XX.

ABSTRACT

AMARAL, Camila Aparecida Viana. **Formal-aesthetic challenges in *Blasted* by Sarah Kane.** 2016. 132 p. Dissertation (Master´s Degree) – Faculty of Philosophy, Languages and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo. 2016.

The present work aims to study specific formal-aesthetic issues in the 1995 play *Blasted* by British playwright Sarah Kane in order to understand the play´s form as related to its socio-historical context. In general terms, this study aims to investigate the formal procedures used by Kane and the play's relations between theme and form, according to Peter Szondi´s assumptions which comprehend that "form could be conceived of as precipitated content". In this sense, we will analyze how themes such as psychological, verbal and physical violence, war, sexual abuse and taboo scenes of heterosexual and homosexual intercourse, for example, or cannibalism, among others, are widely used by the playwright and how they are structurally embedded in the plot of the play. The study starts with a brief historical introduction to the political, economic and social context of England in the nineties, followed by an introduction to the play and its theatrical context, to the playwright and to the aesthetic principles of *In-yer-face theatre*. Then, we focus on the detailed analysis of each scene of the play, stressing its relevant issues. Lastly, we proceed to analyze the formal relations and the aesthetic choices present in *Blasted*, as related to the social-historical events that the play refers to.

Keywords: Sarah Kane; I*n-yer-face theatre*; British theatre, late 20th century.

SUMÁRIO

1. **Introdução**.....10

2. Breve apresentação histórico-teatral.....13

2.1 Vivendo nos anos noventa.....13

2.2 *In-yer-face Theatre*: o surgimento de uma nova estética teatral.....18

2.3 Sarah Kane.....25

2.4 Ruído da crítica: repugnância, histeria e ultraje.....29

3. Análise de *Blasted*, cena a cena **35**

3.1 Cena Um.....38

3.2 Cena Dois.....54

3.3 Cena Três.....67

3.4 Cena Quatro.....84

3.5 Cena Cinco.....89

4. Forma e história: guerra e devastação como metáfora.....**95**

4.1 O estupro, real e figurado.....99

4.2 Reflexos da Europa pós-comunista durante a década de 1990 em *Blasted*.....107

4.3 Os desafios formais em *Blasted*.....115

5. Considerações Finais.....**124**

Referências.....**129**

Anexos.....**132**

1. Introdução

A presente dissertação é uma análise da polêmica peça *Blasted*, escrita pela dramaturga britânica Sarah Kane, em 1995. Buscou-se estudar pontuais questões estéticas e formais em *Blasted*, tomando como ponto de partida, o próprio texto dramatúrgico da peça – e não sua encenação – assim como questões históricas ligadas ao contexto da Grã-Bretanha nos anos noventa. Em linhas gerais, o presente estudo objetivou investigar os procedimentos formais utilizados pela escritora inglesa sugerindo uma possível assimilação do tema à forma. Para tanto, analisamos de que maneira elementos temáticos tais como a guerra, a violência (psicológica, verbal, física), o estupro e tabus, tais como cenas de intercurso heterossexual e homossexual, nudez, canibalismo, abuso sexual, sodomia, felação, entre outros, são indiscriminadamente utilizados pela dramaturga e que efeito os mesmos causam na estrutura da peça.

De modo a realizar uma pesquisa histórica atrelada a uma pesquisa formal - tendo em vista que os elementos conceituais e temáticos são inseparáveis da composição da peça - a obra de Sarah Kane foi analisada à luz da principal obra crítica referente ao *In-yer-face theatre*, escrita pelo crítico Aleks Sierz, juntamente com as transformações na estrutura dramática a partir da crise no drama no final do século XIX, extensamente discutidas pelo crítico Peter Szondi na *Teoria do Drama Moderno*.

Buscou-se provar, por meio de análise crítica, a relevância da obra de Sarah Kane para a dramaturgia dos anos noventa e dos anos subsequentes, não devendo esta ser entendida como um espetáculo de alienação ou de barbáries com um fim em si mesmo, conforme concebido por uma parte conservadora da crítica naquele momento,

mas sim, como legítima constituição de uma visão crítica de seu tempo. Por fim, a pesquisa pretende colaborar com a análise crítica e o mapeamento das produções do teatro britânico contemporâneo, ainda pouco estudadas no Brasil.

De modo a garantir o encadeamento lógico das questões que serão abordadas na pesquisa, a divisão deste trabalho foi realizada da seguinte forma:

O primeiro capítulo subsequente a esta introdução (capítulo 2) parte da contextualização da autora Sarah Kane e de sua obra *Blasted*, bem como tecerá asserções a respeito do contexto histórico, político e social no qual Kane escreveu sua peça. Este capítulo compõe-se pela: [1] breve apresentação do contexto social, político e econômico da Grã-Bretanha nos anos noventa; [2] discussão sobre o que é o *In-yer-face theatre*, quais as suas fontes, características e principais autores; [3] breve apresentação da carreira de Sarah Kane registrando suas influencias literárias e filiações estéticas; [4] panorama da recepção da peça pelos críticos literários. Sendo o teatro britânico do pós-segunda guerra ao período contemporâneo ainda muitíssimo pouco estudado na academia brasileira, avaliamos que este capítulo introdutório ao teatro da era imediatamente pós-Thatcher poderá ser de serventia aos pesquisadores e realizadores teatrais que venham a pesquisar sobre a obra de Kane e seus contemporâneos.

O capítulo seguinte (capítulo 3) dedica-se à análise pormenorizada da peça, explorando no decorrer das cinco cenas os elementos temáticos e formais presentes em *Blasted*. Os elementos temáticos compõem-se por: [1] análise do enredo; [2] descrição dos principais aspectos que motivaram sua criação; [3] investigação dos principais temas abordados. Quanto aos elementos formais, neste capítulo iniciaremos a análise dos procedimentos formais centrais adotados pela autora, no que concerne aos principais elementos do texto teatral: diálogo, ação, linguagem, personagens, tempo e

espaço, de modo a analisar quais procedimentos formais são mobilizados para que a autora expresse os conteúdos da peça.

O capítulo 4 parte da articulação entre as teorias e críticas expostas nos capítulos anteriores para realizar uma análise histórica atrelada à pesquisa formal condensando uma discussão que perpassa a compreensão histórica e dialética da forma e conteúdos dramáticos engendrados na peça *Blasted*. Examinamos a forma da peça e os conteúdos que esta trata de assimilar para entender de que maneira o uso da violência, da guerra, do estupro, do choque, do espanto, das sensações bárbaras são colocados em cena para abordar temáticas extremamente urgentes para com as quais a plateia contemporânea está totalmente insensibilizada, anestesiada. Além disso, tecemos asserções a respeito da relação da peça com o contexto social, político e econômico específico da Europa nos anos noventa, sendo este um dos períodos mais conturbados e significativos da história europeia.

As Considerações Finais retomarão as interpretações dos capítulos anteriores, amarrando seus principais pontos e apresentando as conclusões tecidas ao longo do estudo.[1]

[1] Tradução nossa de todas as citações bibliográficas, inclusive as citações originais da peça *Blasted*. A tradução de Laerte Mello (2004), usada na montagem da peça dirigida por Marco Antônio Rodrigues que estreou em 13 de agosto de 2004, em São Paulo, foi utilizada como fonte de referência e comparação. É importante ressaltar que as traduções foram realizadas apenas com o objetivo de compartilhar esta pesquisa com um maior número de leitores, não sendo, portanto o objeto de estudo desta dissertação.

2. Breve apresentação histórico-teatral

Este capítulo introdutório partirá de uma breve contextualização referente à autora Sarah Kane e à sua obra *Blasted*, bem como tecerá asserções a respeito do contexto histórico, político e social no qual Kane escreveu sua peça. Este capítulo será composto pela: [1] breve apresentação do contexto social, político e econômico da Grã-Bretanha nos anos noventa; [2] apresentação do *In-yer-face theatre*, suas fontes, características e principais autores; [3] apresentação da trajetória de Sarah Kane registrando suas influências literárias e filiações estéticas.

Sendo o teatro britânico, de modo geral, e o teatro que compreende o período do pós-segunda guerra ao período contemporâneo ainda muitíssimo pouco estudado na academia brasileira, avaliamos que este capítulo introdutório ao teatro escrito e encenado na era imediatamente pós-Thatcher poderá ser de serventia aos pesquisadores e realizadores teatrais que venham a pesquisar sobre a obra de Kane e seus contemporâneos.

2.1 Vivendo nos anos noventa

A geração de dramaturgos britânicos que emergiu nos anos noventa produzindo as peças mais polêmicas, provocantes e controversas da década foi uma geração que cresceu durante o governo conservador de Margaret Thatcher, a primeira-ministra britânica conhecida como “a dama de ferro”. Kane nasceu em 1971, portanto não é exagero afirmar que os efeitos da administração do governo de Thatcher exerceu poder durante boa parte de sua vida. Thatcher, líder do Partido Conservador, tornou-se

ministra em 1979, quando Kane tinha apenas oito anos, e manteve-se no poder até 1990, quando Kane completava 19 anos.

Os anos de governo Thatcher afetaram o teatro com cortes sistemáticos de subsídios nas artes. Logo no primeiro ano do Partido Conservador, cortes foram impostos ao *Arts Council* demonstrando que a política econômica de Thatcher traria um efeito prejudicial ao teatro subsidiado. A partir de 1981, diante da inflação e da proposta do governo de redução de gastos, o *Arts Council* foi forçado a realizar cortes nos subsídios e em sua lista de clientes, eliminando dezoito companhias de teatro. Em seu segundo mandato, Thatcher tentou eliminar sistematicamente as estruturas socialistas subjacentes em muitas áreas da sociedade britânica; tal fato causou uma mudança cultural que afetou o discurso teatral e forçou os dramaturgos a reavaliarem o papel do teatro na Grã-Bretanha. (PEACOCK, 1999, p. XII).

Ao final dos anos 80, devido aos progressivos cortes de subsídios, o teatro britânico encontrava-se em crise com uma queda de audiência e severos cortes financeiros. Entretanto, nos anos noventa, novas possibilidades seriam oferecidas ao teatro, proporcionando uma maior liberdade de criação. De acordo com Sierz (2000, p. 36), a saída de Margaret Thatcher do poder, assim como a queda do muro de Berlim, demonstraram que, apesar da ossificação política, a mudança era possível. Dessa forma, o teatro mudou em estilo e começou a explorar esta nova liberdade que foi encontrada no teatro *In-yer-face*.

Sierz argumentou em favor da explosão criativa de meados dos anos noventa ao levantar uma boa quantidade de evidências de que havia uma crise na nova escrita naquela época. Segundo o autor, após dez anos de governo conservador, existia um sentimento nas artes de que o teatro estava cercado, pois os subsídios estavam sofrendo cortes ocasionando até mesmo a possibilidade de alguns teatros fecharem. Devido a isso

os escritores tornaram-se mais tímidos, especialmente com a nova escrita, e menos interessados em ultrapassar os limites, optando por escrever peças curtas que eram mais fáceis de serem encenadas pelo seu baixo custo.

O clima político e social da década de 1980, com a Grã-Bretanha sob o governo de Margaret Thatcher, inspirou um novo teatro na década de 1990. Ao final dos anos oitenta, uma nova onda de jovens escritores, incentivados por alguns diretores artísticos – Ian Brown, Dominic Dromgoole, Mike Bradweel, Stephen Daldry, Abigail Morris e Jenny Topper – receberam o aval para produzir livremente, despertando uma nova sensibilidade teatral. Dentro de poucos anos, os nomes de Sarah Kane, Mark Ravenhill, Martin McDonagh, Phyllis Nagy, entre outros, tornaram-se familiares para o público britânico. (D´MONTÉ, 2008, p. 25). Estes escritores foram denominados por Alekz Sierz como os "Filhos de Thatcher" [Thatcher´s Children], pois passaram praticamente duas décadas de suas vidas em meio a seu regime extremamente conservador:

> One way of understanding the point of view of a young writer is to do a thought experiment. Imagine being born in 1970. You´re nine years old when Margaret Thatcher comes to power; for the next eighteen years – just as you´re growing up intellectually and emotionally – the only people you see in power in Britain are Tories. Nothing changes; politics stagnate. Then, some time in the late eighties, you discover Ecstasy and dance culture. Sexually you´re less hung up about differences between gays and straight than your older brothers and sisters. You also realize that if you want to protest, or make music, shoot a film or put on an exhibition, you have to do it yourself. In 1989, the Berlin Wall falls and the old ideological certainties disappear into the dustbin of history. And you´re still not even twenty. In the nineties, media images of Iraq, Bosnia and Rwanda haunt your mind. Political idealism – you remember Tiananmen Square and know people who are roads protesters – is mixed with cynicism – your friends don´t vote and you think

> all politicians are corrupt. This is the world you write about. (SIERZ, 2000, p. 237).[2]

Os "filhos de Thatcher" tiveram sua visão de mundo construída na década de oitenta, entretanto a sua consciência política colocou-os em uma linha direta com a poderosa tradição de esquerda no teatro britânico. Estes artistas pintaram em suas peças um retrato vívido da vida contemporânea britânica ao abordar temas violentos e controversos, expressando assim o sentimento de uma geração de dramaturgos que cresceu sob um regime conservador e pela primeira vez ganhou voz. Seus personagens não mais poderiam habitar os palcos das tradicionais formas dramáticas, pois os temas das novas peças que escreviam, além de serem extremamente perturbadores e desconcertantes, afrontavam as ideias vigentes sobre o que deveria ser mostrado nos palcos, extrapolando, assim, os limites do que parecia aceitável. Este grupo de jovens escritores dissidentes revigorou o teatro britânico por meio de um trabalho agressivo, visceral e politicamente engajado. Graças a Kane e a uma vanguarda de jovens escritores – que expressaram os desejos, receios, angústias deste momento histórico particular - e à ousadia dos diretores artísticos, o teatro britânico despertou nas jovens plateias um novo interesse por uma arte transgressora, evitando que o mesmo entrasse em estado moribundo. Para Ken Urban (2008, p. 39):

---

[2] ["Uma maneira de entender o ponto de vista de um jovem escritor é fazer a seguinte reflexão. Imagine ter nascido em 1970. Você tem nove anos de idade quando Margaret Thatcher conquistou o poder; pelos próximos dezoito anos – exatamente quando você está crescendo intelectualmente e emocionalmente – as únicas pessoas que você vê no poder na Grã-Bretanha são os Tories. Nada muda, a política permanece estagnada. Em seguida, em algum momento no final dos anos oitenta, você conhece o Ecstasy e a cultura da dança. Sexualmente, você está menos preocupado com as diferenças entre gays e heterossexuais do que seus irmãos e irmãs mais velhos. Você também percebe que, se você quiser protestar, fazer música, fazer um filme ou montar uma exposição, você tem que fazê-lo sozinho. Em 1989, o Muro de Berlim cai e as velhas certezas ideológicas desaparecem na lata de lixo da história. E você ainda nem sequer completou vinte anos. Nos anos noventa, as imagens da mídia do Iraque, Bósnia e Ruanda assombram a sua mente. Idealismo político – você se lembra da Praça da Paz Celestial e conhece pessoas que são protestantes – é uma mistura de cinismo – seus amigos não votam e você acha que todos os políticos são corruptos. Este é o mundo sobre o qual você escreve."]. (tradução nossa)

> These new writers emerged during a particular moment in British cultural history: the reign of 'Cool Britannia'[3], when Tony Blair´s New Labour Party rebranded London as the global capital of coolness, and when the British advertising industry heralded the return of Swinging London[4]. Playwright David Edgar noted that theatre had become the 'fifth leg of the Swinging London', and in-yer-face theatre took its place alongside pop music, fine art, fashion and food as the products of a revitalized Britain.[5]

Em suma, a década de noventa foi o palco de uma grande liberação à imaginação dos jovens dramaturgos britânicos. Este período histórico criou condições para que os jovens escritores nascidos por volta de 1970 expressassem seus desejos, anseios e raiva, inaugurando um momento histórico particular para a dramaturgia britânica. Caso estes jovens escritores não tivessem se lançado com tanto entusiasmo a esta oportunidade o teatro britânico teria estagnado à mercê de maçantes reescritas de clássicos e adaptações de romances para os palcos. Os novos escritores salvaram o teatro no momento em que ele corria o risco de tornar-se totalmente irrelevante:

> The early 1990s had seen new writing fade from its prominent place, with directors and collaborative work taking centre stage, but in a few short years, things went from crisis to renaissance, thanks to writers such as Kane, Ravenhill, Butterworth, Joe Penhall and Martin McDonagh, to name but five

---

[3] O termo "Cool Britannia" relaciona-se ao momento histórico dos anos noventa no qual a mídia começou a noticiar uma súbita revitalização da cultura e da arte na Grã-Bretanha. Neste período as esperanças de renovação, de novas ideias e de reaproximação com a juventude tomaram conta da cultura britânica. O ressurgimento cultural ocorreu a partir de uma revitalização nas artes, na música, na literatura e na política.

[4] O termo "Swinging London" refere-se à cena cultural que floresceu em Londres na década de 1960 a partir de uma profunda mudança nos campos da arte, moda e música. Muitas das indústrias de entretenimento dos anos 90 rotuladas como "Cool Britannia" foram declaradamente inspiradas pela música, moda e arte dos anos 60.

[5] ["Estes novos escritores surgiram durante um momento particular da história cultural britânica: o reinado da 'Cool Britannia'[5], quando o Novo Partido Trabalhista de Tony Blair remarcou Londres como a capital global da inovação, e quando a indústria de publicidade britânica anunciou o retorno da Swinging London. O dramaturgo David Edgar observou que o teatro tinha se tornado a 'quinta perna da nova Swinging London'[5], e o in-yer-face theatre tomou o seu lugar ao lado da música pop, da arte, da moda e dos alimentos como os produtos de uma Grã-Bretanha revitalizada".]. (tradução nossa)

> of the many new writers who emerged during this time. The plays of these writers were shocking, full of drug use, graphic violence and simulated sex, and tended towards formal experimentation, shying away from critical realism […]. Rather than a fringe movement, however, this aesthetic became a dominant sensibility during the 1990s.[6] (URBAN, 2008, pp. 38-9):

Neste cenário, observa-se a resistência de dramaturgos como Sarah Kane – cujas escolhas estéticas, ideológicas e formais, na peça em questão, remetem a um posicionamento crítico de arte estritamente relacionado ao contexto sociopolítico dos anos noventa, explorando o fenômeno da primeira geração pós-Thatcher, assim como as atrocidades ocorridas em uma guerra civil. É importante ressaltar que tais aspectos foram abordados em *Blasted*, peça debutante da autora, o que, no entanto não se dá nas produções posteriores, que são muito variadas entre si e em relação a *Blasted.*[7]

2.2 *In-yer-face Theatre:* o surgimento de uma nova estética teatral

O livro *In Yer Face Theatre: British Drama Today* foi publicado em março de 2001 e, de acordo com Aleks Sierz, sua publicação respondeu à necessidade

---

[6] ["O início dos anos 1990 tinha visto a nova escrita perder seu lugar de destaque, com diretores e o trabalho colaborativo ocupando o centro do palco, mas em poucos anos, as coisas foram da crise para renascimento, graças a escritores como Kane, Ravenhill, Butterworth, Joe Penhall e Martin McDonagh, para citar apenas cinco dos muitos escritores novos que surgiram durante este período. As peças desses escritores eram chocantes, repleta de uso de drogas, violência gráfica e simulação de sexo, e tendiam para a experimentação formal, evitando o realismo crítico [...]. Em vez de um movimento marginal, esta estética tornou-se uma sensibilidade dominante na década de 1990".]. (tradução nossa)

[7] Além de *Blasted* (1995), a produção dramatúrgica de Sarah Kane é composta por mais quatro peças que se distinguem radicalmente entre si. A segunda peça, *Phaedra's Love* (1996), é uma recriação contemporânea de Fedra, mito da antiguidade grega, desestruturando-o e deslocando-o para a história da Inglaterra contemporânea, tecendo uma sátira à família real ao traçar paralelos entre Fedra e a Princesa Diana. A guerra agora se situa exclusivamente na esfera familiar, com conflitos humanos da antiguidade sendo deslocados para um contexto contemporâneo. Nesta peça, Kane tratou explicitamente de um dos principais temas que permearam sua obra: o amor. Na terceira peça, *Cleansed* (1998), os personagens vivem numa antiga universidade que funciona como uma espécie de prisão/hospital e estão sob o controle de um torturador/psiquiatra chamado Tinker. Os internos estão apaixonados uns pelos outros e torturam-se mutuamente. A peça explora a as identidades sexuais e de gênero através da metáfora central da violência. Na peça *Crave* (1998), Kane promoveu uma mudança radical em estilo. Quatro vozes cruzadas identificadas apenas por A, B, M e C, conectam-se fragilmente ao expressarem seus desejos, relembrarem as perdas do passado em meio a uma narrativa fragmentada marcada pela ausência de caracterização formal, diálogos tradicionais e rubricas. Em *4.48 Psychosis* (2000) uma narrativa densa e fragmentada leva a dramaturgia de Kane ao ápice de sua radicalização formal.

contemporânea de oferecer uma narrativa sobre a nova escrita do teatro britânico nos anos noventa. Escritor britânico e crítico de teatro, Sierz cunhou a expressão *In-yer-face Theatre* para descrever o período na década de noventa, quando um verdadeiro "ataque" de peças violentas, chocantes e confrontadoras, escritas por jovens dramaturgos britânicos invadiu os palcos ingleses e causou uma revolução na escrita e a renovação do teatro britânico. Como mencionado anteriormente, no final dos anos oitenta, devido aos cortes de subsídios progressivos do governo thatcherista, o teatro britânico estava em crise, estagnado e à mercê de maçantes reescrituras de clássicos europeus, de peças politicamente corretas e de adaptações de romances para os palcos. Em seu lugar, surge uma tempestade de novas representações de vida contemporânea que sinalizavam o surgimento de uma nova consciência política aflorada acompanhada da rejeição do que era antigo.

A nova geração de autores britânicos[8] abordava em suas obras temas extremamente perturbadores e desconcertantes ao questionar as normas morais e ao afrontar as ideias vigentes sobre o que deveria ser mostrado nos palcos, extrapolando, assim, os limites do que parecia aceitável. Tais dramaturgos assumiram um projeto político que era central para o teatro britânico. Com suas obras extremamente violentas, confrontadoras e chocantes, estes escritores abordariam em suas peças uma violência e agressividade de maneira explícita, assim como temas chocantes carregados de tabus. A violência é um dos principais elementos das peças *In-yer-face*, tendo como característica comum e principal chocar e transtornar o público, que deveria ser forçosamente arrancado de sua zona de conforto emocional.

[8] Nessa nova estética teatral destacam-se os nomes de Sarah Kane, Mark Ravenhill, Anthony Neilson, Jez Butterworth, Philip Ridley, Martin McDonagh, Phyllis Nagy, Rebecca Prichard, Patrick Marber, Joe Penhal, entre outros.

> Violence becomes impossible to ignore when it confronts you by showing pain, humiliation and degradation. Sometimes this is a question of showing violent acts literally; at other times, the suggestion of extreme mental cruelty is enough to disturb. Violent actions are shocking because they break the rules of debate; they go beyond words and thus can get out of control. Violence feels primitive, irrational and destructive.[9] (SIERZ, 2000, p. 8).

Saunders (apud Sierz 2008, p. 26) comenta que *Blasted* de Sarah Kane e *Look Back in Anger*[10] (1956) de John Osborne revigoraram o teatro britânico, de diferentes maneiras, tornando-o um lugar onde vozes dissidentes passariam a poder ser escutadas. Como uma vanguarda cultural, parte dos novos escritores dos anos noventa, produziu um trabalho de viés político que tecia críticas ao desenfreado consumismo capitalista, a à desigualdade social, à discriminação sexual, à violência e à guerra. O período de cinco anos entre 1994 e 1999 sinalizou a vitória do trabalho comprometido, provocativo e confrontador de uma geração de escritores que estava insatisfeita com o mundo no qual haviam crescido.

Em defesa do teatro político nos anos noventa, Sierz (2010, p. 45) argumenta que um dos persistentes mitos sobre o teatro britânico desta época é a ideia de que esta década teria marcado a morte do teatro político. Segundo o crítico, as montagens de peças políticas de grandes elencos de fato tornaram-se cada vez mais raras de serem encenadas nos palcos britânicos, entretanto tal fato não revela que os escritores de teatro

---

[9] ["A violência torna-se impossível de ser ignorada quando nos confronta ao expor dor, humilhação e degradação. Às vezes, trata-se de exibir literalmente atos violentos; outras vezes, sugerir uma extrema crueldade mental é o suficiente para perturbar. Ações violentas são chocantes porque elas quebram as regras do debate; elas vão além das palavras e, assim, podem fugir de controle. A violência é primitiva, irracional e destrutiva."]. (tradução nossa)

[10] *Look Back in Anger* de John Osborne estreou no final da década de 60 em 8 de Maio de 1956 no London's Royal Court Theatre. Esta peça é reconhecida como um divisor de águas no teatro inglês do pós-guerra, tornando-se símbolo de uma geração que ficou conhecida como *Angry Young Men.* Osborne rompeu com o melodrama e o drama clássico ao retratar nos palcos o cotidiano de jovens das classes trabalhadoras da Inglaterra. Os personagens eram "jovens furiosos" que expressaram sua rebeldia e frustração em relação a sua frágil condição socioeconômica e à escassez de oportunidades oferecidas naquela época, sinalizando uma revolta contra a ordem social estabelecida.

teriam perdido sua inteligência política. Sierz (2010, p. 45) afirma que a peça *Blasted*, de Sarah Kane, é um grande exemplo disto: "Nothing illustrates this better than Sarah Kane´s debut, Blasted, which has now been firmly established within the canon of 1990s British drama – here is a play that was political in origin, political in context and political in its effects.".[11]

O estilo estético do *In-yer-face theatre* tornou-se célebre no Reino Unido ao estremecer as bases da dramaturgia do teatro britânico e promover uma ruptura com o passado, testando os limites do que era aceitável nos palcos. A estratégia que este novo estilo estético utiliza é o "soco na cara" (*punch in your face*). Nas palavras de Sierz (2000, p. 4), este é o tipo de teatro que "agarra o público pela nuca e o sacode até que este compreenda a mensagem"[12]. Dessa maneira, o público é forçado a reagir impulsionado por um sentimento de desconforto e ultraje. As peças *In-yer-face* violam os limites considerados como normais e têm por requisito que o público se posicione frente a uma situação dada, diferentemente de peças tradicionais nas quais existe a opção de simplesmente contemplar o espetáculo passiva ou imparcialmente. Nesse sentido, o *In-yer-face* é um teatro de natureza experiencial, pois oferece à plateia a possibilidade de sentir emoções extremas, ou seja, vivenciar tais sensações e não tão somente especular ou racionalizar, a alguma distância mais confortável, a respeito dos eventos abordados.

Desta forma, o espectador é compelido a enxergar algo tão de perto que seu espaço pessoal é agressivamente invadido de tal maneira que é impossível ignorar ou

---

[11] SIERZ, A. 'Looks like there´s a war on': Sarah Kane´s Blasted, political theatre and the Muslim Other. In: DE VOS, L.; SAUNDERS, G. **Sarah Kane in Context.**Manchester and New York: Manchester University Press, 2010. ["Nada ilustra isso melhor do que a estreia da peça Blasted, de Sarah Kane, que agora foi firmemente estabelecida junto ao cânon do teatro britânico da década de noventa – aqui está uma peça que foi política em sua origem, contexto e seus efeitos".].(traduçãonossa)

[12] ["The widest definition of in-yer-face theatre is any drama that takes the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message"].

evitar os eventos expostos no palco. Um fator que colaborou para criar esta atmosfera ameaçadora ao público é o fato de que esses jovens escritores geralmente apresentavam suas peças em teatros de capacidade física reduzida, de modo que as cenas de impacto eram encenadas a poucos metros dos espectadores. Dessa maneira, a intensidade dos eventos apresentados tornava-se mais forte e a experiência mais vivaz. A plateia era forçada a voltar o seu olhar para questões e sentimentos que naturalmente evitaria, já que se trata de um teatro que aborda temas desagradáveis, degradantes, dolorosos, repugnantes; em resumo, os atos mais terríveis que o ser humano é capaz de realizar. Sierz (2000, p. 5) enfatiza que usualmente quando autores utilizam táticas para chocar o público é porque estes de fato têm algo urgente a dizer. As peças chocam, pois inovam em tom ou em estrutura, sendo mais experimentais em relação ao que o público britânico estava acostumado. As táticas para chocar foram largamente utilizadas pelos jovens escritores nas peças *In-yer-face*:

> If they are dealing with disturbing subjects, or want to explore difficult feelings, shock is one way of waking up the audience. Writers who provoke audiences or try to confront them are usually trying to push the boundaries of what is acceptable – often because they want to question current ideas of what is normal, what it means to be human, what is natural or what is real. In other words, the use of shock is part of a search for deeper meaning, part of a rediscovery of theatrical possibility – an attempt by writers to see just how far they can go. (SIERZ, 2000, p. 5). [13]

Nesse sentido, a intenção dos autores do *In-yer-face* é atrair o público para os extremos da experiência, fazendo com que a plateia desperte e seja forçada a reagir e

[13] ["Se eles estão lidando com assuntos perturbadores, ou querem explorar sentimentos difíceis, o choque é uma maneira de acordar o público. Escritores que provocam o público ou tentam enfrentá-lo, estão geralmente tentando forçar os limites do que é aceitável - geralmente porque querem questionar as ideias atuais sobre o que é normal, o que significa ser humano, o que é natural ou o que é real. Em outras palavras, o uso do choque é parte de uma busca por um significado mais profundo, parte de uma redescoberta das possibilidades teatrais - uma tentativa dos escritores para ver o quão longe eles podem ir."] (tradução nossa)

refletir sobre a maneira como vivemos e sentimos. Por esta razão, o *In-yer-face theatre* é extremamente perturbador, pois força o público a lidar com sentimentos e temas que naturalmente evitaria:

> In-yer-face theatre always force us to look at ideas and feelings we would normally avoid because they are too painful, to frightening, too unpleasant or too acute. We avoid them for good reason – what they have to tell us is bad news: they remind us for the awful things human beings are capable of, and of the limits of our self-control. They summon up ancient fears about the power of the irrational and the fragility of our sense of the world.[14] (SIERZ, 2000, p. 6).

Sierz (2000, p. 5) sugere alguns indícios para que o leitor reconheça se uma peça é *In-yer-face*. As principais características elencadas são: presença de personagens que falam sobre assuntos inomináveis, experimentam emoções não prazerosas, compartilham relações de poder assimétricas, humilham-se entre si e possuem tendência a tornarem-se violentos subitamente. Além disso, há o uso de linguagem de baixo calão e imoral, assim como imagens de intercurso sexual – hetero e homossexual, nudez, uso de drogas, canibalismo, abuso sexual, racismo, insultos religiosos, tortura psicológica, entre outros.

A estética do *In-yer-face* – extremamente agressiva e experiencial - mudaria a sensibilidade do teatro dos anos noventa, abrindo novas possibilidades para o teatro britânico. Os principais nomes do *In-yer-face* influenciaram obras posteriores ao transformarem a linguagem do teatro em algo mais direto, cru e explícito, no entanto,

---

[14] [“O teatro In-yer-face sempre nos força a encarar ideias e sentimentos que normalmente evitaríamos porque eles são extremamente dolorosos, assustadores, desagradáveis ou intensos. Nós os evitamos por um bom motivo - o que eles têm a nos dizer são más notícias: eles nos lembram as coisas mais horríveis que os seres humanos são capazes de fazer, e os limites de nosso autocontrole. Eles reúnem antigos medos sobre o poder do irracional e a fragilidade de nossa compreensão do mundo.”]. (tradução nossa)

não apenas introduzindo um novo vocabulário teatral, mas também tornando o teatro mais experimental.

Os jovens dramaturgos da geração dos anos noventa, além de trazerem ao palco temáticas extremas, estavam profundamente engajados em explorar as possibilidades da forma teatral, testando os limites do que era aceitável. Nesse sentido, é possível afirmar que o *In-yer-face theatre* não só promoveu mudanças no conteúdo das peças, mas principalmente em sua forma. Nesse sentido, é de fundamental importância considerar as transformações na estrutura dramática a partir da crise do drama no final do século XIX, extensamente discutidas pelo crítico Peter Szondi na *Teoria do Drama Moderno*. Szondi entende a forma do drama como conteúdo consubstanciado, produto da sedimentação de inúmeras camadas históricas.

Esta nova geração de autores rebelou-se radicalmente contra a estrutura convencional dramática ao escreverem peças que se distanciavam das convenções realistas, especialmente vinculadas às peças bem-feitas[15]. A maior parte dos escritores dos anos noventa optou por escrever peças que não obedeciam aos ditames do realismo cênico e nem apresentavam uma mensagem clara. Esta gradual mudança na sensibilidade fez com que os jovens escritores começassem a usar um novo vocabulário teatral e inovações na estrutura formal.

De acordo com Sierz (2008, p. 24) o termo *In-yer-face theatre* é a melhor maneira de teorizar o novo fenômeno teatral dos anos noventa. O autor afirma que este termo é capaz de descrever o conteúdo da peça, a relação entre o escritor e o público e a

[15] As peças bem feitas foram desenvolvidas e consagradas no século XIX e possuíam uma estrutura tradicional e fixa consistindo em apresentação do conflito, desenvolvimento do mesmo, clímax e resolução. No início da peça o autor escolhe uma situação com o propósito de causar um mal-entendido; no decorrer da trama ele explora esta ideia e no final do penúltimo ato insere o clímax, pois este seria o ponto onde começa a peça; no último ato o mal entendido é esclarecido e a plateia é agradada da melhor maneira possível.

relação entre o palco e os espectadores. Por esta razão, este termo sugere muito mais do que uma mera descrição de conteúdo, implicando em ideias teóricas sobre o teatro experiencial, a quebra de tabus, a noção de provocação teatral e todos os aspectos confrontadores que envolvem esta escrita como, por exemplo, as representações de sexo e violência. O termo *In-yer-face theatre* sugere o que é particular sobre a experiência brutal de assistir a um teatro extremo, que produz no público uma sensação de violação de intimidade como se o espaço pessoal dos espectadores estivesse sendo ameaçado. É um teatro tão poderoso e visceral que força a plateia a reagir, sendo este um de seus propósitos principais: provocar o espectador e chamar a sua atenção para assuntos urgentes.

2.3 Sarah Kane

A carreira de Sarah Kane no teatro foi marcada por extremos, desde a polêmica que cercou a estreia de *Blasted* em janeiro de 1995, até o seu suicídio em fevereiro de 1999. Sarah Kane emergiu como a nova voz da dramaturgia britânica nos anos noventa. Nascida em 3 de fevereiro de 1971 em Brentwood, Essex, filha de uma professora e um jornalista, Kane estudou teatro na Universidade de Bristol em 1989. Durante este período, atuou, escreveu e dirigiu, mas deixou de atuar por acreditar que esta seria uma profissão impotente, além do fato de não querer se submeter às vontades dos diretores. Neste período, passou a dirigir e escreveu três monólogos de vinte minutos cada: *Comic Monologue*, *Starved* e *What She Said*. Os monólogos foram agrupados no livro *Sick* (1991) apresentados no Festival de Edimburgo.

No mês de julho de 1992, Kane formou-se na faculdade e em outubro no mesmo ano iniciou um mestrado em dramaturgia na Universidade de Birmingham com o objetivo de obter financiamento e testar sua capacidade de escrever uma peça inteira com mais de um personagem, já que até então só havia produzido monólogos. Durante este tempo, começou a desenvolver a versão embrionária de *Blasted* e em março de 1993 o primeiro rascunho da peça havia sido escrito. É importante salientar que as ideias de Kane sempre foram avessas aos ditames do drama tradicional, pois como escritora sua vontade era de produzir, inventar e descobrir novos modos de representação. Nas palavras da autora: "If there´s a precedent, I don´t want to do it." [16]. Dessa forma, o desejo da dramaturga era transgredir as barreiras do teatro tradicional e investir em novos modos de representação: "As a writer, I wanted to do things that hadn´t been done, to invent new forms, find new modes of representation."[17] Entretanto, é necessário salientar que apesar da autora afirmar que sua intenção era a de transgredir os limites do que já havia sido criado até então de modo a produzir algo sem precedentes, Sarah Kane pertence a uma tradição de teatro já consolidada, ou seja, existe uma tradição que a influenciou consideravelmente. Nas palavras da própria escritora: "My plays certainly exist within a theatrical tradition, though not many people would agree with that. I´m at the extreme end of the theatrical tradition."[18]. Em *Blasted* há uma filiação estética explícita do ponto de vista da linguagem em relação às figuras de Pinter e Beckett, ou seja, o denominado "colapso da linguagem" presente em *Blasted* já fora utilizado anteriormente nas obras de Pinter e Beckett.

---

[16] ["Se há algum precedente, eu não quero fazê-lo"]. SIERZ, A. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2001, p. 102. (tradução nossa)

[17] Ibidem, p. 92. ["Como escritora, eu gostaria de fazer coisas que ainda não tinham sido feitas, de inventar novas formas, descobrir novos modos de representação"]. (tradução nossa)

[18] SAUNDERS, G. Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes. Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 26.

As influências de Kane foram extensamente discutidas no livro “Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes” de Graham Saunders. Estas incluem Shakespeare, Büchner, Ibsen, Strindberg, Brecht, Orwell, Beckett, entre outras. Para além destas fontes, nas peças de Kane estão presentes uma infinidade formas teatrais utilizadas por autores clássicos da Antiguidade, conforme destacou Edward Bond ao sair em defesa da jovem escritora após esta ter sido acusada de sensacionalismo barato:

> "The images in *Blasted* are ancient. They are seen in all great ages of art, in Greek or Jacobean Theatre, in Noh or Kabuki. The play changes some of the images – but all artists do that to bring the ancient imagery, changed and unchanged, into the focus of their age. The humanity of *Blasted* moved me. I worry for those too busy or lost that they cannot see its humanity… But I do know this is the most important play on in London."[19]

Em entrevista a Nils Tabert, Kane revelou e discutiu algumas de suas influências e os efeitos que estas produziram em sua própria escrita:

> I think with everything I write there are usually a couple of books that I read again when writing. With Blasted, it was King Lear and Waiting for Godot – well it was strange with Blasted because for me there are kind of three sections: the first one was very influenced by Ibsen, the second one by Brecht, and the third one by Beckett.[20]

Nesse sentido, vemos que Sarah Kane pertence a uma tradição do teatro que ela retoma, inclusive do ponto de vista da estrutura da peça *Blasted*, pois esta parte de um

---

[19] SAUNDERS, G. Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes. Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 25. [“As imagens em Blasted são antigas. Elas são vistas em todas as grandes épocas da arte, no Teatro Grego ou Jacobino, em Noh ou Kabuki. A peça muda algumas das imagens - mas todos os artistas fazem isso para trazer imagens antigas, alteradas e inalteradas, para o foco de sua época. A humanidade de Blasted me comoveu. Eu me preocupo com aqueles tão ocupados ou perdidos que não conseguem ver a sua humanidade... Mas eu tenho certeza que em Londres esta é a peça mais importante em cartaz.”]. (tradução nossa)

[20] Ibidem, p. 54. [“Eu acredito que em tudo o que escrevo há geralmente alguns livros que eu leio novamente ao escrever. Com Blasted, foi King Lear e Waiting for Godot - bem, foi estranho com Blasted porque para mim, há uma espécie de três partes: a primeira foi muito influenciada por Ibsen, a segunda por Brecht, e a terceira por Beckett.”]. (tradução nossa)

registro naturalista e passa para um registro surrealista/lírico. É interessante ressaltar que este caminho permeou a carreira inteira de Strindberg que também partiu do naturalismo com a peça Senhorita Julia (1888) e chegou até a elaboração das formas oníricas de estruturação da peça.

Kane estava em busca de uma forma capaz de transmitir a sua visão de um mundo conturbado e para isso foi necessário implodir com os limites do drama burguês por excelência. A dramaturga desafiou este consagrado modelo formal, pois este já não poderia transmitir suas ideias, ou seja, o drama burguês não era mais capaz de dar expressão ao conteúdo social que a artista objetivava veicular. A partir do final do século XIX, Szondi identifica a crise na forma do drama burguês devido à incapacidade deste em engendrar os novos processos e conteúdos sociais. Portanto, o modelo de drama constituído no período renascentista já não era mais capaz de dar expressão ao conteúdo social que o artista objetivava veicular, gerando uma contradição entre a forma de expressão e o conteúdo veiculado. Quando a forma já não é capaz de dar conta de determinado conteúdo instaura-se uma crise formal. O rompimento dos princípios estruturais do drama burguês por excelência reforça a impotência deste em representar o mundo contemporâneo daquele período.

A efêmera carreira de Kane teve inicio em janeiro de 1995, com a estreia de *Blasted* no Royal Court Theatre Upstairs, uma peça chocante aos olhos do público inglês, cuja linguagem e imagens agressivas de imediato provocaram a indignação da crítica, tornando-a alvo dos comentários mais ferozes da época. A imprensa britânica lançou seus holofotes sobre o trabalho de Kane e devido a sua alta capacidade de transtornar, *Blasted* foi avaliada como o produto de uma mente perturbada. Além de *Blasted*, Kane escreveria mais quatro peças de teatro: *Phaedra's Love* (1996), *Cleansed* (1998), *Crave* (1998), 4.48 *Psychosis* (2000), sendo que a montagem e encenação desta

última foi realizada postumamente no Royal Court Theatre Upstairs em 23 de junho de 2000. Sofrendo de depressão, Kane suicidou-se em 20 de fevereiro de 1999, em Londres, no hospital psiquiátrico onde estava internada e seu inesperado falecimento ocasionou uma (re) apreciação tardia de seu trabalho por parte do público e da crítica, fazendo com que alguns críticos que outrora a criticaram negativamente, lançassem um novo olhar sobre suas obras.

Sarah Kane, assim como outros escritores dos anos noventa, rebelou-se contra as amarras da peça "bem-feita" [21]. De acordo com Saunders (2009, p. 2), uma das principais intenções de Kane com *Blasted* era estremecer as tradicionais formas de representação baseadas nas convenções do realismo e naturalismo. Ou seja, a autora desejava causar um impacto mais profundo que o do drama tradicional, abusando da intensidade ao explorar encenações viscerais de violência no palco. Hoje, Sarah Kane é reconhecida como o principal nome de uma geração inteira de dramaturgos britânicos da década de noventa que almejavam transmitir sua crítica social por meio da chocante estética do *In-yer-face theatre*.

2.4 Ruído da crítica: repugnância, histeria e ultraje

Sarah Kane sofreu, no decorrer da sua curta trajetória teatral, inúmeros ataques e críticas negativas a suas peças. Certamente *Blasted*, por ser a debutante, foi a obra que causou maior furor e indignação à crítica – sobretudo a mais conservadora. Já esperando por reações extremadas, o *Royal Court Theatre Upstairs* programara a estreia da peça após o Ano Novo, com o objetivo de que a mesma passasse despercebida, já que nesta

[21] As peças bem feitas foram desenvolvidas e consagradas no século XIX pelos dramaturgos franceses Scribe e Sardou e apresentavam uma estrutura tradicional e fixa consistindo em apresentação do conflito, desenvolvimento do mesmo, clímax e resolução.

época poucas pessoas costumam frequentar os teatros. Na estreia, poucos espectadores estavam presentes, mas a maior parte deles era composta por críticos teatrais que assim que deixaram o espetáculo começaram a tecer as mais ferozes críticas sobre o que haviam acabado de presenciar. Aleks Sierz (2000, p. 99) descreve suas impressões sobre as distintas reações do público na data da estreia de *Blasted*:

> With no interval, Blasted was a grueling one hour and fifty minutes. When I saw it, its power to shock was obvious. It clearly made the tiny audience uneasy: two people walked out, others hit their eyes, some giggled. But the responses were mixed: some people were irritated by what they saw was puerile exhibitionism; others were moved by the starkness of the horror or by the psychological accuracy of the relationship.[22]

A peça foi descrita por Jack Tinker, crítico de teatro do *Daily Mail*, como "uma repugnante celebração de podridão"[23]. A imprensa organizou uma campanha anti-Kane questionando a inteligência e o bom gosto do *Royal Court Theatre* e do diretor artístico Stephen Daldry por selecionar esta peça para performance. O teatro foi acusado de estar desperdiçando dinheiro do contribuinte, já que Kane recebera um financiamento do governo para produzir a peça. De modo geral, o olhar de condenação foi unânime, com raras exceções de críticos/escritores que reconheceram o potencial de Kane e saíram em defesa de seu trabalho, tais como Harold Pinter e Edward Bond[24]: "In the face of negative publicity, playwrights such as Bond and Pinter offered support. Bond noted

---

[22] ["Sem intervalo, *Blasted* foi uma estressante uma hora e cinquenta minutos. Quando vi isso, o seu poder de chocar era óbvio. Ela claramente deixou o minúsculo público inquieto: duas pessoas saíram, outros tamparam seus olhos, alguns riram. Mas as respostas foram mistas: algumas pessoas ficaram irritadas com o exibicionismo pueril que viram; outros foram movidos pela severidade do horror ou pela proximidade psicológica do relacionamento."]. (tradução nossa)

[23] ["This disgusting feast of filth".]. *Daily Mail*, 19 de janeiro de 1995.

[24] Edward Bond foi um dos precursores da representação da violência no teatro moderno com a peça *Saved* (1965), também sendo alvo de censura. A peça tornou-se conhecida principalmente pela cena na qual um bebê é apedrejado em um carrinho. A montagem apresentada no *Royal Court Theatre* de Londres escandalizou a sociedade da época devido ao seu conteúdo extremamente violento e brutal, atuando efetivamente na luta pela abolição da censura ao teatro (que teoricamente aconteceu em 1968), além de exercer influência primordial nos dramaturgos modernos e contemporâneos. Nesse sentido, Bond é também um dos principais precursores do Teatro In-yer-face.

Blasted´s ‘strange, almost hallucinatory quality’, and Pinter said that its author was ‘facing something actual and true and ugly and painful’”[25]. (SIERZ, 2001, p. 96)

Uma parcela dos profissionais de teatro apreciou o trabalho dos novos dramaturgos, embora críticos e comentadores moralistas tenham-se oposto às peças *In-yer-face*, e passado a criticá-las duramente. Para Innes (2002, p. 529) os comentários da crítica em relação a *Blasted* expressavam uma grande confusão por parte da crítica:

> The confusion was clear in the reviewer’s extremely critical response to Blasted – with typical comments ranging from ‘It might be a savage indictment of a society bereft of values and incapable of compassion, but it feels too relentless for that´ to ‘for all the talk of a violent world, the world shown here is not recognizable’. Partly because of the lack of any believable social context, the atrocities so graphically presented provoked outraged disgust; and even though Blasted ran for barely two weeks, the newspaper scandal was perhaps more vociferous than for any other play during the century, certainly matching the shock expressed over Saved or the moralistic condemnation of The Romans in Britain.[26]

Sierz (2008, p. 26), ressalta que desde o princípio, os debates sobre o *In-yer-face theatre* foram acalorados e os desdobramentos da nova estética eram imprevisíveis, existindo ainda a possibilidade de que as carreiras desses escritores pudessem ser arruinadas prematuramente. É interessante ressaltar que apesar da abolição da censura nos teatros ingleses ter ocorrido em 1968, o modelo autoritário jamais foi abolido do

---

[25] [“Diante da negativa publicidade, dramaturgos como Bond e Pinter ofereceram apoio. Bond observou a "estranha qualidade quase alucinatória de Blasted", e Pinter disse que sua autora estava "enfrentando algo real, verdadeiro, feio e doloroso".] (tradução nossa)

[26] [“A confusão era clara nas respostas extremamente exigentes dos críticos à *Blasted* - com comentários típicos que vão desde ‘Pode ser a selvagem acusação de uma sociedade desprovida de valores e incapaz de compaixão, embora sinta a sociedade muito impiedosa para isto’ até ‘para todos, a discussão de um mundo violento, o mostrado aqui não é reconhecível’. Em parte, por causa da falta de qualquer contexto social crível, as atrocidades tão graficamente apresentadas provocou repulsa revoltante; e ainda que *Blasted* tenha permanecido em cartaz por apenas duas semanas, o escândalo que a mídia fez sobre a peça foi, talvez, mais vociferador do que em qualquer outra peça durante o século, certamente igualando ao choque expresso em *Saved* ou a condenação moralista sobre *Romans in Britain*.”.]. (tradução nossa)

pensamento de alguns grupos conservadores e moralistas. Sierz (2008, p. 26) salienta que os "guardiões morais da nação" estavam difundidos por toda a sociedade e interferiam de formas inaceitáveis nos roteiros, ideias e intenções de dramaturgos. Grupos de pressão como o *National Viewers´ and Listeners Association* (atualmente conhecidos como *Mediawatch*[27]), assim como grupos religiosos, geralmente apoiados pela imprensa de direita, faziam campanhas contra a publicação e transmissão de qualquer conteúdo de mídia considerado como prejudicial e ofensivo (violência, palavras de baixo calão, pornografia, homossexualidade, etc.). Dessa maneira, é possível afirmar que a censura do estado foi substituída pela censura populista embasada nos valores tradicionais, cujo objetivo principal centrava-se na imposição de restrições e no fechamento das mentes. Sierz (2008, p. 27) ressalta que infelizmente a abolição oficial da censura não eliminou o ato de censurar, de modo que o hábito conservador de censurar tenha permanecido profundamente enraizado no lado puritano da cultura pública Anglo-Saxônica. Esta onipresente atmosfera de censura fez com que a peça *Blasted* fosse perseguida pela imprensa, assim como a peça *Shopping and Fucking* (1996), de Mark Ravenhill seria ferozmente atacada simplesmente por causa de seu título:

> This censorious atmosphere, in which Blasted was hounded by the press and Shopping and Fucking attacked simply because of its title, meant that it is essential, both politically and artistically, to defend this new theatre sensibility and make a case for its radical credentials.[28] (SIERZ, 2008, p. 27)

[27] A partir de 2001, a organização National Viewers´ and Listeners Association (NVALA) foi renomeada como Mediawatch e continua responsável pela campanha promovida pela instituição anterior. Esta sociedade objetiva preservar os padrões de gosto e decência na mídia, preocupando-se com a influência que esta pode exercer sobre o indivíduo, a família e a sociedade em geral.

[28] Esta atmosfera de censura, na qual *Blasted* foi perseguida pela imprensa e *Shopping and Fucking* atacada simplesmente por causa de seu título, indicava que isso é essencial, tanto politicamente quanto artisticamente, defender esta nova sensibilidade teatral e defender o porquê de suas credenciais radicais.

Sierz (2001, p. 32), afirma que uma peça pode tornar-se polêmica em virtude de um aspecto da representação ser enfatizado pela mídia. Marcar *Blasted* como um feito repugnante, teria sido uma atitude intencional por parte da crítica como meio para manter o público longe do que era considerado nocivo, imoral, e reafirmar os padrões morais da classe média. A fúria de publicidade desvia a atenção do conteúdo da peça, pois cenas terríveis de barbárie acabam chamando mais atenção do que a peça em si. Incialmente *Blasted* foi noticiada como um escândalo e toda essa polêmica prejudicou o entendimento da peça por si própria.

Entretanto, é necessário ressaltar que a atitude por parte da crítica de marcar *Blasted* como um feito repugnante cria um paradoxo, pois ao invés de realmente manter o público distante do que supostamente era "nocivo" acabou oferecendo maior publicidade à peça, ou seja, atraindo a atenção do público para uma peça que era considerada maldita.

É importante destacar que o choque provocado por *Blasted* não foi provocado apenas pelo conteúdo da peça em si, ou seja, pelos temas que esta abordava, mas também por sua forma, ambos chocantes ao público: "... if ever there was a play that deserved controversy, it was *Blasted*. Not only did it contain disturbing emotional material, but it adopted a deliberately unusual and provocative form.[29]". Sierz (2001, p. 96) pontua que alguns críticos explicaram a sua repugnância por *Blasted*, afirmando que a mensagem da peça estaria perdida em um enredo não realista. A suposição de Kane:

[29] [" ... se alguma vez existiu uma peça que controversa, esta foi *Blasted*. Ela não apenas contém um material emocionalmente perturbador, como adota uma forma deliberadamente incomum e provocante."]. SIERZ, A. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2001, p. 99. (tradução nossa)

"Eu suspeito que se *Blasted* tivesse sido uma peça de realismo social não teria sido tão duramente recebida" [30], é certeira. Kane ainda acrescenta:

> I think the press outrage was due to the play being experiential rather than speculative. The title refers not only to the content but also to the impact it seems to have on audiences. What makes the play experiential is its form.[31]

Sobre os efeitos das inovações formais das peças *In-yer-face*, Sierz (2001, p. 6) afirma:

> A play´s content can be provocative because it is expressed in blatant or confrontational language or stage images, but its power as drama also depends greatly on its form. The further a play departs from the conventions of naturalism, especially those of the well-made three-act drama, the more difficult it is for many audiences to accept. On the other hand, some shocking emotional material may be made more acceptable by being placed within a theatrical frame that is traditional, either in its tone or form. Naturalistic representations of disturbing subjects are usually much easier to handle than emotionally fraught situations that are presented in a unfamiliar theatrical style.[32]

Kane desafiou o teatro baseado no modelo dramático porque sua forma burguesa não seria capaz de representar suas ideias. Para representar a violência do conteúdo que desejava veicular, a autora precisou mobilizar uma forma teatral radical, principalmente

---

[30] ["I suspect that if *Blasted* had been a piece of social realism it wouldn´t have been so harshly received".]. SIERZ, A. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2001, p. 96.

[31] ["Eu acredito que a indignação da imprensa ocorreu devido à peça ser experiencial e não especulativa. O título [Blasted] refere-se não só ao conteúdo, mas também ao impacto que parece ter causado sobre o público. O que faz uma peça ser experiencial é sua forma."]. Ibidem, p. 98. (tradução nossa)

[32] ["O conteúdo de uma peça pode ser provocativo ao ser expresso por meio de linguagem confrontadora ou imagens, entretanto o seu poder como um drama também depende muito de sua forma. Quanto mais uma peça se afastar das convenções do naturalismo, especialmente aquelas das peças bem-feitas de três atos, mais difícil será a aceitação do público. Por outro lado, um material emocionalmente chocante pode tornar-se mais aceitável ao ser colocado dentro de uma forma teatral que é tradicional, quer em sua forma ou tom. Representações naturalistas de temas perturbadores são geralmente muito mais fáceis de lidar do que situações emocionalmente carregadas que são apresentadas em estilo teatral não familiar."]. (tradução nossa)

do ponto de vista da encenação. Formalmente, a primeira cena de *Blasted* situa-se no âmbito do realismo/naturalismo cênico tradicional. Entretanto, a partir da metade da segunda cena a forma da peça entrará em colapso, quando o quarto de hotel é subitamente destruído e transformado em um cenário devastado por uma guerra sanguinolenta e desconhecida. Do ponto de vista do teatro dramático, esta brusca mudança fantástica e inverossímil não teria uma lógica formal e tampouco temática, de modo que Kane foi rapidamente rotulada como uma escritora jovem e inexperiente que estaria meramente lançando mão de tentativas infantis e amadorísticas para chocar. Experienciar o teatro de Sarah Kane levou o público para um território perturbador e não familiar.

3. Análise de *Blasted*, cena a cena

Durante o ano de 1994 uma temporada de peças teatrais escritas por jovens escritores marcaria os palcos *do Royal Court Theatre Upstairs*. Na época, esta temporada foi concebida por vários como um sinal promissor de ressurgimento da escrita teatral. Entre os nomes que se mais destacaram incluem-se Joe Penhall (*Some Voices*), Michael Wynne (*The Knocky*), Rebecca Prichard (*Essex Girls*), Nick Grosso (*Peaches*) e Judy Upton (*Ashes and Sand*). *Blasted*, de Sarah Kane, foi a última montagem apresentada nesta temporada de novas peças teatrais e estreou em 12 de janeiro de 1995, revigorando o teatro britânico dos anos noventa e contribuindo para transformá-lo em um lugar no qual novas vozes dissidentes puderam ser ouvidas.

A peça inicia-se em um caríssimo e luxuoso quarto de hotel em *Leeds* onde é possível observar a relação agressiva entre Ian e Cate. Ian é um jornalista de quarenta e cinco anos de idade que possui atitudes racistas, homofóbicas e xenofóbicas. Cate tem

vinte e um anos, é uma moça infantil e inocente que quando se encontra sob forte estresse gagueja ou desmaia. Os ataques verbais entre Ian e Cate resultam no estupro da moça durante a noite na passagem da primeira para a segunda cena. Após a repentina entrada de um soldado e a explosão de uma bomba no quarto de hotel, *Blasted* muda completamente em estilo, ocasionando uma fratura na forma dramática da peça. A "doméstica" atmosfera realista da primeira cena da peça, passada em um luxuoso quarto de hotel em Leeds, transforma-se numa cena em que o quarto de hotel é transplantado em uma inexplicável zona de guerra em um local não determinado, exterminando qualquer vestígio de verossimilhança.

Blasted é estruturada em cinco cenas que no decorrer da peça são apresentadas como unidades cada vez menores, sofrendo uma constante regressão. *Blasted* desvia-se do arcabouço formal em três atos. A escolha de Kane por uma estrutura dramatúrgica não convencional indica que a peça engendra temas incompatíveis com a forma do drama burguês por excelência, ou seja, a fratura em relação à forma plena do drama burguês ocorre, pois o modelo dramático tradicional não seria capaz de figurar o conteúdo da matéria histórica abarcada por *Blasted*.

Em *Blasted* apenas quatro personagens compõem a cena: Ian, Cate, o Soldado e um bebê. De acordo com as rubricas, Ian é um jornalista de 45 anos, galês de nascimento, mas viveu em Leeds a maior parte da vida, tendo adquirido o sotaque da região. Ele carrega consigo uma arma guardada em um coldre de ombro, indicando que ele é mais do que apenas um jornalista bebe, fuma, tosse, sente muitas dores e diz a todo o momento que ele está cheirando mal. Em virtude dos maus hábitos que cultivou, ele agora está morrendo de câncer e já teve até um de seus pulmões retirados. Ian é extremamente cruel e estabelece uma relação sádica e abusiva com Cate.

Cate é uma jovem de 21 anos, sulista de classe média baixa com sotaque do sul de Londres. A personagem apresenta comportamento infantil e inocente, estabelecendo uma relação de dependência com sua mãe e Ian. É uma jovem frágil que às vezes é flagrada chupando o dedo. Quando se sente pressionada começa a gaguejar, chegando até mesmo a desmaiar.

O Soldado surge na peça no final da segunda cena e não possui um nome próprio, ou seja, seu papel, em certo sentido "genérico", equivale ao papel geral dos demais soldados que são citados no decorrer da peça. Esta falta de personalização da figura do soldado indica que não só ele, mas todos os outros soldados da guerra estariam espalhando o horror por toda a parte. É com a chegada do Soldado que os papéis são invertidos: Ian, de torturador de Cate, torna-se uma vítima do Soldado. Um bebê surge no final da peça como um símbolo da inocência em meio a um cenário no qual tudo está corrompido.

É importante ressaltar que este número reduzido de personagens é ligeiramente menor que o padrão do drama burguês no qual geralmente há o protagonista, o antagonista e mais alguns personagens que compõem o restante do núcleo, e existe um ambiente familiar. Em *Blasted* as relações dos personagens não estão incluídas dentro do âmbito da família. A família não possui espaço neste espectro de drama. Os familiares dos personagens não aparecem em cena, são apenas mencionados (referidos) durante os diálogos entre Ian, Cate e o Soldado. Familiares aparecem como pessoas que de certa forma contextualizam quem são estes personagens, tais como Stella - ex-mulher de Ian que o abandonou para ir morar com outra mulher – revelando o ressentimento do jornalista machista e violento, ferido em sua masculinidade; Matthew, filho de Ian que não mantém um bom relacionamento com ele; a mãe e o irmão deficiente de Cate que revelam a extrema dependência da jovem em relação a sua família e Col, a namorada do

Soldado que foi violentada e assassinada brutalmente durante uma guerra. Nesse sentido, o suporte familiar é representado apenas por personagens coadjuvantes "ausentes" que aparecem como referências, ou seja, são mencionados, ou surgem em micronarrativas, mas não estão de fato presentes.

3.1 Cena Um

Como previamente mencionado, a cena de abertura de *Blasted* tem lugar em quarto de hotel de luxo em *Leeds* e centra-se na relação tensa entre dois personagens: Ian e Cate. As rubricas da autora indicam que a ação passa-se em um quarto de hotel "tão caro que poderia ser encontrado em qualquer lugar do mundo[33]". Este quarto sugere uma cena aparentemente romântica: há uma grande cama de casal, um champanhe no gelo, um grande buquê de flores. O fato de a peça se passar em um quarto de hotel já sinaliza uma ruptura com o drama tradicional no qual o espaço por excelência era a sala de visitas. Além disso, este hotel poderia ser localizado em qualquer parte do mundo, pois o quarto de hotel será destruído e transformado em um cenário devastado por uma suposta guerra que poderia estar ocorrendo em qualquer lugar do mundo. Escolher um hotel como cenário não foi uma decisão aleatória. Este tipo de espaço é um local multicultural, impessoal e de trânsito provisório, demonstrando que não há limites geográficos para a guerra que pode invadir subitamente até mesmo o mundo "civilizado".

A primeira cena da peça está ligada às tradições teatrais do naturalismo e do realismo psicológico. As rubricas apresentam informações breves, porém específicas

---

[33] KANE, S. "Blasted". In: Complete plays. London: Methuen, 2001, p. 03. ["*A very expensive hotel room in Leeds – the kind that is so expensive it could be anywhere in the world.*"].

sobre o cenário e sobre os personagens de Ian e Cate, indicando suas idades, classe social, locais de nascimento e até mesmo os sotaques de ambos. Por meio das rubricas ficamos sabendo que Ian é um jornalista de 45 anos, galês de nascimento, mas que viveu em Leeds a maior parte da vida. Já Cate é uma jovem de 21 anos, sulista de classe média baixa, o que se confirma pelo sotaque do sul de Londres[34]. Por meio dos diálogos torna-se claro para o leitor que eles já haviam tido um relacionamento amoroso anteriormente, mas agora Cate já não está apaixonada por Ian e resiste aos seus avanços, justificando que apenas aceitou o seu convite para passar a noite em um quarto de hotel, pois estava preocupada com ele. As descrições iniciais das personagens, assim como as que seguirão no decorrer da peça indicam as diferenças gritantes entre Ian e Cate.

A primeira impressão de temos de Cate é a de que ela é uma moça infantil, pois apresenta comportamentos tais como chupar seu próprio dedo. Além disso, é uma jovem desempregada, mora com sua mãe, sendo propensa a ataques e gagueira quando fica ansiosa. As rubricas indicam que ela é uma pessoa sem malicia: “big smile[s], friendly, nonsexual”. Sua ingenuidade a levou a aceitar por livre arbítrio a passar a noite com Ian, não como sua namorada, mas apenas como uma amiga, porque ele "parecia infeliz" (4).

No enredo não há nenhuma indicação de que Cate percebe a posição comprometedora na qual colocou a si mesma ao marcar um encontro em um quarto de hotel com um homem que possuía mais que o dobro de sua idade, ou seja, supostamente uma pessoa com mais experiência e malicia. Além disso, Ian portava consigo uma arma, cultivava o vício incontrolável de fumar e ingerir bebidas alcoólicas e apresentava um comportamento misógino, homofóbico e racista. Estas diferenças de personalidade e comportamento entre Ian e Cate indicam a presença uma relação desigual de poder, que,

[34] Ibidem, p. 3. [“*Cate is 21, a lower-middle-class. Southerner with a south London accent and a stutter when under stress.*”].

como se verá, acabarão por culminar em posições de gênero opressivas. Ian é movido por um desejo de exercer controle sobre Cate, pois ela está claramente em uma posição inferioridade de poder em relação a ele. Nesse sentido, o personagem de Cate foi inicialmente construído como uma vítima impotente e sem recursos para se opor aos avanços de Ian e livrar-se desta situação.

Inicialmente, os objetos presentes do quarto de hotel (cama de casal, minibar, champanhe do gelo e buquê de flores) criam a sensação de que este seria um espaço pacífico, idílico e romântico no qual um casal desfrutaria de uma bela noite de amor. Entretanto, a primeira frase que Ian profere desconstrói a expectativa inicial. A linguagem e o comportamento de Ian são desagradáveis e repulsivos. Enquanto Cate está encantada explorando o requinte do luxuoso quarto de hotel, Ian joga uma pequena pilha de jornais na cama, vai direto ao minibar, se serve de uma grande dose de gin e diz: "I´ve shat in better places than this." / "I stink. / You want a bath?" [35] Cate recusa o convite fazendo um sinal negativo com a cabeça e enquanto Ian está fora de cena, ela aproveita a oportunidade para apreciar o quarto e toca em cada objeto, senta na cama para testar, sente o perfume das flores, sorri e finalmente diz: "Lovely".[36]

A partir da primeira fala de Ian e Cate já é possível notar que eles possuem personalidades extremamente opostas. A reação inicial de Cate ao entrar no quarto de hotel é oposta a de Ian. A primeira fala que Ian profere ao entrar no quarto de hotel demonstra grosseria e desprezo: "Já caguei em lugares melhores do que esse", por outro lado a primeira fala de Cate é "Adorável", já que ela está maravilhada com o requinte do local e deseja explorar cada detalhe desconhecido. Fica evidente que Cate não estava acostumada a frequentar ambientes luxuosos. Tal fato se deve à diferença de classe social entre eles. Para Aston (2010, p. 18): "Each looks and each sees, 'tastes',

[35] Ibidem, p. 3. ["Já caguei em lugares melhores do que esse"; "Tô fedendo. Quer tomar banho?"].
[36] Ibidem, p. 3. ["Adorável."].

differently in line with their respective personal and social histories, marked by gender, sexuality, class and economics"[37].

Ian vai até o banheiro e retorna só com uma toalha ao redor da cintura segurando um revólver na mão. Neste momento, a oculta ocupação de Ian, longe do jornalismo, é introduzida: ele checa se a arma está carregada e a guarda embaixo do travesseiro. Não haveria motivos para um jornalista portar um revolver, portanto a atitude de Ian provoca estranhamento. Em seguida, ele deixa uma moeda de cinquenta centavos com Cate e pede para que ela entregue ao funcionário do hotel quando este trouxer os sanduiches. Os funcionários de hotel são estrangeiros e Ian não disfarça sua intolerância e sempre se dirige a eles utilizando termos extremamente racistas. O jornalista estabelece uma relação "imperialista" não só com Cate, mas também com os funcionários que trabalham no hotel, ou seja, com quem ele considera como subalterno ou inferior.

Ao longo da peça Ian revela atitudes extremadas de racismo, homofobia e misoginia. A raiva de Ian não se restringe aos estrangeiros e negros, mas dirige-se a qualquer tipo de minoria, como os homossexuais e os deficientes. Cate critica as atitudes preconceituosas de Ian em relação aos funcionários do hotel e afirma que os indianos são pessoas legais, pois na escola de deficientes que o irmão dela frequenta existem indianos sendo que seu irmão é até amigo de um deles. Ian imediatamente começa a chamar o irmão de Cate de retardado e débil, dizendo que tem pena da mãe dela por ter tido dois filhos desse jeito, ou seja, dois filhos com distúrbios mentais. Ian tenta diminuir Cate de todas as maneiras possíveis para conseguir o que deseja. O jornalista é persistente em suas tentativas de seduzi-la, e a manipula apontando suas fragilidades e a humilhando para que ela se sinta inferiorizada em relação a ele. Nesse

[37] ["Cada olhar e cada observação, 'é sentida', de forma diferente, de acordo com suas respectivas histórias pessoais e sociais, marcadas por gênero, sexualidade, classe e economia."]. (tradução nossa)

sentido, vemos que Ian não só abusa de Cate fisicamente (sexualmente), mas também psicologicamente.

Na próxima tentativa de menosprezá-la, Ian diz que não gosta das roupas que Cate veste, pois ela fica se parecendo com uma lésbica. Ian é extremamente machista e detesta os homossexuais, principalmente pelo fato de que sua ex-mulher Stella o trocou por outra mulher, conforme a peça mostrará mais adiante. Cate não compreende muito bem o insulto de Ian e em seguida reage dizendo que também não gosta das roupas dele. Ian aproveita a deixa de Cate e levanta-se, tira a própria roupa para em seguida ficar em pé diante dela e pedir para que ela faça sexo oral nele.[38]

Ian é persistente em suas tentativas de trazer os eventos para o território sexual. O ataque de riso de Cate o deixa envergonhado, frustrando mais uma de suas tentativas para conseguir sexo. Entretanto Ian continua o seu jogo de manipulação e novamente inferioriza Cate ao duvidar de seu potencial intelectual e, portanto de suas chances de conseguir um emprego. Ian diz que Cate precisa aprender a andar com as próprias pernas e parar de se aproveitar dos contribuintes, ou seja, do dinheiro que a mãe lhe dá e dos impostos pagos pelos contribuintes. Cate defende-se dizendo que se candidatou para concorrer a uma vaga numa agência de propaganda, ao que ele responde:

> Ian – *(Laughs genuinely.)*
>
> No chance.
>
> Cate – Why not?
>
> Ian – *(Stops laughing and looks at her).*
>
> Cate you´re stupid. You´re never going to get a job.[39]

---

[38] Ibidem, p. 8. ["Ian – *(Looks down at this clothes. Then gets up, takes them all off and stands in front of her, naked.) /*Put your mouth on me. / Cate – *(Stares. Then bursts out laughing.) /*Ian – No? /Fine./Because I stink? / Cate – *(Laughs even more.)/*Ian attempts to dress, but fumbes with embarrassment. / He gathers his clothes and goes into the bathroom where he dresses. / Cate eats, and giggles over the sandwiches. / Ian returns, fully dressed. / He picks up his gun, unloads and reloads it."].

[39] Ibidem, p. 8. ["Ian – (gargalha) Sem chance. / Cate – Por que não? / Ian – (para de rir e olha para ela) / Cate. Você é burra. Você nunca vai conseguir um emprego."].

Cate fica nervosa com as piadas impiedosas de Ian, começa a tremer e, em seguida, desmaia subitamente. Ian assusta-se e sem saber o que fazer pega um copo de gin e joga no rosto dela para tentar reanimá-la. Cate senta ereta com os olhos abertos, mas ainda inconsciente explode numa gargalhada histérica e incontrolável para, em seguida, desmaiar novamente. Momentos depois, Cate volta a si como se tivesse acordando de manhã e pergunta a Ian se ela havia desmaiado. Ele confirma e Cate diz que estes desmaios acontecem com frequência e se parecem com a morte:

> Cate – Don´t know much about it, I just go. Fells like I´m away for minutes or months sometimes, then I come back just where I was.
>
> Ian – It´s terrible.
>
> Cate – I didn´t go far.
>
> Ian – What if you didn´t come round?
>
> Cate – Wouldn´t know. I´d stay there.
>
> Ian – Can´t stand it.
>
> Cate: What?
>
> Ian – Death. Not being.[40]

Estes desmaios são recorrentes durante a progressão da narrativa e são precedidos pelos atos de humilhação e violência que Ian inflige sobre Cate. A jovem revela que os desmaios começaram a ocorrer após o retorno de seu pai indicando, assim, uma ligação entre a fonte original de seus ataques e as ações de Ian, ou seja, cada ato brutal praticado por Ian a faz lembrar dos traumas provocados por seu pai, indicando provavelmente que ela não mantinha uma boa relação com a figura paterna, ou que projeta em Ian uma figura paterna extremamente opressiva, da qual "foge" através dos desmaios. Estes desmaios atuam como um mecanismo de defesa de Cate, fazendo com

---

[40] Ibidem, p. 10. ["Cate – Eu não sei muito sobre isso, eu simplesmente vou. Parece que eu estou longe por minutos ou meses às vezes, e então eu volto para onde eu estava. / Ian – Foi terrível. / Cate – Não fui longe. / Ian – E se você não voltasse? / Cate – Não sei. Ficaria por lá. / Ian – Não posso suportar isso. / Cate –O quê?. 22. ["/ Ian –Morte. Não existir."].

que ela se desligue ao se deparar com situações extremamente desagradáveis e perturbadoras. De acordo com as descrições de Cate, em seus desmaios ela vai para outro lugar, podendo ficar por pouco ou muito tempo, até mesmo dias.

Ian abomina os desmaios de Cate, pois o fazem lembrar-se da morte, que ele tanto teme. Além disso, Ian é um homem que preza por manter o controle das situações, e, portanto desmaiar, ficar inconsciente seria um ato inconcebível. Já, para Cate, os desmaios não são tão repugnantes assim, pois é como se ela ficasse presa em um sonho: "The world don´t exist, not like this. Looks the same but – Time slows down. A dream I get stuck in, can´t do nothing about it"[41]. Formalmente, os desmaios de Cate provocam uma interrupção no desenvolvimento da ação temporal, suspendendo o diálogo que estava em processo e abrindo precedente para que um novo diálogo se inicie.

Quando Ian diz que não consegue conviver com a ideia de não existir, ou seja, morrer, Cate o questiona do porquê de ele não parar de beber e fumar, já que constantemente Ian se dirige até o minibar para servir-se de gin e acender um cigarro. Cate diz que se Ian continuar com esses hábitos acabará doente e Ian replica dizendo que já é tarde demais:

> Ian – Last year. When I came round, surgeon brought in this lump of rooting pork, stank. My lung.
>
> Cate – He took it out?
>
> Ian – Others one´s the same now.
>
> Cate – But you´ll die.
>
> Ian – Aye.[42]

O pulmão de Ian (que ele próprio figura como um resto de carne nojenta, podre e fedida) representa metaforicamente sua podridão moral e física. Por repetidas vezes Ian

---

[41] Ibidem, p. 22. ["O mundo não existe, não como esse. Parece o mesmo, mas – O tempo anda lentamente. Um sonho em que fico presa dentro, não posso fazer nada quanto a isso."].

[42] Ibidem, p. 11. ["Ian – No ano passado. Quando eu voltei da anestesia, o cirurgião trouxe um pedaço de carne de porco podre, fedia. Era o meu pulmão. / Cate – Ele tirou? / Ian – O outro está igual agora. / Cate – Mas você vai morrer. / Ian – Vou."].

diz “estou fedendo” e realiza ineficazes idas e vindas do quarto ao banheiro para banhar-se, não sendo possível, portanto, livrar-se da podridão que corrói seu corpo e seu caráter. A podridão de Ian é intensa, sendo capaz de poluir o seu hálito, suas roupas e até mesmo o corpo de Cate [*I stink of you*]. O outro pulmão de Ian já está apodrecendo, seu corpo todo está em estado de putrefação, não há salvação e ele sabe que a morte se aproxima. Para Saunders (2002, p. 43) a revelação de que Ian está morrendo de um câncer de pulmão é uma deliberada metáfora utilizada por Kane.

> […] Kane uses the disclosure that Ian is dying from terminal lung cancer as a deliberate metaphor. The disease that eats away at his remaing lung, together with an acute awareness of the outward corruption of his body - "Sweating again. Stink" (1:6) - function as manifestations for the moral corruption which Kane feels to be "this thing rotting him from the inside which he feeds".[43]

Apesar de temer a ideia de morrer, os hábitos de fumar e beber estão autodestrutivamente fora de controle e são seus meios de obter satisfação. De repente o telefone do quarto de hotel toca. O telefone é o elemento de conexão com o mundo externo e por meio dele o espectador descobre que Ian é um jornalista. Ian atende, pega um caderno que estava entre a pilha de jornais e dita uma medonha história de um ritual de assassinato na Nova Zelândia para um interlocutor não revelado que está do outro lado da linha:

> Ian - A serial killer slaughtered British tourist Samantha Scrace, S-C-R-A-C-E, in a sick murder ritual comma, police revealed yesterday point new par.

[43] “[...] Kane usa a revelação de que Ian está morrendo de câncer terminal de pulmão como uma metáfora deliberada. A doença que corrói seu pulmão remanescente, juntamente com uma consciência doente da corrupção externa ao seu corpo -. "Suando novamente. Estou fedendo" (1: 6) - funciona como manifestações para a corrupção moral que Kane sente ser "essa coisa que ele alimenta dentro dele apodrecendo-o".] (tradução nossa)

> The bubbly nineteen year old from Leeds was among seven victims found buried in identical triangular tombs in an isolated New Zealand forest point new par. Each had been stabbed more than twenty times and placed face down comma, hands bound behind their backs point new par. Caps up, ashes at the site showed the maniac had stayed to cook a meal, caps down point new par. Samantha, comma, a beautiful redhead with dreams of becoming a model comma, was on the trip of a lifetime after finishing her A-levels last year point. Samantha´s heartbroken mum said yesterday colon quoting, we pray the police will come up with something dash, anything comma, soon point still quoting. The sooner this lunatic is brought to justice the better point end quote new par. The Foreign Office warned tourists Down Under to take extra care point. A spokesman said colon quoting, common sense is the best rule point end quote, copy ends.[44]

A narração dos elementos de pontuação do texto, realizada por Ian, causa estranhamento ao espectador e foi utilizada com o objetivo de representar a violência como uma mercadoria onipresente na cultura dominante, ou seja, traduzir a morte por meio de fórmulas banais de sensacionalismo que são vendidas pela mídia. Além disso, o fato de Ian enfatizar a adição de orientações sobre a pontuação do texto, durante a narrativa do assassinato, produz um efeito de distanciamento ao espectador, para quem não é possível que os eventos narrados provoquem choque ou repulsa. O relato que Ian narra ao telefone é frio e estereotipado, desvelando técnicas de jornalismo que acabam

[44] Ibidem, p. 12-3. [“Um serial killer trucidou a turista britânica Samantha Scrace em um ritual assassino doentil vírgula, revelou ontem a polícia. Ponto, na outra linha. A animada jovem de dezenove anos de Leeds estava entre as sete vítimas encontradas enterradas em idênticas covas triangulares em uma floresta isolada da Nova Zelândia ponto, na outra linha. Cada uma delas foi esfaqueada mais de vinte vezes vírgula, colocadas com a face para o chão e mãos amarradas para trás, ponto, na outra linha. Em caixa alta, cinzas no local mostraram que o maníaco cozinhou uma refeição, caixa baixa ponto na outra linha. Samantha vírgula, uma ruiva linda vírgula, com o sonho de se tornar modelo vírgula, estava na viagem de sua vida celebrando o término dos seus estudos avançados no ano passado ponto. A inconsolável mãe de Samantha, disse ontem vírgula abre aspas, nós rezamos para a polícia encontrar alguma pista, qualquer coisa vírgula, logo, ponto. Ainda entre aspas. Quanto antes esse lunático for levado a justiça vírgula, melhor, ponto, fecha aspas, na outra linha. O Departamento de Assuntos Exteriores alertou para que os turistas tomem um cuidado extra na região ponto. Um porta-voz disse, abre aspas, o bom senso é a melhor regra, ponto final, fim da cópia.”].

por banalizar a violência e o sofrimento por meio da reprodução de fórmulas desgastadas, previsíveis e sensacionalistas. O uso destas fórmulas faz com que os eventos brutais que ele relata pareçam ser rotineiros e banais. Nesse sentido, em *Blasted* o papel do jornalista como o autêntico portador do testemunho histórico é reduzido a um picareta que reproduz escabrosos clichês em um telefone (BUSE, 2001, p. 184)[45], e o jornal ou a mídia como um veículo interessado sobretudo no mercado, um mercado que compra estórias sensacionalistas de uma imprensa funesta e marrom.

É importante salientar também que esta notícia não menciona nenhum detalhe sobre as outras seis vítimas, já que provavelmente elas são estrangeiras. A matéria destacou apenas o assassinato com requintes de crueldade da turista britânica Samantha, revelando os interesses locais e nacionais deste tipo de jornalismo e desprezando o que acontece a nível internacional. Mais adiante, descobriremos que Ian é um jornalista local e que, portanto "não cobre assuntos estrangeiros". Tal fato estabelece um paralelo com a crítica que Kane direciona à omissão da Grã-Bretanha em não denunciar para o mundo os ocorridos da guerra da Bósnia, conforme explicitado pela autora em entrevistas posteriores à escrita da peça.

A expressão "ritual assassino doentio" *[sick murder ritual]*, utilizada para descrever o assassinato de Samantha, antecipa a brutalização real que Ian irá sofrer nas mãos do soldado na cena 3. É com esta escabrosa narrativa de assassinato que Kane prepara o terreno para introduzir o tema da violência que desempenhará papel central na peça. Um fato extremamente relevante para a violência representada em *Blasted* é que a origem das notícias de jornais foram baseadas em histórias reais retiradas por Sarah Kane dos tabloides ingleses. De acordo com Kane o relato de Ian foi inspirado em uma notícia real que foi publicada no jornal *The Sun*. Tal fato faz com que a representação da

---

[45] ["*The traditional role of the journalist as the bearer of historical testimony is reduced here to a hack churning out lurid clichés down a telephone.*"].

violência na peça corresponda à autêntica violência que ocorre no mundo real e que por muitas vezes não é mais capaz de chocar as pessoas devido a sua massificação pela mídia:

> I thought he (Ian) needed a job I know really well. My father´s a tabloid journalist and the type of story Ian narrates I´ve heard my father do that so many times. Both the story that Ian dictates and the one he reads are actually straight from The Sun. They´re not fictional at all. I just changed the names and the places and I think added a couple of details and took a couple of things out – just because I wanted to make them slightly different, but I did want them to be the real thing.[46]

Após o fim do telefonema Cate não demonstra nenhuma reação sobre a história aterrorizante que Ian acabara que relatar ao telefone, demonstrando total indiferença em relação a este tipo de violência. Entretanto, Cate questiona sobre como "eles" sabiam que Ian estava hospedado no hotel e ele diz que os avisou para o caso de precisarem dele. Cate desaprova a atitude do jornalista ao revelar o "refúgio" de ambos e relembra dos velhos tempos nos quais eles costumavam a se encontrar na casa de Ian; ele responde: "That was years ago. You´ve grown up."[47]. Neste momento fica claro para o espectador que a relação entre Ian e Cate não é recente, mas sim, vem de longa data, provavelmente desde quando ela ainda era uma adolescente, possivelmente menor, o que reforça a relação abusiva apresentada.

---

[46] SAUNDERS, G. About Kane: the Playwright & the Work. London: Faber and Faber, 2009, p. 54. ["Eu pensei que ele (Ian) precisava de um trabalho que eu conhecia muito bem. Meu pai é um jornalista de tabloide e o tipo de história que Ian narra eu tenho ouvido meu pai narrar muitas vezes. Tanto a história que Ian dita e a que ele lê são, na verdade, semelhantes as do The Sun. Elas não são totalmente ficcionais. Eu só mudei os nomes e os lugares e eu acho que acrescentei alguns detalhes e tirei algumas coisas - só porque eu queria torná-las um pouco diferentes, mas eu queria que elas fossem algo real."]. (tradução nossa)

[47] KANE, S. "Blasted". In: Complete plays. London: Methuen, 2001, p. 13. ["Isso foi anos atrás. Você cresceu."].

O fato de Ian ter escolhido um luxuoso hotel como espaço para este encontro também é bastante significativo: é o local em que ele pode exercer todo o seu poder territorial e dominar a situação:

> The hotel room; a shelter that is not a home, provides the conceptual framework for understanding territorial power. Ian whose power derives from the combination of knowledge and force, control access, refers to the hotel staff in demanding racial terms, and speaks insultingly to Cate. Cate´s limited power consists entirely in her physical separateness and indifference from Ian; thus their power differential takes the form of gender oppression.[48]

De volta ao desenvolvimento da ação, Ian agora não consegue mais conter seus ímpetos sexuais e parte para cima de Cate: beija-a, desliza uma mão sob o seio dela e com a outra mão abre suas calças e começa a se masturbar. Cate o empurra, entra em pânico, começa a tremer e a fazer sons inarticulados, fazendo com que Ian pare de atacá-la por ter medo de que outra convulsão comece. Ele acaricia o rosto dela para acalmá-la, enquanto ela chupa o próprio dedão como uma criança assustada. Entretanto, a trégua não dura muito tempo. Ian não aceita receber esta negativa como resposta e imediatamente explode em brutalidade:

> Ian – Don´t give a hard-on if you´re not going to finish me off. It hurts.
>
> Cate – I´m sorry.
>
> Ian – Can´t switch it on and off like that. If I don´t come my cock aches.
>
> Cate – I didn´t mean it.[49]

---

[48] KRITZER, A. H. Political Theatre in Post-Thatcher Britain: New Writing 1995–2005. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008, p. 31. ["O quarto de hotel; um refúgio que não é uma casa, fornece a estrutura conceitual para compreender poder territorial. Ian cujo poder deriva da combinação de conhecimento e força, controla o acesso, refere-se ao quadro de funcionários do hotel usando termos raciais, e fala insultuosamente com Cate. O poder limitado de Cate consiste inteiramente em sua separação física e indiferença em relação a Ian; assim a diferença de poder deles assume a forma de opressão de gênero."].

[49] KANE, S. "Blasted". In: Complete plays. London: Methuen, 2001, p. 15. ["Ian – Não me faça ficar de pau duro, se você não vai me fazer gozar. Isso machuca. / Cate – Me desculpe. / Ian – Não dá pra ligar e desligar desse jeito. Se eu não gozo meu pau dói. / Cate – Não era isso que eu queria."].

Em *Blasted*, a sexualidade sempre aparece relacionada à violência. Nesta forte relação de poder, Ian faz questão de afirmar que é ele quem manda e, apesar das recusas de Cate, ele pega a mão dela e a coloca no seu pênis, masturbando-se até gozar. Apesar de ter sido forçada a masturbar Ian, Cate pergunta se ele está se sentindo melhor e inclusive pede desculpas. Nesse sentido, Ian consegue controlar Cate, fazendo-a sentir-se culpada por estar ali e não atender aos seus desejos. Embora tenha acabado de se satisfazer, a compulsão sexual é tão violenta que logo após o orgasmo, Ian pergunta se eles poderão fazer amor esta noite. Ela novamente diz que não, mas desta vez utiliza o argumento de que ela já não é mais a namorada dele e que, além disso, prometeu ser namorada de outro homem - Shaun. Ao descobrir que Cate ainda não teve relações sexuais com o suposto novo namorado, ele diz: "Slept with me before. You're more mine than his" [50]. Estes diálogos revelam objetificação sexual de Cate. Ela é tratada como mero instrumento de prazer sexual, pois Ian disputa a sua posse como uma mercadoria ou objeto que possui valor de propriedade. Ou seja, o corpo de Cate é um território sobre o qual Ian acredita ter posse e o fato de ambos terem tido um histórico de encontros sexuais o faz acreditar que ele tem direitos sexuais irrestritos em relação à Cate. De acordo com o paradigma sexual violento, agressivo e abusivo do mundo de Ian, sendo ele o centro da dominação sexual, é direito privilegiado do sexo masculino obter sexo, nem que seja forçosamente. Nesse sistema de disparidade entre os sexos, a mulher é enfraquecida e colocada numa posição de poder inferior em relação ao homem, a fim de facilitar a exploração sexual.

Apesar de Ian ser cruel com Cate todo o tempo, ela ainda demonstra preocupação com a saúde do jornalista. Na dúvida entre escolher uma garrafa de gin ou champanhe, Cate sugere que a melhor escolha seria o champanhe, pois iria fazer menos

[50] Ibidem, p. 15. ["Dormiu comigo antes. Você é mais minha do que dele."].

mal. Entretanto, o jornalista não está preocupado com sua saúde, pois sabe que os médicos não podem fazer mais nada por ele. Neste momento Cate invoca a ausente família de Ian para saber se Stella (ex-mulher) e Matthew (filho) estão sabendo das condições críticas em que ele se encontra. Como a família é algo abolido para Ian, ele ironicamente diz que caso Stella soubesse iria organizar uma festa para reunir as bruxas. E quando questionado sobre Matthew, afirma que o filho o odeia e que no momento certo irá enviar a ele um convite para o funeral. Cate percebe a revolta de Ian e pergunta se ele está magoado. O jornalista dispara:

> Ian – Yes. His mother´s a lesbos. Am I not preferable to that?
>
> Cate – Perhaps she´s a nice person.
>
> Ian – She don´t carry a gun.
>
> Cate – I expect that´s it.
>
> Ian – I loved Stella till she became a witch and fucked off with a dyke, and I love you, though you´ve got the potential.[51]

Este diálogo revela o rancor que Ian sente em relação à ex-mulher pelo fato dela tê-lo abandonado para ir morar com uma mulher. Ele sente-se envergonhado, pois aos seus olhos, a atitude de Stella ameaçou a sua masculinidade, o tornando menos homem, pois ele não foi capaz de segurar o seu casamento, sendo ainda preterido por uma mulher. Em seguida, Ian pergunta se Cate já fez sexo com outra mulher. Ela responde que não e imediatamente devolve o questionamento de Ian perguntando se ele já havia dormido com um homem. Essa pergunta de Cate antecipa o abuso sexual que Ian sofrerá nas mãos do Soldado na segunda metade da peça. Diante de tal questionamento, ele explode numa tentativa desesperada de defender sua masculinidade que está em crise:

---

[51] Ibidem, p. 17. ["Ian – Sim. A mãe dele é uma sapatão. Não sou preferível a isso? / Cate – Talvez ela seja uma pessoa legal. / Ian – Ela não carrega uma arma. / Cate – Espero que não. / Ian – Eu amei a Stella até que ela virou uma bruxa e trepou com uma lésbica, e eu amo você, apesar de você levar jeito."].

> Ian – You think I´m a cocksucker? You´ve seen me. (*He vaguely indicates his groin.)* How can you think that?
>
> Cate – I don´t. I asked. You asked me.
>
> Ian – You dress like a lesbos. I don´t dress like a cocksucker.[52]

Ian fica profundamente ofendido com a dúvida de Cate e insinua que mediante seu desempenho sexual ela jamais deveria ter cogitado essa possibilidade. A crise da masculinidade é um dos temas presentes em *Blasted*. Para Saunders (2002, p. 30):

> [...] in fact the so-called 'crisis of masculinity' and the interplay of power between men and women dominate all her work. […], almost all of Kane´s work explores a diseased male identity and the effects theses have on heterosexual (and in the case of Cleansed male homosexual as well) relationships.[53]

Ian é uma representação típica de um homem de meia idade, da classe média, reprodutor de uma série de clichês sociais, sendo que um dos valores principais deste personagem é a questão da masculinidade. Ele quer a todo tempo provar o quanto é viril e para atingir tal objetivo submete Cate às mais diversas humilhações. Além disso, ele frequentemente usa o poder de um revólver para conseguir o que deseja. Por diversas vezes ele mostra a arma como uma explícita extensão ao seu pênis. Sierz (2001, pp. 103-4), afirma que a visão de Kane sobre a masculinidade não é ideológica, mas sim concreta:

> [...] Ian abuses Cate because she´s in his power. He bullies her into submission. Aggressive, manipulative and predatory, Ian´s actions illustrate

---

[52] Ibidem, p. 19. ["Ian – Você acha que eu sou viado? Você me viu. (*Ele vagamente aponta seu pênis.*) Como é que você pode pensar isso? /Cate – Eu não penso. Só perguntei. Você me perguntou. / Ian – Você se veste como uma lésbica. Eu não me visto como um viado."].

[53] ["[...] na verdade, a chamada "crise da masculinidade" e a interação de poder entre homens e mulheres dominam todo o seu trabalho. [...], quase todos os trabalhos Kane exploram a identidade masculina doentia e os efeitos que estas têm sobre relacionamentos heterossexuais (e no caso de Cleansed, homossexuais masculinos também)."]. (tradução nossa)

> the mindset of the middle-aged male. After all, Cate trusts him: he´s a family friend; she was even once his girlfriend.[54]

Novamente Ian tenta convencer Cate a fazer sexo com ele e utiliza as mesmas estratégias de manipulação utilizadas anteriormente, ou seja, insultos e promessas de amor. Ian é apelativo e chega até mesmo a pedir "por favor" a Cate, em uma atitude gentil que não condiz com o seu real comportamento grosseiro exibido na peça até o momento. Entretanto, Cate rejeita todas as investidas do jornalista:

> Ian – Don´t know nothing. That´s why I love you, want to make love to you.
>
> Cate – But you can´t. / Ian – Why not?
>
> Cate – I don´t want to.
>
> Ian – Why did you come here?
>
> Cate – You sounded unhappy.
>
> Ian – Make me happy.
>
> Cate – I can´t.
>
> Ian – Please.
>
> Cate – No.
>
> Ian – Why not?
>
> Cate – Can´t.
>
> Ian – Can.
>
> Cate – How?
>
> Ian – You know.
>
> Cate – No.
>
> Ian – Please.
>
> Cate – No.
>
> Ian – I love you.
>
> Cate – I don´t love you.

[54] ["[...] Ian abusa de Cate porque ela está em seu poder. Ele a intimida com submissão. Agressivo, manipulador e predatório, as ações de Ian ilustram a mentalidade do homem de meia-idade. Afinal, Cate confia nele: ele é um amigo da família; ela até foi sua namorada."]. (tradução nossa)

> Ian – (*Turns away. He sees the bouquet of flowers and picks it up.)*
>
> Ian – These are for you.
>
> *Blackout.*
>
> *The sound of spring rain.*[55]

Em *Blasted* a palavra amor é vazia de sentido e utilizada por Ian como pura chantagem emocional. Ao longo da peça, Ian diz "eu te amo" a Cate por nove vezes em diferentes contextos para manipulá-la e persuadi-la a fazer sexo com ele. Nesta sexta vez, o contraste é gritante e Cate responde abertamente: "Eu não te amo". Ian suplica, mas como a frase "eu te amo" já está completamente banalizada e tampouco a comove, em um gesto forçadamente romântico, ele entrega a Cate um buque de flores dizendo: "Pra você". Assim como as "declarações de amor" proferidas por Ian, a entrega do buque de flores é também um gesto vazio, já que durante a noite Cate será estuprada por ele. Ou seja, em *Blasted*, uma suposta intensa expressão de amor virá seguida por uma agressão.

A cena 1 termina em blecaute e com o som de uma chuva de primavera.

3.2 Cena Dois

A cena 2 começa muito cedo na manhã seguinte e o cenário permanece o mesmo, exceto pelo buquê de flores que agora está desfeito e espalhado pelo quarto. No decorrer desta cena os diálogos entre Ian e Cate revelam que o tenso confronto verbal

---

[55] KANE, S. "Blasted". In: Complete plays. London: Methuen, 2001, p. 23-4. ["Ian – Você não sabe nada. Por isso que eu te amo, quero fazer amor com você. / Cate – Mas você não pode. / Ian – Por que não? / Cate – Eu não quero. / Ian – Por que você veio? / Cate – Você soou triste. / Ian – Me faz feliz. / Cate – Não posso. / Ian – Por favor. / Cate – Não. / Ian – Por quê não? / Cate – Não posso. / Ian – Pode. / Cate – Como? / Ian – Você sabe. / Cate – Não. / Ian – Por favor. / Cate – Não. / Ian – Eu amo você. / Cate – Eu não te amo. / *Ian se vira. / Ele vê o buquê de flores e o pega.* /Ian – São para você. / *Blecaute. / O som de uma chuva de primavera."].*

entre eles na noite anterior culminou no estupro da jovem. As flores que no início da cena 1 antecipavam uma atmosfera de romance e até fizeram Cate sorrir, agora são o símbolo da violência sexual sofrida por ela, ou seja, de sua "defloração". Da mesma maneira, a grande cama de casal que Cate testa com entusiasmo na Cena 1, havia agora se tornado o palco de sua agressão sexual. A encenação da experiência de estupro masculino contra uma mulher aborda a violência doméstica na Grã-Bretanha, para em seguida, relacioná-la as imagens terríveis de campos de guerra e de estupros coletivos na Bósnia. A primeira cena de estupro da peça segue os papéis clássicos de gênero, no qual um homem significativamente mais forte domina uma mulher mais fraca, solidificando a desigualdade da distribuição de poder entre homens e mulheres e perpetuando o estupro como uma prática que assinala a existência de desigualdade entre os gêneros. Entretanto no decorrer da peça a lógica do estupro como uma prática de violência contra a vítima do sexo feminino será subvertida, com a encenação de um estupro homossexual de um homem contra outro homem, conforme abordaremos posteriormente.

É importante destacar que o abuso sexual sofrido por Cate entre o primeiro e o segundo ato não foi encenado no palco, mas sugerido de maneira indireta. O espectador não testemunha a violação, porém tem acesso a essa informação por meio dos diálogos entre Ian e Cate no decorrer da cena 2 que indicam implicitamente a violação e pelo símbolo do buque de flores, já aventado anteriormente. Este foi um dos poucos momentos de violência na peça que não foram encenados no palco. O espectador apenas testemunhou as consequências advindas deste estupro. Nesse sentido, a escolha de Kane em não encenar no palco o estupro sofrido por Cate é intrigante pelo fato de *Blasted* ser uma peça famosa pela representação visceral de violência no palco. Ao apresentar este estupro como invisível aos olhos do público, Kane o encena de uma maneira mais

realista, ou seja, como um acontecimento privado, muitas vezes perpetrado por alguém que a vítima conhece.

A tensa atmosfera de violência entre Ian e Cate na primeira cena já anunciava o desastre que iria se suceder na segunda metade da peça, como observaremos a seguir. Logo no início da manhã Ian está acordado lendo o jornal, enquanto Cate ainda está dormindo. Movido pelo seu alcoolismo, Ian vai até o minibar a procura da garrafa de gin e ao dar o primeiro gole é dominado por uma dor imensa no peito e começa a tossir descontroladamente. Cate foi acordada pelo violento ataque de tosse que Ian está tendo no banheiro e fica parada diante dele ignorando a sua dor e o encarando com ódio.[56]. A partir do momento em que o estupro presumivelmente ocorreu, Cate é apresentada como uma mulher raivosa, deixando para trás a preocupação que tinha em relação à doença dos pulmões de Ian. Ian percebe que Cate está revoltada, certamente pelos ocorridos da noite anterior, e diz que ela não precisava se preocupar, pois ele iria morrer logo. Ian vai até o banheiro e enquanto isso Cate pega a jaqueta de couro dele, cheira e em seguida rasga as mangas na altura da costura numa atitude de mutilação possível, já que ela não pode fazer nada contra Ian. Quando ele volta, veste a jaqueta, percebe que as mangas foram rasgadas e encara Cate. Rapidamente a sua raiva aumenta e transforma-se numa tentativa de violência: Cate vai até ele e começa a estapeá-lo na cabeça. Uma luta começa: ele a agarra e a leva até a cama, ela continua batendo, chutando e mordendo até o momento em que consegue pegar o revólver do coldre de Ian e aponta para a sua virilha.[57] Cate, ao apontar o revólver em direção aos órgãos

---

[56] KANE, S. "Blasted". In: Complete plays. London: Methuen, 2001, p. 24-5. ["*Ian drops to his knees, puts the glass down carefully, and gives in to the pain. / It looks very much as if he is dying. / His heart, lung, liver and kidneys are all under attack and he is making involuntary crying sounds. / Just at the moment when it seems he cannot survive this, it begin to ease. / Very slowly, the pain decreases until it has all gone.*"].

[57] KANE, S. "Blasted". In: Complete plays. London: Methuen, 2001, p. 24. ["…*she goes for him, slapping him around the head hard and fast. He wrestles her onto the bed, her still kicking, punching and biting. She takes the gun from his holster and points it at his groin.*"

sexuais de Ian, ameaça sua virilidade e masculinidade, ou seja, elementos que estão o tempo todo em questão.

Ian é pego de surpresa com a inesperada atitude de Cate, dá um salto para trás e tenta evitar que Cate dispare, conseguindo desarmá-la:

> Ian – Easy, easy, that´s a loaded gun.
>
> Cate – I d-d-d-d-d-d-d-d-d-
>
> Ian – Catie, come on.
>
> Cate – d-d-d-d-d-d-d-d-d-d-
>
> Ian – You don´t want an accident. Think about your mum. And your brother. What would they think?
>
> Cate – I d-d-d-d-d-d-d-d-d- d-d-d-d-[58]

Cate fica sob pressão e começa a gaguejar novamente, Ian apela e pede para que ela pense na mãe e no irmão, ou seja, nas pessoas que ela ama e depende emocionalmente. Ela treme, sente falta de ar e em seguida desmaia. Ian vai até ela, coloca o revólver no coldre e a deita de costas na cama. Nesse momento, Cate é abusada sexualmente pela segunda vez enquanto ainda está no meio de um desmaio, inconsciente. Ian põe o revólver na cabeça dela, deita entre as suas pernas e simula que está fazendo sexo. Assim que ele goza, Cate se senta ereta com um grito, ri histericamente sem parar e desmaia outra vez. Assim que ela volta a si, insiste dizendo que deseja ir para casa, mas Ian priva a sua liberdade de ir e vir ao trancar a porta do quarto e guardar a chave em seu bolso. A relação entre Ian e Cate é extremamente grosseira e vulgar, estando conectada pela tríade: violência, sexo e poder. Ian mantém com Cate uma relação invariavelmente abusiva, manipulativa e violenta.

---

[58] Ibidem, p. 26. ["Ian – Calma, calma, está carregada. / Cate – Eu n-n-n-n-n-n-n-n-n- / Ian – Catezinha, calma. / Cate – Eu n-n-n-n-n-n-n-n-n- / Ian – Você não quer um acidente. Pense na sua mãe. E no seu irmão. O que eles iriam pensar? / Cate – Eu n-n-n-n-n-n-n-n-n-n-n-n-n-".].

A relação de poder entre eles permanece totalmente desigual. Cate, que inicialmente aceitou o convite de passar uma noite no hotel com Ian por livre e espontânea vontade, agora é mantida como sua prisioneira. Ian diz que quer a companhia de Cate pelo menos até o café da manhã que "está pago", ou seja, já está dentro do pacote assim como, na cabeça de Ian, o sexo com Cate também já era algo esperado estaria incluído neste mesmo pacote que ele havia adquirido ao pagar as diárias do hotel de luxo. Esta lógica de Ian torna-se clara na passagem do fim da cena anterior na qual Ian diz que quer fazer amor com Cate, ela nega dizendo que não quer e Ian imediatamente pergunta: "Por que você veio?". Para Ian, não faz sentido aceitar ir a um hotel com um ex-namorado para depois negar sexo, assim como não faz sentido ir embora do hotel sem consumir o café da manhã que já está pago.

De repente, do lado de fora, ouve-se um enorme estrondo vindo do escapamento de um carro e a reação instintiva de Ian é atirar-se imediatamente no chão do quarto. Cate ri da situação e satiriza o comportamento de Ian:

> Cate – (*Laughs*)
>
> It´s only a car.
>
> Ian – You. You´re fucking thick. [59]

O pavor inexplicável de Ian faz com que Cate fique desconfiada de suas atitudes estranhas, despertando o seu desejo de descobrir o motivo que o faz temer a morte ou uma possível invasão no quarto de hotel. Para descobrir, Cate abusa de suas táticas de sedução, utilizando o sexo como poder, e a cada ato, Ian vai revelando as referências sobre a organização secreta a qual ele pertence, as atividades ilegais que nela executa para finalmente confessar que é um assassino e que está sendo perseguido.

> Cate - *(She kisses him.)*
>
> What´s scaring you?

[59] Ibidem, p. 28. ["Cate – (*ri*) / É só um carro. / Ian – Sua. Sua estúpida de merda."].

Ian – Thought it was a gun.

Cate - *(Kisses his neck.)*

Who´d have a gun?

Ian – Me.

Cate – *(Undoes his shirt.)*

You´re in here.

Ian – Someone like me.

Cate – *(Kisses his chest.)*

Why would they shoot at you?

Ian – Revenge.

Cate – *(Runs her hands down his back.)*

Ian – For things I´ve done.

Cate – *(Massages his neck.)*

Tell me.

Ian – Tapped my phone.

Cate – *(Kisses the back of his neck.)*

Ian – Talk to people and I know I´m being listened to. I´m sorry I stopped calling you but –

Cate – *(Strokes his stomach and kisses between his shoulder blades.)*

Ian – Got angry when you said you love me, talking soft on the phone, people listened to that.

Cate - *(Kisses his back.)*

Tell me.

Ian – In before you know it.

Cate - *(Licks his back.)*

Ian – Signed the Official Secrets Act, shouldn´t be telling you this.

Cate – *(Claws and scratches his back.)*

Ian – Don´t want to get you into trouble.

Cate – *(Bites his back.)*

Ian – Thinks they´re trying to kill me. Served my purpose.

Cate – (*Pushes him onto his back.)*

Ian – Done the jobs they asked. Because I love this land.

Cate – *(Sucks his nipples.)*

Ian – Stood at stations, listened to conversations and given the nod.

Cate – *(Undoes his trousers.)*

Ian – Driving jobs. Picking people up, disposing of bodies, the lot.

Cate – *(Begins to perform oral sex on Ian.)*

Ian – Said you were dangerous.

So I stopped.

Didn´t want you in any danger.

But

Had to call you again

Missed

This

Now

I do

The real job

I

Am

A

Killer[60]

---

[60] Ibidem, p. 28-30. ["Cate (Ela o beija.) / O que está te assustando? / Ian – Achei que fosse um revólver. / Cate – (beijando o pescoço dele) Quem teria um revólver? / Ian – Eu. / Cate – (tirando a camisa dele.) Você está aqui. / Ian – Alguém como eu. / Cate – (beijando o peito dele) Por que atirariam em você? / Ian – Vingança. / Cate – (passando as mãos dela pelas costas dele) / Ian – Por coisas que tenho feito. / Cate – (massageando o pescoço dele) Me conta.
Ian – Grampearam meu telefone. / Cate – (beija a nuca dele) / Ian – Eu tava falando com alguém e percebi que o telefone tinha escuta. Me desculpe por ter parado de ligar para você, mas – / Cate – (acaricia o estomago dele e o beija entre as curvas dos ombros) / Ian – Fiquei puto quando você dizia que me amava, falando suavemente no telefone, pessoas ouviam isso. / Cate - (beijando as costas dele) Me conta. / Ian – Eu devia ter te falado antes.
Cate – (lambe as costas dele) / Ian – Assinei um Ato Oficial de Sigilo, eu não devia estar te contando isso. / Cate – (arranha as costas dele) / Ian – Não quero te colocar em problemas.
Cate – (morde as costas dele) / Ian – Acho que eles estão tentando me matar. Cumpri o meu propósito. / Cate – (faz com que ele se vire) / Ian – Fiz os trabalhos que eles pediram. Porque amo essa terra. / Cate – (chupa os mamilos dele) / Ian – Esperei em estações, ouvi conversas e concordei com tudo. / Cate – (baixa as calças dele) / Ian – Dirigi em ações, peguei pessoas, desovei corpos, muitos. / Cate – (começa a fazer sexo oral em Ian) / Ian – Eu disse que você era perigosa. / Então parei. / Não queria você correndo

A relação entre violência, sexualidade e poder está sempre presente. Na cena que seguirá há uma evidente fusão de sexo e violência. Essa estrutura subjacente à temática moverá a cena doméstica de violência privada em um quarto de hotel, abrindo caminho para o Soldado entrar e transformar aquele local em um cenário de guerra. No ápice da violação simulada, Ian ejacula e simultaneamente revela que é um assassino. Na palavra "matador" ele alcança o ápice do prazer, ou seja, quando atinge o auge de sua virilidade / masculinidade. Entretanto, assim que Cate escuta essa palavra, ataca-o e morde o seu pênis o mais forte possível, como um ato de vingança devido à agressão sexual que ela sofreu durante a noite. Ian ejacula na boca de Cate e ela numa reação de nojo e repulsa "cospe freneticamente, tentando tirar qualquer vestígio dele de dentro da boca"[61]. Em seguida, ela se dirige até o banheiro para escovar os dentes e livrar-se daquela podridão, enquanto Ian se autoexamina para verificar se não havia sido decepado.

Quando Cate retorna, o casal inicia um novo embate verbal e a violência sexual que Ian infringiu sobre ela é revelada ao espectador por meio dos diálogos, que sugerem que Cate sofreu estupro vaginal e anal.

> Ian – Don´t argue. I do. And you love me.
>
> Cate – No more.
>
> Ian – Loved me last night.
>
> Cate – I didn´t want to do it.
>
> Ian – Thought you liked that.
>
> Cate – No.
>
> Ian – Made enough noise.
>
> Cate – It was hurting.
>
> Ian – Went down on Stella all the time, didn´t hurt her.

---

perigo. / Mas / Tive que te ligar de novo / Senti saudades / Disso / Agora / Sou eu que / Faço / O meu verdadeiro trabalho / Eu / Sou /Um / Matador"].

[61] Ibidem, p. 31. ["*Cate spits franticaly, trying to get every trace of him out of her mouth."]*.

> Cate – You bit me. It´s still bleeding.
>
> Ian – Is that what this is all about?
>
> Cate – You´re cruel.[62]
>
> Cate – I can´t piss. It´s just blood.
>
> Ian – Drinks lots of water.
>
> Cate – Or shit. It hurts.
>
> Ian – It´ll heal.[63]

De volta aos diálogos, após o estupro o cheiro de Ian contamina o corpo de Cate que diz: "I stink of you"[64]. Parada de frente para a janela, ela observa e anuncia: "Looks like there´s a war on"[65]. Essa afirmação passa praticamente despercebida por Ian que apenas profere um comentário racista, presumindo que Cate havia feito uma observação sobre a questão racial: "Turning into wogland"[66]. Entretanto, o anúncio que Cate faz sobre a guerra é o ponto de virada da violência de caráter privado e doméstico para a violência de caráter social. A partir do reconhecimento da guerra iminente, marca-se o fim da primeira metade da peça.

Ela decide tomar um banho para livrar-se da podridão de Ian que invadia seu corpo, pega sua mala, vai até o banheiro e fecha a porta. Neste momento, ouvem-se duas fortes batidas na porta, Ian vai até a porta para escutar e Cate desesperadamente implora para que ele não atenda, provavelmente por ter presenciado pela janela a guerra que ocorria no exterior do quarto de hotel. É importante ressaltar que no decorrer da progressão dos acontecimentos, os diálogos entre Ian e Cate são interrompidos por

---

[62] Ibidem, pp. 31-2. ["Ian – Não discuta. Amo você. E você me ama. / Cate – Não amo mais. / Ian – A noite passada me amou. / Cate – Eu não queria fazer aquilo. / Ian – Achei que você gostou. / Cate – Não. / Ian – Fez bastante barulho. / Cate – Estava machucando. /Ian – Eu fazia sempre com a Stella, nunca machucava. /Cate – Você me mordeu. Ainda tá sangrando. /Ian – Isso tudo é por causa disso? /Cate – Você é cruel."].
[63] Ibidem, p. 34. ["Cate – Não consigo mijar. É só sangue. / Ian – Beba bastante água. / Cate – Nem cagar. Dói. / Ian – Isso vai curar."].
[64] Ibidem, p. 33. ["Estou com seu mau cheiro."].
[65] Ibidem, p. 33. ["É como se estivesse em guerra."].
[66] Ibidem, p. 33. ["Se transformando em uma macacolândia."].

interferências externas que aumentam a tensão da peça. A porta do quarto de hotel é o principal elemento de conexão com o mundo externo. No primeiro momento, uma batida na porta (p. 06); no segundo, o telefone tocando (p. 12); no terceiro, outra batida na porta (p. 17); no quarto, o som de uma batida de carro (p. 28); no quinto, novamente o som de uma batida na porta e no sexto momento, finalmente o som de duas batidas na porta. As três primeiras batidas de porta tratavam-se do serviço de quarto do hotel realizando a entrega de uma bandeja de sanduíches, uma garrafa de gin e dois cafés da manhã ingleses, respectivamente. É interessante destacar que os funcionários responsáveis pelo serviço de quarto nunca aparecem em cena, muito embora Ian já tenha caracterizado quem realiza as entregas (*wog* , *Pakis*, *nigger* , *coon* , *conker*) e Cate até mesmo deu um nome a ele (Andrew).

O fato de Ian apavorar-se a cada batida cria uma atmosfera de mistério entorno da porta, aumentando a tensão dramática da peça. Para o jornalista, qualquer interferência externa pode sinalizar perigo, pois ele acredita que a organização secreta na qual ele trabalha estaria a sua procura para matá-lo. Para Saunders (2002, p. 57), um objeto comum tão presente em nosso dia a dia, como uma porta, em *Blasted* torna-se uma ameaça:

> In Blasted, the door is also made into a disquieting object. This comes about through Ian and Cate´s anxiety whenever they hear a knock, to the lack of human agency that delivers their food to the final disclosure that the soldier waits outside to claim Ian. With the arrival of Ian´s nemesis tension is maintained as both protagonists on either side of the door play an elaborate game of cat and mouse with each other.[67]

[67] [“Em Blasted, a porta também transformada em um objeto inquietante. Isso acontece através da ansiedade de Ian e Cate sempre que ouvem uma batida, desde a falta de ação humana que entrega a comida deles, até a descoberta final em que o soldado espera do lado de fora para reivindicar Ian. Com a chegada do castigo merecido de Ian a tensão é mantida quando ambos protagonistas, em ambos os lados da porta, jogam um elaborado jogo de gato e rato com o outro.”]. (tradução nossa)

Finalmente, as duas fortes batidas revelam o que estaria por vir. Esta cena é toda permeada por uma progressiva atmosfera de tensão:

> Ian – Who´s there?
>
> *Silence.*
>
> *Then two more loud knocks.*
>
> Ian – Who´s there?
>
> *Silence.*
>
> *Then two more knocks.*
>
> Ian *looks at the door.*
>
> *Then he knocks twice.*
>
> *Silence.*
>
> *Then two more knocks from outside.*
>
> Ian – *thinks.*
>
> *Then he knocks three times.*
>
> *Silence.*
>
> *Three knocks from outside.*
>
> Ian – *knocks once.*
>
> *One knock from outside.*
>
> Ian – *knocks twice.*
>
> *Two knocks.*
>
> Ian – *puts his gun back in the holster and unlocks the door*.
>
> Ian *(Under his breath.)* Speak the Queen´s English fucking nigger.
>
> *He opens the door.*
>
> *Outside is a* Soldier *with a sniper´s rifle.*
>
> Ian *tries to push the door shut and draw his revolver.*
>
> *The* Soldier *pushes the door open and takes Ian´s gun easily.*
>
> *The two stand, both surprised, staring at each other.*
>
> *Eventually*.[68]

[68] KANE, S. "Blasted". In: Complete plays. London: Methuen, 2001, p. 35-6. ["Ian – Quem é? /

No final da segunda cena a aparente segurança material e o presumido senso de proteção do hotel são corrompidos com a súbita entrada do Soldado, que entra em cena logo após Cate notar através da janela do quarto a iminente chegada de uma guerra. A partir de agora Ian será obrigado a obedecê-lo, pois o fato deste estar armado lhe dá superioridade sobre ele. O invasor chega faminto, come o bacon que Ian segura em sua mão e depois devora os dois cafés da manhã ingleses que estavam sobre a cama. Ao perceber que havia dois cafés da manhã, o Soldado já desconfia que Ian estava acompanhado. Ele diz a Ian que consegue sentir o cheiro de sexo no quarto e começa a procurar por Cate. Ele encontra uma calcinha, fecha os olhos e roça a calcinha sobre o rosto, cheirando com prazer. O Soldado põe a calcinha de Cate no bolso e vai até o banheiro procurá-la, como a porta está trancada ele força, arromba e depois descobre que Cate não está lá dentro – ela havia conseguido escapar pela janela. Quando o Soldado percebe que Cate escapou do hotel, ele imediatamente prevê que ela poderá ser estuprada, antecipando a violência da guerra que está por vir e sinalizando que estuprar mulheres é o que se espera que um soldado faça: "Gone. Taking a risk. Lot of bastard soldiers out there."[69]. Ian, pensa que Cate ainda está no banho e aguarda em pânico do lado de fora do banheiro enquanto o Soldado fazia sua busca. A tensão dramática aumenta, pois o espectador já imagina que Cate será descoberta dentro do banheiro e que sofrerá uma nova agressão sexual. O desaparecimento de Cate é fundamental, pois coloca Ian na posição de possível vítima do Soldado, ou seja, como um objeto de estupro, na ausência de uma mulher, marcando o momento em que a dinâmica de

---

Silêncio. / Mais duas fortes batidas. / Ian – Quem é? / *Silêncio. / Mais duas fortes batidas*. / Ian *olha para a porta*. / *Ele bate duas vezes*. / *Silêncio*. / *Mais duas fortes batidas de fora*. / Ian *pensa*. / *Ele bate três vezes*. / *Silêncio*. / *Três batidas de fora*. / *Ian bate uma vez*. / *Uma batida de fora. / Ian bate duas vezes*. / *Duas batidas*. / *Ian põe seu revólver de volta no coldre e destranca a porta.* / Ian – (*sob stress*) Fala o Inglês da Rainha seu crioulo da porra? / *Ele abre a porta. / Do lado de fora um* Soldado *está com um rifle de precisão. /* Ian *tenta empurrar a porta e pegar seu revólver. / O* Soldado *empurra e abre a porta, depois tira com facilidade o revólver de* Ian. */ Os dois em pé, ambos surpresos, se encaram. / De repente*."].

[69] Ibidem, p. 38. ["Se foi. Está correndo risco. Tem um monte de soldados bastardos lá fora."].

gêneros muda. Além disso, sua saída de cena facilita a ruptura da íntima realidade do quarto do hotel para uma esfera pública de violência sexual na guerra.

Em seguida, o Soldado vasculha os bolsos da jaqueta de Ian e pega suas chaves, dinheiro e passaporte, invadindo não só o território de Ian (o quarto de hotel), como também a privacidade de suas informações pessoais, tais como nome completo e profissão. Ao desarmá-lo, o Soldado assume a posição de macho dominante que anteriormente era ocupada por Ian. A partir do momento em que o Soldado o desarma, ele está de fato castrando-o e feminizando-o. Com a entrada do Soldado, Ian perde o controle e o poder que tinha sobre o território e isso fica claro no momento em que o Soldado fica em pé na cama e urina no travesseiro, como um cachorro que demarca seu espaço, dizendo: "*Our town now*".[70] Ele urina sob o travesseiro para demonstrar que agora ele é dono daquele terreno. Esta é uma atitude muito significativa, pois quando os soldados conquistam um território eles plantam uma bandeira de seu exército ou país para demarcar a tomada territorial. Em *Blasted*, o Soldado não urina em cima da cama aleatoriamente, este objeto carrega uma significação simbólica por ser o local onde o casal previsivelmente faria sexo, ou seja, coloca novamente em destaque a relação entre poder e sexo. O ato de o soldado ficar em pé na cama e urinar sobre os travesseiros é complexo, pois desconstrói a noção espacial de um quarto ser um espaço íntimo. A partir desta atitude do soldado, o espaço privado do quarto torna-se (ainda mais) vulgarizado, pois o ato de urinar é privado e normalmente é realizado em ambiente apropriado, ou seja, após a entrada do soldado o espaço do quarto é descontruído e tornado público.

A cena termina com uma luz extremamente brilhante, depois uma grande explosão. Em seguida, vem um novo blecaute e o som de uma chuva de verão. É

[70] Ibidem, p. 37. ["A cidade é nossa agora".].

importante ressaltar que nas duas primeiras cenas da peça o assédio verbal e físico dirigido a Cate foi habilmente planejado a ponto de culminar em um estupro, que dará caminho à guerra e a violação de mulheres e homens em larga escala. Dessa maneira, *Blasted* explora as experiências de terror e violência que ocorrem na intimidade dos quartos e na guerra, desvelando as relações intrínsecas que existem entre a violência privada e a violência de uma guerra de grande escala e criticando a passividade da sociedade britânica ao fechar os olhos para os ocorridos na Guerra da Bósnia. Estes fatos demonstram que Kane nunca esteve alienada do contexto social e político de seu tempo, ou seja, *Blasted* possui uma dimensão política singular que não deve ser desprezada. Conforme Sierz (2011, p. 45) aponta, *Blasted* é uma peça política em sua origem, conteúdo e principalmente em seus efeitos.

3.3 Cena Três

Na cena 3 o hotel foi atingido por uma bomba letal. Há um buraco enorme em uma das paredes e tudo está coberto por poeira que ainda continua caindo. O quarto de hotel foi subitamente destruído e transformado em um cenário devastado por uma suposta guerra. A partir deste evento, a guerra entra diretamente no quarto de hotel e traz consigo as mais brutais atrocidades de uma guerra civil de larga escala. O ato primordial de violência praticado por Ian – o estupro de Cate – atuou como a semente da destruição presente em uma guerra. A vinda do Soldado e a explosão da bomba não só romperá a estrutura do quarto de hotel, mas com toda a estrutura dramática das duas primeiras cenas.

O espaço privado da intimidade de um quarto foi transformado em uma zona de guerra, desconstruindo assim a noção convencional de lugar. O quarto de hotel torna-

se um espaço desconstruído e agora este local poderia ser visto como um dos prédios destruídos durante a guerra da Bósnia. Tal fato faz com que a possibilidade de uma iminente guerra seja repensada pelo público britânico.

É importante salientar que apenas o texto da peça não oferece todos os elementos suficientes para estabelecer uma relação direta e explícita com os ocorridos na guerra da Bósnia, ou seja, em nenhum momento o material formal da peça revela explicitamente que esta trata do conflito bósnio. A maneira não convencional com a qual a ação se desenvolve não permite que o público compreenda o que está acontecendo: por que há soldados na rua? Que conflito é esse? Nesse sentido, o público deve atribuir seus próprios significados para os eventos da peça, ou seja, eles podem comparar esta situação com o conflito da Bósnia, mas não necessariamente. Em virtude deste fato, logo após a estreia da peça muita discussão rodeou *Blasted* quanto à possibilidade ou não da peça ser entendida como uma metáfora para a crise da Bósnia, em 1995.

Entretanto as declarações dadas posteriormente pela autora revelam que os ocorridos da guerra da Bósnia a influenciaram fortemente no decorrer do processo de produção da peça. Em inúmeras entrevistas Kane retorna para o conflito na ex-Iugoslávia, especialmente o conflito bósnio, como um meio de estabelecer o engajamento político e ético de *Blasted* com os eventos europeus contemporâneos. A intenção de Kane foi levar os espectadores a se questionarem sobre a ligação entre um estupro comum em Leeds (norte da Inglaterra) com os estupros em massa utilizados como arma de guerra no conflito civil da Bósnia, levando-os a reconhecer que ambas as manifestações de violência podem estar intrinsecamente relacionadas. Ou seja, a inspiração da peça contém uma metáfora artística e referencial para a Europa Central,

porém também persiste como um comentário urgente e específico em referência a Grã-Bretanha.

É interessante destacar que a partir desta cena a forma da peça entrará em colapso: a entrada do soldado e a subsequente explosão de uma bomba desnudarão quaisquer vestígios de realismo. A quebra com o realismo e subversão da forma são elementos que exercem funções primordiais na obra de Sarah Kane. A dramaturga utilizou os procedimentos formais necessários para representar conteúdos históricos específicos de seu contexto de produção. A estrutura da peça foi elaborada como uma tentativa de expressar a caótica estrutura da guerra, portanto, o caráter absoluto do drama burguês por excelência não comportaria o tipo de matéria dramatúrgica engendrada nesta obra, ou seja, o modelo dramático tradicional não seria capaz de figurar os fatos destas novas realidades históricas, sendo necessário implodir com a forma plena do drama. Em resumo, para representar a violência do conteúdo que *Blasted* desejava veicular foi necessário reapresentar a violência em sua forma, ou seja, a autora precisou mobilizar uma forma teatral radical.

Sierz (2001, p. 96) pontua que alguns críticos explicaram a sua repugnância por *Blasted*, afirmando que a mensagem da peça estaria perdida em um enredo não realista. Kane comentou sobre as razões de ter utilizado em *Blasted* uma forma tão subversiva. De acordo com a autora toda boa arte é subversiva em relação ao conteúdo ou à forma, sendo que a melhor arte é subversiva em ambos os aspectos. Em entrevista a Stephenson & Langridge (1997, p. 130), Kane afirmou que o elemento que mais ultraja aqueles que procuram impor a censura é a forma:

> But much more important than the content of the play is the form. All good art is subversive, either in form or content. And the best art is subversive in form and content. And often, the element that most outrages those who seek to impose censorship is form. Beckett, Barker, Pinter, Bond – they have all been criticized not

> so much for the content of their work, but because they use non-naturalistic forms that elude simplistic interpretation. I suspect that if Blasted has been a piece of social realism it wouldn`t have been so harshly received. The form and the content attempt to be one – the form is the meaning. The tension of the first part of the play, this appalling social, psychological and sexual tension, is almost a premonition of the disaster to come. And when it does come, the structure fractures to allow its entry. The play collapses into one of Cate´s fits. The form is a direct parallel to the truth of the way it portrays – a traditional form is suddenly and violently disrupted by the entrance of an unexpected element that drags the characters and the play into a chaotic pit without logical explanation.[71]

Segundo a autora da peça, esta abrupta mudança na forma dramática de *Blasted* foi motivada devido aos ocorridos da guerra civil, que se passaram simultaneamente ao processo de escrita da peça em 1993. *Blasted* seria inicialmente uma peça sobre a relação privada entre duas pessoas em um quarto de hotel, mas ao assistir um telejornal a autora tomou ciência dos massacres de Srebrenica ocorridos durante a guerra da Bósnia e sensibilizou-se com o sofrimento daquele povo, sentindo necessidade de expressar em sua peça as dimensões das atrocidades desta guerra civil. Kane escreveu *Blasted* como uma resposta direta à brutalização e às dimensões físicas, espirituais e sexuais da violência ocorrida na Guerra da Bósnia na antiga Iugoslávia, após a queda do Muro de Berlim e do colapso do comunismo na década de 1990. Em entrevista a Dan Rebellato, a escritora aponta:

---

[71] [“Mas muito mais importante do que o conteúdo da peça é a forma. Toda boa arte é subversiva, seja na forma ou conteúdo. E a melhor arte é subversiva em forma e conteúdo. E, muitas vezes, o elemento que mais ultraja aqueles que procuram impor a censura é a forma. Beckett, Barker, Pinter, Bond - todos eles têm sido criticados, não tanto pelo conteúdo de seu trabalho, mas porque eles usam as formas não naturalistas que se esquivam de interpretação simplista. Eu suspeito que se Blasted tivesse sido um pedaço de realismo social esta não teria sido tão duramente recebida. A forma e o conteúdo tentam ser um - a forma é o significado. A tensão da primeira parte da peça, essa terrível tensão social, psicológica e sexual, é quase uma premonição do desastre que estaria por vir. E quando ele vem, a estrutura fratura para permitir a sua entrada. A peça entra em colapso em um dos desmaios de Cate. A forma é um paralelo direto com o jeito que a verdade é retratada- uma forma tradicional é subitamente e violentamente rompida pela entrada de um elemento inesperado que arrasta os personagens e a peça em um abismo caótico sem explicação lógica.”]. (tradução nossa)

> I think with Blasted that it was a direct response to material as it began to happen… I knew that I wanted to write a play about a man and a woman in a hotel room, and that 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 hotel 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 be found in peace-time civilisation.[72]

Voltando às cenas, após a explosão da bomba o Soldado está inconsciente com o rifle na mão e Ian está deitado bastante entorpecido com os olhos abertos. Ao acordar, o Soldado instintivamente vira seus olhos e o rifle na direção de Ian com o mínimo de movimento possível, como se estivesse em uma zona de guerra e, em seguida, corre as mãos sobre seu corpo para verificar se não fora mutilado. Ele levanta e imediatamente pergunta onde está a bebida. Ian encontra a garrafa de gin praticamente vazia, o Soldado

---

[72] SAUNDERS, G. Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes. Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 39. [" [...] Eu sabia que eu queria escrever uma peça sobre um homem e uma mulher em um quarto de hotel, e que havia um completo desequilíbrio de poder que resultou em um estupro. Eu vinha fazendo isso há alguns dias e eu liguei nas notícias uma noite, enquanto eu estava dando uma pausa na escrita, e havia um rosto de mulher muito velha em Srebrenica apenas chorando, olhando para a câmera e dizendo- 'por favor, por favor, alguém nos ajude, porque precisamos da ONU para vir aqui e nos ajudar'. Eu pensei que isso é absolutamente terrível e eu estou escrevendo esta peça ridícula sobre duas pessoas em um quarto de hotel. Qual é o propósito de continuar? Então era sobre isso que eu queria escrever, mas de alguma forma esta história sobre o homem e a mulher ainda estava me atraindo. Então eu pensei qual poderia ser a possível conexão entre um estupro comum em um quarto de hotel Leeds e o que está acontecendo na Bósnia? E de repente a ficha caiu e eu pensei, claro, é óbvio, um é a semente e o outro é a árvore. Eu acho que as sementes de uma guerra em grande escala podem ser encontradas na civilização em tempos de paz."]. (tradução nossa)

a pega e bebe até o último gole, virando o gargalo em direção à boca para aproveitar até a última gota. Imediatamente, Ian reconhece-se na figura do Soldado e rindo baixo, diz: "Worse than me".[73] É interessante destacar que no início das duas primeiras cenas da peça foi Ian quem procurou pelo gin e agora o Soldado faz o mesmo, tornando clara a sua função no interior da estrutura da peça. Para Kane, o Soldado atua como uma personificação da psique de Ian:

> The soldier is a kind of personification of Ian´s psyche in some sense; and it was a very deliberate thing. I thought that the person who comes crashing through the door actually has to make Ian look like a baby in terms of violence – and I think that´s successful. It´s difficult because when you look at what Ian does to Cate it´s utterly appalling, and so you think 'I can´t imagine anything worse' and then something worse happens." [74]

Diante de toda a violência que Ian dirige a Cate, é difícil imaginar que alguém pior do que ele poderia surgir, até que o Soldado aparece cometendo e narrando atrocidades mais brutais que as do jornalista. No decorrer da cena 3 observaremos que o Soldado sujeita Ian a humilhações e barbáries que o deixam rendido e sem possibilidade de defender-se, tal como ocorreu com Cate na primeira metade da peça. Com a súbita chegada deste elemento exterior (o Soldado), Ian perde seu poder e os papeis se invertem: o torturador torna-se o torturado; o violador torna-se o violado.

O Soldado diz a Ian que está louco para fazer sexo lembra-se de sua namorada Col. As lembranças fazem com que os diálogos sejam interrompidos por narrativas reveladoras de situações brutais típicas de guerra, tais como assassinatos, torturas,

---

[73] KANE, S. "Blasted". In: Complete plays. London: Methuen, 2001, p. 37. ["Pior do que eu."].

[74] SAUNDERS, G. Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes. Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 46. ["O soldado é uma espécie de personificação da psique de Ian em algum sentido; e isso foi uma coisa muito deliberada. Eu pensei que a pessoa que arrombou da porta, na verdade, tem que fazer Ian parecer com um bebê em termos de violência - e eu acho que isso foi bem-sucedido. É difícil porque quando você olha para o que Ian faz com Cate é absolutamente terrível, e então você pensa 'eu não consigo imaginar nada pior e, em seguida, algo pior acontece."]. (tradução nossa)

mutilações e estupros. É interessante destacar que em *Blasted*, a violência não só emerge por meio de imagens visualmente chocantes que são encenadas pelos personagens e testemunhadas pelos espectadores, mas também por meio de narrativas, ou seja, o que é narrado pelos personagens pode ser ainda pior do que o que é testemunhado em cena. O Soldado não mede as palavras ao descrever os eventos de que participou e testemunhou, utilizando uma linguagem crua e vulgar para abordar sexo e violência. Sierz (2001, p. 100) aponta que em *Blasted*, o que acontece no palco parece muito ruim, mas o que é descrito é ainda muito pior.

É durante a segunda metade da peça que as atrocidades da guerra invadem o palco por meio de narrativas e eventos. Em sua primeira narrativa, o Soldado narra a Ian uma série de atrocidades que ele havia cometido anteriormente:

> Soldier – Went to a house just outside town. All gone. Apart from a small boy hiding in the corner. One of the others took him outside. Lay him on the ground and shoot him through the legs. Heard crying in the basement. Went down. Three men and four women. Called the others. They held the men while I fucked the women. Youngest was twelve. Didn´t cry, Just lay there. Turned her over and –
> Then she cried. Made her lick me clean. Closed my eyes and thought of –
> Shot her father in the mouth. Brothers shouted.
> Hung them from the ceiling by their testicles. [75]

Em *Blasted*, o Soldado é o principal emissor das notícias oriundas de guerra. Ao narrar esta estória parece orgulhar-se das atrocidades cometidas e quer competir com

---

[75] KANE, S. "Blasted". In: Complete plays. London: Methuen, 2001, p. 43. ["Soldado – Chegamos numa casa de periferia. Todos tinham ido embora. Exceto um pequeno garoto escondido num canto. Um de nós levou ele para fora. Deitou ele no chão e atirou no meio das pernas dele. Ouvimos um grito vindo do porão. Descemos. Três homens e quatro mulheres. Chamamos os outros. Eles seguraram os homens enquanto eu fodia as mulheres. A mais nova tinha doze anos. Não chorou, só ficou ali deitada. Virei ela de frente para mim –
Aí ela chorou. Fiz ela me lamber para me limpar. Fechei meus olhos e pensei na –
Atirei na boca do pai dela. Os irmãos gritaram. Pendurei todos no teto pelos testículos."].

Ian na disputa de quem seria o mais cruel, viril e poderoso. Entretanto, Ian não reconhece que seus crimes se comparem aos narrados e cometidos pelo Soldado, pois quando questionado sobre ter feito algo parecido com o que acabara de ouvir, ele nega:

> Soldier – Never done that?
>
> Ian – No.
>
> Soldier – Sure?
>
> Ian – I wouldn´t forget.
>
> Soldier – You would.
>
> Ian – Couldn´t sleep with myself.
>
> Soldier – What about your wife?
>
> Ian – I´m divorced.
>
> Soldier – Didn´t you ever –
>
> Ian – No.
>
> Soldier – What about that girl locked herself in the bathroom.
>
> Ian – *(doesn´t answers.)*[76]

No decorrer dos diálogos nota-se que para Ian, seus crimes são mais inocentes do que os cometidos pelo Soldado. Diante das estórias bárbaras de violência sexual doentia, o jornalista afirma que nunca havia feito coisas daquele tipo e quando o Soldado busca por uma confirmação, ele explica que não esqueceria se os tivesse cometido. Entretanto, o Soldado replica dizendo com muita certeza que ele esqueceria. Esta afirmação sugere que o próprio Soldado já esqueceu ou reprimiu muitas das atrocidades que cometeu a fim de prosseguir. As estórias narradas pelo Soldado permitem que o espectador experiencie as barbaridades de uma guerra civil não só por

[76] Ibidem, p. 43. [“Soldado – Você nunca fez isso? / Ian – Não. / Soldado – Tem certeza? / Ian – Eu não esqueceria. / Soldado – Você esqueceria. / Ian – Não ia poder colocar a cabeça no travesseiro. / Soldado – E sua esposa? / Ian – Sou divorciado. / Soldado – Você nunca – / Ian – Não. / Soldado – E com a garota que se trancou no banheiro. / Ian – (*não responde.)*

meio das atrocidades encenadas no palco, mas também através da imaginação. Esta estratégia pode ser observada no momento em que o Soldado, após revelar que sua namorada foi assassinada por um soldado, pede para Ian imaginar como seria matar uma mulher. Ele responde: "Can´t imagine it"[77] e o Soldado ordena novamente "Imagine". Ian não responde, mas as rubricas indicam que ele (*imagina*), (*imagina ainda mais*), (*imagina com mais força. Parece passar mal*). Dessa forma, os espectadores são levados a imaginar – junto com Ian - sobre as atrocidades que podem ocorrer numa guerra.

É interessante notar que a insistência do Soldado revela que de alguma maneira ele parecia ter conhecimento sobre as agressões que Ian infringiu contra Cate. Ian não reconhece de imediato que a violência sexual que cometeu contra Cate se assemelha aos atos brutais cometidos pelo Soldado, até o momento em que o soldado afirma: "What about that girl locked herself in the bathroom."[78], fazendo com que Ian se cale e, portanto consinta que realmente já a havia estuprado. Porém, Ian tenta diminuir a importância de seu ato dizendo: "You did four in one go, I´ve only ever done one."[79] Ou seja, Ian não considera que o abuso cometido contra Cate possa ser comparado aos atos do Soldado que foi capaz de estuprar quatro mulheres de uma só vez. A falta de percepção de Ian é sintomática da própria falta de percepção daqueles que não são capazes de perceber que atos de violência privada ou cotidiana podem crescer e levar a uma situação pior, como a guerra. Esta passagem da peça expressa a pertinência de conexão formulada por Kane sobre a semente e a árvore (Sierz, 2001, p. 100), já mencionada anteriormente. Nas palavras de Kane:

> My intention was to be absolutely truthful about abuse and violence. All of the violence in the play has been structured to say what I want about war. The

[77] Ibidem, p. 43. ["Não consigo imaginar isso."].
[78] Ibidem, p. 43. ["E com a garota que se trancou no banheiro."].
[79] Ibidem, p. 44. ["Você fez com quatro de uma vez, eu nunca fiz com mais do que uma por vez."].

> logical conclusion of the attitude that produces an isolated rape in England is the rape camps in Bosnia. And the logical conclusion to the way society expects men to behave is war. [80]

Dessa forma, *Blasted* traça paralelos entre a violência privada presente no relacionamento de um casal e a violência presente numa guerra civil de grande escala, oferecendo uma resposta direta à guerra da Bósnia que estava ocorrendo naquele momento.

Em sua segunda narrativa de guerra, o Soldado descreve como assassinou uma mulher a facadas: *"I broke a woman´s neck. Stabbed up between her legs, on the fifth stab snapped her spine".*[81] Ian fica enojado ao imaginar esta cena e ao notar sua aversão, o Soldado desdenha de sua masculinidade afirmando que Ian não seria capaz de fazer o mesmo e ele concorda. Nesse sentido, os diálogos e eventos que se seguem a partir da cena 3 apresentam o Soldado como tendo cometido atrocidades muito piores do que as Ian, reforçando a existência de alguém capaz de narrar e cometer barbáries piores que as do jornalista. Ao mesmo tempo, a indiferença com que o Soldado descreve a Ian as atrocidades cometidas espelha a descrição, regada a marcas de pontuação, fria e insensível que fizera o jornalista na cena ao telefone. Integrados, a guerra e o sistema de exploração mercadológico e misógino iluminam e remontam, um no outro, a brutalização privada e aberta de nossos tempos.

Em sua terceira narrativa, o Soldado contará em detalhes como a sua namorada foi brutamente abusada e mutilada por um soldado: *"Col, they buggered her. Cut her*

---

[80] ASTON, E. Feminist Views on the English Stage: Women Playwrights, 1990–2000. London: Faber and Faber, 2003, 85. ["Minha intenção era ser absolutamente sincera sobre abuso e violência. Toda a violência na peça foi estruturada para dizer o que queria sobre a guerra. A conclusão lógica da atitude que produz um estupro isolado na Inglaterra é os campos de estupro na Bósnia. E a conclusão lógica para a maneira como a sociedade espera que os homens se comportem é a guerra."].

[81] KANE, S. "Blasted". In: Complete plays. London: Methuen, 2001, p. 44. ["Eu quebrei o pescoço de uma mulher. A esfaqueei no meio das pernas, na quinta facada quebrei a espinha dela."].

throat. Hacked her ears and nose off, nailed them to the front door"[82]. As narrativas do Soldado perturbam Ian mentalmente e ele já não suporta mais escutá-las, pedindo para que o Soldado pare de reportar estas atrocidades. Entretanto, o Soldado continua e pergunta se Ian já havia visto algo parecido pelo menos em fotos, já que é um jornalista e ele diz que nunca viu. Diante desta afirmação, o Soldado revolta-se:

> Soldier – Some journalist, that´s your job.
>
> Ian – What?
>
> Soldier – Proving what happened. I´m here, got no choice. But you. You should be telling people.
>
> Ian – No one´s interested.[83]

O Soldado pede para que Ian reporte as atrocidades brutais que ele havia experienciado junto ao Soldado nesta zona de guerra, insistindo que Ian como jornalista e como testemunha direta da violência, deveria assumir a responsabilidade de denunciar ao mundo que estas estórias estão realmente acontecendo. Neste caso, a denúncia de Ian teria o papel de ajudar a despertar a consciência dos espectadores. Entretanto, o jornalista rejeita envolver-se no que o Soldado pede e afirma que ninguém está interessado neste tipo de notícia. Ian diz que escreve apenas estórias e que ninguém quer ouvir os fatos que o Soldado deseja que ele reporte, ou seja, os eventos de uma guerra. Ian esclarece o seu ponto de vista dizendo que é um jornalista local, portanto não cobre assuntos estrangeiros:

> Ian – I do other stuff. Shootings and rapes and kids getting fiddled by queer priests and schoolteachers. Not soldiers screwing each other for a path of land. It has to be… personal. Your girlfriend, she´s a story. Soft and clean.

---

[82] Ibdem, p. 43. ["Col, eles foderam ela. Cortaram a garganta. Arrancaram as orelhas e o nariz e pregaram na porta de entrada."].

[83] Ibidem, p. 47. ["Soldado – Algum jornalista, esse é seu trabalho. / Ian – O quê? / Soldado – Provar que aconteceu. Eu tô aqui, não tenho escolha. Mas você. Você tem que falar para as pessoas. / Ian – Ninguém tá interessado."].

> Not you. Filthy, like the wogs. No joy in a story about blacks Who gives a shit? Why bring you to light?[84]

Nesta passagem torna-se clara a crítica de Kane à indiferença de parte majoritária da Comunidade Europeia em relação aos ocorridos da guerra. A Europa manteve-se silenciada perante os genocídios da Bósnia-Herzegovina e em *Blasted*, Ian exerce o papel de representante da sociedade britânica que permaneceu indiferente. O jornalista negou-se a reportar os ocorridos da guerra, assim como os principais governos omitiram-se em intervir e encaminhar uma resposta adequada para a crise que estava ocorrendo nos Balcãs. A recusa de Ian simboliza a complacência da Europa e da comunidade internacional diante da matança em grande escala, das estratégias extremas de violência que foram utilizadas para promover a limpeza étnica de territórios culminando no assassinato e desaparecimento de milhões de pessoas. Esta tal complacência foi o gatilho que motivou a escritora Sarah Kane a transformar sua peça em algo sobre a Guerra da Bósnia, de modo a sensibilizar uma sociedade que estava anestesiada diante de tais acontecimentos. Nesse sentido, *Blasted* condena o não testemunho da sociedade e torna-se responsável por denunciar a violência da guerra, fazendo o papel que Ian havia recusado.

O Soldado revolta-se com a resposta de Ian, dizendo que ele não sabe nada sobre sua vida. Neste momento o Soldado lembra-se da morte de Col e impulsionado por um desejo de vingança, emascula o jornalista britânico: reencena as violações sofridas por sua namorada no corpo de Ian, estuprando-o e sugando os seus olhos para em seguida comê-los, reencenando as atrocidades sexuais infligidas por um soldado inimigo a sua namorada: "He ate her eyes. Poor bastard. Poor Love. Poor fucking

[84] Ibidem, p. 48. ["Ian – Faço outras coisas. Tiroteios e estupros, crianças sendo abusadas por padres e professores bichas. Não soldados esfaqueando uns aos outros por um pedaço de terra. Tem que ser... pessoal. Sua namorada, ela é uma estória. Doce e limpa. Você não. Imundo como os crioulos. Ninguém acha graça numa estória de pretos, quem esta cagando para isso? Pra quê dar destaque a você?"].

bastard".[85] A partir deste momento, o personagem de Ian sofrerá uma transformação radical, tornando-se um homem violado, vulnerável e completamente dependente, como outrora ocorreu com Cate na primeira metade da peça. Nesse ponto, o torturador se torna a vítima e o propósito de Kane é fazer-nos perceber que, assim como Ian, todos nós podemos passar sem prévio aviso de torturadores a vítimas e vice-versa. Enquanto o primeiro estupro de Cate ocorre em "tempos de paz", os estupros subsequentes na peça ocorrerão no contexto da guerra, ressignificando a linha tênue entre paz e guerra. O Soldado estupra e mutila Ian numa ação que tanto imita a violência anterior de Ian dirigida a Cate e a violência da guerra que, de repente, invadiu aquele espaço.

Neste segundo estupro representado na peça Kane introduz uma nova dimensão para a questão da violência sexual através do estupro praticado em um corpo masculino agora feminizado, questionando o status de estupro como uma violência majoritariamente dirigida à vítima do sexo feminino. A partir deste momento, a binária oposição de gênero entre a misoginia de Ian e a vulnerabilidade de Cate é revertida, atribuindo a Ian o papel do feminino como vítima passiva e dominada pela violência masculina e agressiva praticada pelo soldado que utiliza um uniforme militar e porta uma arma, representando a dominação absoluta dos fortes sobre os fracos. Ian, que outrora apresentava uma postura abjeta, dominante e abusiva em relação a aqueles que ele julgava como inferiores, tais como Cate e as mulheres em geral, os homossexuais, os deficientes mentais, os negros, os estrangeiros e os funcionários do hotel; foi brutalmente emasculado e agora se encontra na posição de dominado e violado. Ian perde completamente o status e poder masculino a partir do momento em que o Soldado o estupra.

---

[85] Ibidem, p. 50. ["Ele comeu os olhos dela. / Pobre bastardo. / Pobre amor. / Pobre bastardo da porra."].

Diferentemente do estupro não encenado de Cate, mas ocorrido entre as cenas 1 e 2, a violação de Ian é encenada explicitamente no palco:

> Soldier –
>
> *He kisses Ian very tenderly on the lips.*
>
> *They stare at each other.*
>
> Soldier – You smell like her. Same cigarettes.
>
> *The* Soldier *turns Ian over with one hand.*
>
> *He holds the revolver to* Ian´*s trousers, undoes his own and rapes him – eyes closed and smelling* Ian´*s hair.*
>
> *The* Soldier *is crying his heart out.*
>
> Ian´*s face registers pain but he is silent.*
>
> *When the* Soldier *has finished he pulls up his trousers and pushes the revolver up* Ian´*s anus.*[86]

Esta é uma das cenas que sugerem a fusão inevitável entre sexo e violência que impera neste mundo. Apesar de seus esforços para manter o controle da situação, Ian agora se encontra desamparado e completamente enfraquecido. Este processo tem início quando Ian perde a arma para o Soldado, ou seja, o soldado usurpa completamente a posição de Ian como macho sexualmente dominante, através do ato simbólico de estuprá-lo apontando a sua própria arma. Ou seja, o Soldado sodomiza Ian apontando para cabeça da vítima a mesma arma que foi utilizada pelo jornalista, no momento em que ele agiu violentamente contra Cate enquanto ela estava inconsciente, e Kane afirma que este detalhe é de fundamental relevância para o entendimento da cena na qual Ian foi estuprado pelo Soldado:

---

[86] Ibidem, p. 49. [“Soldado - (*Ele beija carinhosamente Ian nos lábios. Ele se encaram*.) / Você cheira que nem ela. O mesmo cigarro. / *Ele se levanta e vira Ian com uma mão*. / *com a outra mão aponta o revolver na cabeça de Ian*. / *Ele abaixa as calças de* Ian, *abaixa suas calças e estupra Ian – com os olhos fechados cheira os cabelos de Ian*. / *O* Soldado *chora copiosamente. / O rosto de* Ian *mostra dor, mas em silêncio*. / *Quando o* Soldado *termina, veste as calças e enfia o revólver no ânus de* Ian.”].

> It´s interesting the way the scene was perceived. I was reading all these reviews and thinking, "But that´s not what I wrote at all"! What was being described was that a soldier comes in and randomly rapes Ian. And what they kept ignoring was the fact that the Soldier does it with a gun to his head, with Ian has done to Cate earlier – and he´s crying his eyes out as he does it. I think both these things have changed that theatrical image completely.[87]

Dessa forma, o Soldado não apenas reencenou em Ian a violência sofrida por Col, mas também a própria violência física e verbal que o jornalista infringiu contra Cate na primeira metade da peça. Para Saunders (2002, p. 33), a conexão mais evidente com a primeira parte da peça é a reconstituição do estupro que Ian originalmente perpetrou em Cate. Kane afirmou que as ações de Ian na primeira metade da peça foram responsáveis pelos eventos extremamente violentos que ocorreram na segunda metade. Para a dramaturga, é muito importante considerar a conexão entre estes eventos para compreender o sentido da peça:

> With Blasted you do know what this situation is even though it´s not specifically defined, and it´s a two way thing, because the soldier is the way he is because of the situation, but that situation exists because of what Ian has created in that room, of what he has done to Cate […]. So basically, it´s a completely self perpetuating circle of emotional and physical violence. If you skip the connection between all this, if you skip the emotional reason, the play does appear to be completely broken backed, just split into two halves which means it fails totally.[88]

---

[87] SAUNDERS, G. About Kane: the Playwright & the Work. London: Faber and Faber, 2009, p. 65. ["É interessante a maneira como a cena foi compreendida. Eu estava lendo todos esses comentários e pensando: 'Mas isso absolutamente não é o que eu escrevi!' O que estava sendo descrito era que um soldado chega e estupra Ian aleatoriamente. E eles continuavam ignorando o fato de que o soldado faz isso com uma arma apontada para sua cabeça, como Ian fez para Cate anteriormente - e ele está chorando copiosamente, enquanto ele [o Soldado] faz isso. Eu acho que ambas as coisas têm mudado aquela imagem teatral completamente."]. (tradução nossa)

[88] SAUNDERS, G. Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes. Manchester: Manchester University Press, 2002, pp. 45-6. ["Com Blasted você sabe o que esta situação é, mesmo que esta não esteja especificamente definida, e é algo com dois sentidos, porque o soldado é do jeito como ele é por causa da situação, mas aquela situação existe por causa do que Ian tem criado naquele quarto e do que ele tem feito para Cate [...]. Então, basicamente, está perpetuando completamente um círculo de

Durante o intercurso sexual, o rosto de Ian demonstra uma expressão de dor, mas ele permanece em silêncio – já que diante desta situação não é mais capaz de expressar suas emoções. Quando o Soldado termina de violentá-lo, ele veste as calças, enfia o revólver no ânus de Ian e quer saber o que ele está sentindo. Este é mais um ato de vingança do Soldado pela morte de sua namorada, conforme evidenciado na fala do Soldado: "Bastard pulled the trigger on Col. What's it like?", sugerindo assim que ele também pode vir a puxar o gatilho em Ian. O Soldado ainda quer saber o que sua vítima está sentindo durante este momento de violência sexual. As rubricas indicam que Ian tenta responder, mas não consegue, ou seja, ele não é mais capaz de se expressar ou de comunicar a sua dor:

> Soldier – Bastard pulled the trigger on Col.
>
> What´s it like?
>
> Ian – *(Tries to answer. He can´t.)*
>
> Soldier – *(Withdraws the gun and sits next to Ian.)*
>
> You never fucked by a man before?
>
> Ian – *(Doesn´t answer.)*[89]

Nesse sentido, em *Blasted*, a caótica estrutura da guerra ocasionará uma progressiva radicalização na forma dramática tornando os diálogos cada vez mais fragmentados, anulando a ideia de diálogo dramático que move a ação através da dialética de afirmação e réplica, ou seja, a noção de causalidade e o dialogo ideal no qual cada fala gera uma fala subsequente não funcionam nesta peça em virtude dos temas que esta comporta. Com o horror da guerra, a linguagem passa a ser subvertida

---

violência emocional e física. Se você ignorar a conexão entre tudo isso, se você ignorar a razão emocional, a peça parece ser completamente quebrada, simplesmente dividida em duas metades que significa que isso falhou totalmente."]. (tradução nossa)

[89] KANE, S. "Blasted". In: Complete plays. London: Methuen, 2001, p. 47. ["Soldado – O bastardo puxou o gatilho na Col. / O que você tá sentindo? / Ian – (*tenta responder, mas não consegue*) / Soldado – (*tira o revólver e senta do lado de Ian*) / Você nunca foi fodido por um homem antes? / Ian – (*não responde*)."].

formalmente, tornando-se quebrada e interrompida, atingindo o ápice do colapso estrutural na cena 5, conforme abordaremos posteriormente.

O último ato de vingança e desempoderamento de Ian ocorre quando o Soldado remove seus olhos:

> *He puts his mouth over one of Ian´s eyes, sucks it out, bites I off and eats it.*
>
> *He does de same to the other eye.*
>
> Soldier - He ate her eyes.
>
> Poor bastard.
>
> Poor love.
>
> Poor fucking bastard.[90]

Miticamente, a cegueira funciona como um gesto de castração/punição, sendo um tema comum nas tragédias. É importante ressaltar que a cegueira de Ian provocada pelo Soldado compartilha algumas semelhanças temáticas com o personagem Gloucester em *King Lear*, uma das mais brutais peças de Shakespeare. Para Kane, a cegueira de Ian é uma metáfora que atua no nível de uma castração:

> Someone actually said to me after they read the first draft, 'Have you read Lear'? And then I read Lear and I thought there's something about blinding that is really theatrically powerful. And given also that Ian was a tabloid journalist I thought in a way it was a kind of castration, because obviously if you're a reporter your eyes are actually your main organ. So I thought rather than have him castrated, which felt melodramatic, I could go for a more kind of metaphorical castration.[91]

---

[90] Ibidem, p. 50. ["Ele coloca sua boca sobre um dos olhos de Ian, suga para fora, mastiga e come./ Ele faz o mesmo com o outro olho./Soldado-Ele comeu os olhos dela./ Pobre bastardo./Pobre amor./pobre bastardo de merda."].

[91] SAUNDERS, G. Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes. Manchester: Manchester University Press, 2002, pp. 53-4. ["Na verdade, alguém me disse depois de lerem o primeiro rascunho, "Você já leu Lear '? E aí eu li Lear e eu pensei que há algo sobre a cegueira que é realmente poderoso teatralmente. E também, dado que Ian era um jornalista de tabloide eu pensei de certa maneira que era uma espécie de castração, porque, obviamente, se você é um repórter seus olhos são, na verdade,

Ou seja, para Ian a cegueira funciona como emasculação e uma forma de penitência. A partir deste momento da peça a masculinidade de Ian e o seu poder por meio de dominação sexual, estão completamente anulados e não são mais uma ameaça. Quando comparado ao Soldado, Ian "look[s] like a pussycat"[92] e este fato é problemático, pois diante das inúmeras brutalidades narradas e perpetradas pelo Soldado, Ian pode ser compreendido pelo público como uma pessoa inofensiva. Entretanto, suas atitudes condenáveis não podem ser diminuídas em virtude das atrocidades cometidas pelo Soldado. Ian continua sendo racista, sexista, misógino e, de fato, um estuprador.

3.4 Cena Quatro

Na cena 4 o cenário permanece o mesmo, porém o Soldado está deitado ao lado de Ian com o revolver na mão. As rubricas indicam que o Soldado suicidou-se com um tiro em sua própria cabeça. Subitamente, Cate retorna, apesar de toda a violência com a qual fora tratada por Ian anteriormente, e ressurge através da porta do banheiro carregando um bebê que lhe foi dado por uma mulher. Este fato recapitula a narrativa do Soldado sobre as atrocidades que ele testemunhou durante a guerra: "Women threw their babies on board hoping someone would look after them."[93] Consequentemente, os horrores da guerra narrada e testemunhada pelo Soldado estão se repetindo. Cate passa pelo Soldado e dá uma olhada nele, sem se impressionar com o estado caótico no qual o quarto de hotel se encontra agora, pois certamente ela já havia presenciado coisas piores

---

o seu órgão principal. Então eu pensei que, em vez de tê-lo castrado, que soaria melodramático, eu poderia ir para mais um tipo de castração metafórica."]. (tradução nossa)

[92] SIERZ, A. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2001, p. 103.

[93] Ibidem, p. 47. ["Mulheres atirando bebês nas carrocerias na esperança de alguém cuidar deles."].

na zona de guerra exterior. Quando ela vê Ian, sodomizado e com os olhos vazados, simplesmente diz: "You´re a nightmare"[94], afirmação que ela já havia utilizado anteriormente, em outro contexto, e agora reitera.

Cate retorna ao quarto em ruínas e traz informações sobre o cenário de guerra no qual a cidade se encontra. As cenas de guerra não são representadas diretamente no palco, mas narradas pela personagem, após tê-las vivenciado ou observado, o que se relaciona mais de perto aos procedimentos épicos. A função dialógica cede lugar à narrativa, possibilitando a observação crítica do espectador.

> Cate – You´re a nightmare.
>
> Ian – Cate?
>
> Cate – It won´t stop.
>
> Ian – Catie? You here?
>
> Cate – Everyone in town is crying.
>
> Ian – Touch me.
>
> Cate – Soldiers have taken over.
>
> Ian – They´ve won?
>
> Cate – Most people gave up.[95]

Tendo os olhos arrancados pelo Soldado, Ian teve um de seus sentidos mutilados e agora precisa que Cate narre a ele os eventos da guerra que ele já não é mais capaz de testemunhar. A cegueira de Ian pode ser compreendida metaforicamente como uma punição em virtude de sua recusa em denunciar os horrores da guerra que ele estava testemunhando durante o embate com o Soldado e de sua indiferença ao tratar apenas de crimes sensacionalistas "a nível local" na profissão de jornalista, desprezando

---

[94] Ibidem, p. 48. [" Você é um pesadelo."].

[95] Ibidem, p. 51. ["Cate – Você é um pesadelo. / Ian – Cate? / Cate – Isso não vai parar... / Ian – Catezinha? É você? / Cate – Todos na cidade estão gritando. / Ian – Me toque. / Cate – Os soldados tomaram a cidade. / Ian – Eles venceram? / Cate – A maioria das pessoas desistiu."].

a violência da guerra que ocorria a nível internacional. Nesse sentido, esta cena funciona como uma poderosa imagem de cegueira moral para além da cegueira física.

Assim que Cate retorna ao quarto, Ian pergunta se ela viu Matthew, o filho que até então o despreza. Ele deseja que Cate envie uma mensagem a ele, mas não é capaz de expressar o conteúdo de seu recado ou testemunho. Em meio a um colapso linguístico, as palavras falham como resultado de sua incapacidade de assimilar ou articular o trauma que ele havia sofrido em virtude da violência do estupro e da mutilação:

> Ian – You seen Matthew?
>
> Cate – No.
>
> Ian – Will you tell him for me?
>
> Cate – He isn´t here.
>
> Ian – Tell him –
>
> Tell him –
>
> Cate – No.
>
> Ian – Tell him –
>
> Cate – No.
>
> Ian – Doesn´t know what to tell him.
>
> I´m cold.
>
> Tell him –
>
> You here?[96]

Cate ignora os pedidos de Ian, pois está mais preocupada em salvar o bebê faminto, um ser vivo não corrompido e símbolo da pureza e da esperança, que lhe foi entregue no momento em que ela estava fora do quarto de hotel. Ian, cego, perde o seu

[96] KANE, S. "Blasted". In: Complete plays. London: Methuen, 2001, p. 48-9. ["Ian – Você viu o Matthew? / Cate – Não. / Ian – Você fala com ele para mim? / Cate – Ele não está aqui. / Ian – Diga a ele – / Diga a ele – / Cate – Não. / Ian – Diga a ele – / Cate – Não. / Ian – Não sei o que dizer a ele. / Tô com frio. / Diga a ele – / Você está aqui?"].

poder e torna-se desesperadamente dependente da bondade de Cate. Ele deseja que Cate o toque para sentir fisicamente a presença dela no quarto, inicialmente ela se nega, mas depois de alguma insistência toca o topo da cabeça dele e acaricia seus cabelos. Ian aproveita o gesto afável de Cate e não hesita em suplicar ajuda para suicidar-se, pedindo para que ela lhe passe o revólver para que ele possa terminar o trabalho que o Soldado começou. Entretanto, Cate diz que é errado se suicidar porque "Deus não iria gostar"[97]. Ian não acredita em Deus e replica: "No God. No Father Christmas. No fairies. No Narnia. No fucking nothing".[98] Para Ian, a existência de Deus é tão fantasiosa quanto a existência do Papai Noel, enquanto que para Cate a existência de Deus é necessária porque "doesn´t make sense otherwise".[99]

Imediatamente, ela questiona o comportamento de Ian, já que ele sempre teve medo de morrer e deixar de existir, dizendo: "Thought you didn´t want to die"[100]. Ele argumenta dizendo que agora está cego e Cate aconselha-o a não desistir, pois até mesmo o irmão dela tem amigos cegos. Ou seja, Cate coloca Ian, agora balbuciante, violado e "fraco", no mesmo patamar dos amigos de seu irmão que frequentam a escola de deficientes, os quais Ian classificava pejorativamente como "retard" e "spaz". Diante da negativa de Cate, Ian diz que ela quer castigá-lo ao tentar fazê-lo viver, entretanto ela nega que esta seja a sua intenção e para provar passa o revólver a Ian. Entretanto, astuciosamente, retirou as balas antes de entregar a ele. Ou seja, Cate deseja assistir a tentativa de suicídio de Ian, garantindo que de fato isto não iria acontecer.

> Ian – End it. Got to, Cate, I´m ill. Just speeding it up a bit.
>
> Cate – (thinks hard)
>
> Ian – Please.

---

[97] Ibidem, p. 52. ["Deus não iria gostar".].
[98] Ibidem, p. 52. ["Não existe Deus. Não existe Papai Noel. Não existem fadas. Não existe Narnia. Não existe porra nenhuma."].
[99] Ibidem, p. 52. ["De outra forma, não faz sentido".].
[100] Ibidem, p. 52. ["Achei que você não quisesse morrer."].

Cate – (*gives him the gun*)

Ian – (*takes the gun and puts it in his mouth.*

He takes it out again)

Don´t stand behind me.

Ian – *(Puts the gun back in his mouth.*

He pulls the trigger. The gun clicks, empty.

He shoots again. And again and again and again.

He takes the gun out of his mouth)

Fuck.

Cate – Fate, see. You´re not meant to do it. God –

Ian – The cunt.

He throws the gun away in despair.[101]

Com a devastação causada pela guerra, Ian perdeu o poder e o controle até mesmo em relação a sua própria vida, pois agora ele não é capaz nem ao menos de escolher entre viver ou morrer, ou seja, não possui mais nem a própria vida em suas mãos. Tanto Cate quanto o Soldado negaram a Ian o privilégio de morrer, privando-lhe de escapar desta situação de humilhação e cruel sofrimento e forçando-o a viver. O Soldado, após concluir o seu ritual de crueldade, atirou em si mesmo, mas se absteve de puxar o gatilho em Ian, enquanto Cate, premeditadamente, descarregou o revólver antes de lhe entregar. A atitude de Cate pode ser motivada pelo desejo de punir seu agressor, prolongando sua agonia. Após a fracassada tentativa de suicídio, Cate ironicamente afirma que o destino ou Deus não permitiram que ele morresse. Ao ouvir Cate invocar Deus, Ian arremessa a arma e grita: "The cunt". Assim que a arma vazia bate no chão,

[101] Ibidem, pp. 53-4. ["Ian – Vou acabar com isso. Eu tenho que fazer isso, Cate, estou doente. Só vou acelerar a coisa um pouquinho. / Cate – (*pensa muito*) / Ian – Por favor. / Cate – (*dá a ele o revólver.*) / Ian – (*pega o revólver e põe na boca. / Ele tira outra vez.*) / Não fique atrás de mim. / Ian – (*Põe o revólver na boca de novo. / Puxa o gatilho. O revólver não dispara, está descarregado. / Ele atira outra vez. E outra vez e outra vez e outra vez. / Ele tira o revólver da boca*.) / Caralho. / Cate – É o destino, tá vendo? Não é para você se matar. Deus – / Ian – O filho da puta. *Ele atira o revólver longe em desespero.*"].

Cate embala o bebê e percebe que ele havia falecido em seus braços. Ian reage a esta notícia com o seguinte comentário: “Lucky bastard”[102], ou seja, agora a morte já não é mais temida, mas sim, compreendida como um privilégio dos mais afortunados. Diante da morte do bebê, Cate explode numa gargalhada histérica e incontrolável.

A cena termina em blecaute e com o som de uma pesada chuva de inverno.

3.5 Cena Cinco

Na cena final mantém-se o mesmo cenário. As rubricas indicam que Cate está enterrando o corpo do bebê no assoalho. Ela procura ao redor e encontra dois pedaços de madeira. Rasga em tiras a jaqueta de Ian, amarra as madeiras em forma de cruz e finca no assoalho. Ela pega as flores espalhadas pelo quarto e as coloca sob a cruz. Novamente o símbolo das flores aparece em cena enfatizando a unidade de ação da peça. Para Saunders (2002, p. 41), a unidade de ação está preservada rigidamente durante o curso da peça devido ao uso de alguns objetos nas cenas, tais como, uma grande cama de casal, um frigobar, uma garrafa de champanhe no gelo e um jornal. Estes objetos carregam significações simbólicas que são reveladas à medida que a ação progride: no início da primeira cena o perfume do grande buquê de flores que se encontra no quarto de hotel é apreciado por Cate, no fim da primeira cena, este mesmo buquê é entregue por Ian a Cate. Na segunda cena (após o estupro de Cate), o buquê de flores está desfeito e espalhado pelo quarto. No início da quinta e última cena, quando o quarto de hotel já foi destruído, o soldado já se suicidou e Ian está cego e prestes a morrer, o que sobrou das flores que estavam espalhadas pelo quarto foi usado para enfeitar a sepultura do bebê que foi enterrado por Cate.

---

[102] Ibidem, p. 54. [“Bastardo de sorte.”].

Enquanto enterra o bebê trazido de sua passagem por toda a devastação da guerra, Cate faz uma oração em respeito à inocência e pureza do bebê que segundo ela *não sentiu dor e não conheceu nada do que se tinha que conhecer*[103], *não viu coisas ruins nem foi a lugares ruins*[104], *não conheceu ninguém que possa ter feito maldades*.[105]

Em seguida, Cate deseja sair novamente para obter algum alimento, já que está faminta e não há comida no quarto. Ian tenta impedir a sua saída tentando convencê-la do iminente perigo exterior, mas ela insinua que irá conseguir comida com algum soldado, ou seja, provavelmente trocar sexo por alimento. Ian pede para que ela não faça isso e diz: "Essa não é você"[106]. O comentário de Ian também revela que Cate não é mais tão inocente quanto ele pensava, ou seja, finalmente agora ele está ciente do que ela é capaz. De fato, a moça que retornou da guerra sofreu uma transformação e já não é mais a mesma pessoa. Cate tornou-se uma pessoa endurecida diante da situação de guerra, fato que se evidencia com a sua atitude de prostituir-se em troca de alimento. Além disso, com a morte do Soldado e a invalidez de Ian os símbolos de poder se desintegraram e Cate ganhou certa autonomia. Ian, agora cego e completamente dependente, já não exerce mais poder sobre ela e não consegue persuadi-la. Apesar de toda a insistência do jornalista, Cate abandona o quarto de hotel deixando-o totalmente isolado e impotente. O fato de Ian demonstrar preocupação com a integridade física de Cate, tentando impedi-la de prostituir-se revela, um Ian mais humano a partir deste momento da peça. Ou seja, a violência que se seguiu e a crise da guerra desarmou sua masculinidade construída a partir de uma visão sexista, sendo que só agora ele é capaz de verdadeiramente preocupar-se com Cate.

---

[103] KANE, S. "Blasted". In: Complete plays. London: Methuen, 2001, p. 55. ["Don´t feel no pain or know nothing you shouldn´t."].
[104] Ibidem, p. 55. ["Don´t see bad things or go bag places – "].
[105] Ibidem, p. 55. ["Or meet anyone who´ll do bad things."].
[106] Ibidem, p. 56. ["That´s not you."].

A fase final do castigo de Ian assume a forma de uma sequência prolongada de flashes nos quais Ian é mostrado desamparado, na extremidade de seus próprios desejos e necessidades humanas básicas (masturbando-se, estrangulando-se, defecando, rindo histericamente, tendo um pesadelo, chorando lágrimas de sangue, abraçando o corpo do Soldado em busca de conforto, deitando-se cansado e faminto). Estas cenas quase alucinatórias são descritas por rubricas que indicam a oscilação entre "escuridão" e "luz" e representam a passagem do tempo durante os momentos finais da degradação de Ian, passando a sensação de que seu sofrimento estende-se por um longo período:

> *Darkness.*
>
> *Light.*
>
> Ian *masturbating*
>
> Ian cunt cunt cunt cunt cunt cunt cunt cunt cunt cunt cunt
>
> *Darkness.*
>
> *Light.*
>
> Ian *strangling himself.*
>
> *Darkness.*
>
> *Light.*
>
> Ian *shitting.*
>
> *And then trying to clean up with newspaper.*
>
> *Darkness.*
>
> *Light.*
>
> Ian *laughing hysterically.*
>
> *Darkness.*
>
> *Light.*
>
> Ian *having a nightmare.*
>
> *Darkness.*
>
> *Light.*
>
> Ian *crying, huge bloody tears.*

> *He is hugging the Soldier´s body for comfort*
>
> *Darkness.*
>
> *Light.*
>
> Ian *lying very still, weak with hunger.*
>
> *Darkness.*
>
> *Light.*[107]

Após a perturbadora sequência de imagens, Ian desfaz a cruz, tira as ripas de madeira, retira o corpo do bebê da cova e, em seguida, o come, destruindo os últimos restos simbólicos de uma vida futura. Depois de satisfazer-se, ele se levanta e entra no buraco em que o bebê estava enterrado, esforçando-se para tomar seu lugar no conforto do túmulo e mantendo apenas sua cabeça visível acima do nível do assoalho. O fato de Ian entrar no mesmo buraco em que o bebê estava enterrado expressa o seu desejo desesperado de morrer, assim como o bebê. Imobilizado e incapaz de fazer algo por si mesmo, só resta a Ian a posição passiva de esperar pela morte que nunca chega. Finalmente, as rubricas indicam que ele morre aliviado, mas a sua morte não o retira da presente situação. A chuva, elemento presente desde a primeira cena da peça, aumenta, escorre pelo telhado e começa a cair na cabeça de Ian, perturbando o eventual repouso que nem a morte foi capaz de proporcionar:

> *He dies with relief.*
>
> *It starts to rain on him, coming through the roof.*
>
> *Eventually.*
>
> Ian – Shit.[108]

---

[107] Ibidem, p. 59-60. ["Escuridão. / Luz. / Ian se masturba. / Ian – Boceta boceta boceta boceta boceta boceta boceta boceta boceta boceta boceta / Escuridão. / Luz. / Ian se estrangulando. / Escuridão. / Luz. / Ian cagando. / Depois tentando limpar a merda com jornal. / Escuridão. / Luz. / Ian rindo histericamente. / Escuridão. / Luz. / Ian tendo um pesadelo. / Escuridão. / Luz. / Ian chorando, grandes lágrimas de sangue. / Ele está abraçando o corpo do Soldado para confortar-se. / Escuridão. / Luz. / Ian deitado muito quieto, fraco de fome. / Escuridão. / Luz."].

[108] KANE, S. "Blasted". In: Complete plays. London: Methuen, 2001, p. 57. ["*Ele morre aliviado*. / *Começa a chover sobre ele, vindo do telhado*. / *Finalmente*. / Ian – Merda."].

A última cena é totalmente absurda em termos de verossimilhança. Ian morre, mas descobre que, mesmo após a morte, ele ainda está preso no mesmo inferno ou limbo de antes, nesse sentido, o pós-vida de Ian não é melhor, nem pior, do que a realidade anterior a sua morte. Nas palavras de Kane: "Which isn´t to say that Ian isn´t punished. He is, of course, he dies, and he finds that the thing he has ridiculed – life after death – really does exist. And that life is worse than where he was before. It really is hell."[109]

Depois da chuva, Cate reaparece novamente no quarto de hotel trazendo os suprimentos necessários: pão, uma grande salsicha e uma garrafa de gin. As rubricas indicam que há sangue escorrendo por entre as pernas dela, ou seja, o provável resultado de um estupro cometido por algum soldado que lhe cedeu alimento em troca de sexo. Após ter testemunhado e experienciado uma série de horrores da guerra e da crueldade humana, Cate demonstra ter se transformado por meio dessas experiências. Diante da experiência extrema da guerra, Cate demonstra resiliência ao vender seu corpo aos soldados em busca de alimento para conseguir sobreviver, sendo que até a metade da peça negava insistentemente sexo a Ian, seu ex-namorado. Além disso, diante da necessidade, ela abandona o seu vegetarianismo ao consumir salsicha, deixando radicalmente de lado o nojo que ela havia expressado em relação ao consumo de carne, em momentos anteriores à transposição do quarto de hotel para uma zona de guerra: "Dead meat. Blood. Can´t eat an animal."[110]; "No, I can´t, I actually can´t, I´d puke all over the place."[111].

---

[109] SAUNDERS, G. Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes. Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 64. ["O que não quer dizer que Ian não é punido. Ele é, claro, ele morre, e ele descobre que a coisa que ele tinha ridicularizado - a vida após a morte - realmente existe. E esta vida é pior do que onde ele estava antes. Esta realmente é o inferno."].

[110] KANE, S. "Blasted". In: Complete plays. London: Methuen, 2001, p. 06. ["Carne morta. Sangue. Não consigo comer um animal."].

[111] Ibidem, p. 06. ["Não consigo, eu não posso, eu realmente não posso. Eu vomito pra todo lado."].

Ao ver Ian enfiado dentro de um buraco, Cate, com preocupação quase maternal, avisa que ele ficará molhado e ele responde apenas: “I know”.[112] Enquanto Cate alimenta-se, Ian escuta e permanece em silêncio. Ela come um pedaço de salsicha e pão, engolindo ajudada por um gole de gin. Em seguida, alimenta Ian com a comida e bebida remanescentes, partilhando generosamente os alimentos obtidos e dedicando-lhe os cuidados maternais que desejava proporcionar para o bebê que foi lhe dado em confiança. Nesta cena há um rearranjo completo das estruturas de poder, pois Cate fornece alimento e proteção para o impotente e vulnerável Ian. Depois de vivenciar a dor e os danos causados por suas próprias ações, Ian é capaz de reconhecê-la e sua última palavra na peça é dirigida a Cate: “Thank you”.[113]

[112] Ibidem, p. 57. [“Eu sei.”].
[113] Ibidem, p. 58. [“Obrigado.”].

4. Forma e história: guerra e devastação como metáfora

Se, desde a crise formal do drama no final do século XIX as peças que se distanciam das convenções naturalistas e que abarcam temas controvertidos provocam estranhamento aos espectadores, sendo de difícil aceite, *Blasted* foi capaz de, na década de noventa (momento em que o cenário teatral britânico encontrava-se em decadência), causar um novo tipo de estranhamento na tentativa de denunciar um mundo, este sim, cruel, brutalizado, e, ao mesmo tempo, cínico e banalmente "normalizado" (estranhamento este que não é, no entanto, o épico/ brechtiano, que se poderia esperar, em se tratando de teatro político).

O estranhamento causado por *Blasted* não ocorre em função de estratégias do épico, mas sim a partir da encenação de atos extremos e viscerais, ou seja, o estranhamento não surge a partir de uma racionalização (como no teatro épico), mas, a partir do nojo/repulsa causados pela representação de brutalidade e violência sexual que eram graficamente encenadas no palco. Ou seja, este tipo de estranhamento motivado pela violência e pela encenação visceral desafia o público a, a partir do choque, descontruir os valores de sua sociedade que foram representados no palco, promovendo elementos para que os espectadores construam uma visão crítica do mundo.

Conforme já foi aventado anteriormente, a primeira cena da peça poderia ser enquadrada formalmente no âmbito do realismo/naturalismo cênico tradicional; entretanto, a partir do final da segunda cena, após a chegada inesperada de um soldado, a forma da peça desmantela-se atingindo progressivamente o seu ápice na cena 5, na qual o quarto de hotel encontra-se completamente destruído e transformado em uma zona de guerra. Ou seja, Kane desmonta a forma esperada para uma peça que se passa em um quarto de hotel, literalmente "explodindo-a" em fragmentos. A implicação desta

ação é que o teatro de Kane, ao resistir às expectativas teatrais tradicionais e usar da violência (narrada ou violentamente encenada) como recurso de estranhamento, repele o seu público, ao mesmo tempo em que o convida a testemunhar as implicações de sua narrativa e a retirá-lo de um estado de complacência, erigindo assim o potencial crítico presente na peça.

Em *Blasted* o público é convidado a participar de um voyeurismo cruel ou opressivo, testemunhando atos normalmente reservados para situações particulares, como felação (enquanto exercício de poder e humilhação), ou mesmo atos chocantes como estupro e mutilação. Parte da crítica concebeu a violência das peças de Kane como um dispositivo meramente chocante e alienado. Entretanto, é por meio da violência que Kane conseguiu expor mecanismos sociais sutis, tais como a violência potencial do sexo e de que maneira esta pode estar sistemicamente vinculada à violência de uma guerra, como nos conflitos da Bósnia.

Para Armstrong (2015, p. 62-63) um dos temas mais importantes em *Blasted* é a sua sinistra implicação na relação entre os papéis de gênero, em que sexo e violência se interligam e funcionam conjuntamente como a maquinaria de guerra:

> Kane's scenes of grotesque displays of human behaviour graphically depict the interplay amongst these categories creating not simply a theatre, but a theatre of war. In the scenario of war, Kane depicts sex as another form of specialized violence: war uses sex as a weapon, and war is institutionalised violence. Kane constructs the triad of this relationship between Ian and Cate, Ian and the Soldier and Cate's own eventual entrance into the theatre of war.[114]

[114] ["Cenas de exibição grotesca do comportamento humano graficamente retratam a relação entre essas categorias, criando não apenas um teatro, mas um teatro de guerra. No cenário de guerra, Kane retrata o sexo como outra forma de violência sistematizada: a guerra usa o sexo como uma arma, e a guerra é

Nesse sentido, Kane teria explorado a tensão histórica entre sexo e violência examinando de que maneira o estupro foi utilizado pelos exércitos como uma arma de guerra e traçando uma conexão entre *Blasted* e a Bósnia, já que em 1995 as atrocidades dos estupros na Bósnia foram apresentadas publicamente para o mundo.

Em *Blasted*, as violências física, psicológica e verbal percorrem todo o enredo. Kane conecta o estupro durante a guerra como uma desestabilizadora tática de violência e aniquilação do oponente. Segundo Armstrong (2015, p. 64) a violência sexual estratégica opera em *Blasted* como uma ação que cria uma ponte entre a violência doméstica e privada com a pública e nacional:

> In particular, in Blasted Kane connects rape during war or ethnic terrorism to rape as a debilitating and destabilizing tactic of domestic, sexual violence. And her connection here is as pioneering to the analysis of sexual politics as it is calculatedly aggressive to its London audiences. The play traces the progression of sexual violence from a private, destabilizing technique in intimate settings to its eventual appearance as a calculated tactic of war.[115]

É possível observar que a violência toma proporções cada vez maiores, iniciando com a violência psicológica e verbal que Ian exerce sobre Cate, logo no início da primeira cena da peça e culminando em uma violência física consumada no momento em que Cate é estuprada por Ian. Este estupro não é encenado, porém fica implícito que ele a estuprou, através das falas, do efeito visual das flores espalhadas por todo o quarto de hotel, e do desgosto de Cate com a presença de Ian. Entretanto, a peça atinge o seu

---

violência institucionalizada. Kane constrói a tríade desta relação entre Ian e Cate, Ian e o soldado e a própria eventual entrada de Cate dentro do teatro de guerra.”]. (tradução nossa)

[115] [“Particularmente, em Blasted, Kane conecta o estupro durante a guerra ou o terrorismo étnico ao estupro como uma tática debilitante e desestabilizadora de violência sexual doméstica. E sua conexão aqui é tão pioneira na análise da política sexual quanto é calculadamente agressiva para o público de Londres. A peça traça a progressão da violência sexual a partir de uma técnica desestabilizadora privada em ambientes íntimos para a sua eventual aparição como uma tática calculada de guerra.”]. (tradução nossa)

ponto culminante de brutalidade a partir da abrupta entrada de um soldado, que além de descrever os chocantes atos e violência, testemunhados e infligidos por ele a outras pessoas, predominantemente em mulheres, durante a sua participação em uma guerra desconhecida. O ápice de brutalidade é atingido nas cenas em que o Soldado inflige vários horrores sobre Ian, chegando a estuprá-lo enquanto apontava uma arma em direção a sua cabeça, e a cegá-lo ao sugar e em seguida mastigar seus olhos.

Em *Blasted* a violência e o sexo são abordados de forma explícita e sem pudores, ou seja, Sarah Kane trabalha seus temas chocantes e carregados de tabus a partir da estética do grotesco. De acordo com Sierz (2001), o exagero e o grotesco são artifícios eficientes para abalar o público que assiste às peças do teatro In-yer-face. Lembrando que neste público encontram-se sujeitos cada vez menos sensibilizados uns com os outros, ou seja, a violência é parte de seu cotidiano, tornando-se banalizada.

O tema da violência no teatro já havia sido largamente utilizado desde a antiguidade clássica com as tragédias gregas que representaram atos como incestos, mutilações, estupros, suicídios, mortes brutais, entre outras imagens horrendas. Ao longo de tempo continuou destacando-se expressivamente no cenário teatral e cultural da contemporaneidade. O uso recorrente da violência posiciona Sarah Kane dentro da estética do In-yer-face, juntamente com uma geração emergente de dramaturgos que estavam escrevendo peças profundamente perturbadoras. Alguns desses escritores também retrataram de forma sistemática a questão da violência e vivenciaram a natureza precisa da explosão de energia teatral e criatividade que ocorreu ao longo da década de 1990 na Grã-Bretanha.

Muitas peças escritas anteriormente já haviam abordado a brutalidade e a crueldade, como por exemplo, *Saved* de Edward Bond que em 1965, ou seja, trinta anos antes de Kane, lidou com temáticas confrontadoras (sexo, tabus, apatia como resultante de barbaridades da guerra, infanticídio e crueldade) e abalou as plateias londrinas tornando-se um marco no teatro britânico. Entretanto, a força subversiva e a potência de *Blasted* destacam-se em termos de sua representação de um mundo afundado na crueldade e depravação; aqui, a encenação explícita da violência é confrontadora e desafiadora, pois esta é encenada presencial e visceralmente no palco em pequenos espaços, ou seja, a pouquíssimos metros dos espectadores.

4.1 O estupro, real e figurado

Blasted é um trabalho de natureza explicitamente sexual e violenta. Nela o sexo, de caráter perverso, é utilizado como uma forma de punição por meio da violência sexual do estupro. Como foi possível observar, o estupro é um tema que foi explorado no decorrer de toda a peça, desempenhando um papel fundamental para a compreensão da mesma. Nesta peça, o estupro que ocorre em um quarto de hotel em Leeds resulta numa sistemática violência na arena da guerra. Nesse sentido, *Blasted* retrata uma sociedade que funciona dentro de um paradigma de violência no qual a violência sexual é endêmica. (ARMSTRONG, 2015, p. 48).

Kane dramatiza o processo pelo qual a violação doméstica pode se expandir e tornar-se uma arma de guerra, ou seja, adentrar a esfera pública. Na peça, o estupro transpõe o status de uma situação doméstica para a esfera social. Nesse sentido, a dramaturga preocupa-se com ambas as manifestações de violência e mobiliza recursos para que os espectadores desvelem a perversa lógica da violência pública e privada em

um mundo de atrocidades. Nesta seção do trabalho vamos analisar alguns momentos em que o estupro aparece na peça, seja de forma encenada, sugerida ou apenas narrada.

A temática do estupro surge em um primeiro momento com a relação sexual forçada que Ian perpetra em Cate no quarto de hotel em Leeds. É a partir desta situação que Kane desenha paralelos entre a violência de gênero presente no conturbado relacionamento de um casal e a violência presente em uma guerra civil de larga escala, com o objetivo de minimizar a distância aparente entre a guerra dos Balcãs e uma possível guerra na Grã-Bretanha ou em outros países. De acordo com Sierz (2001, p. 107): "*On the one hand, the play stays in Leeds, and warns against complacency in Britain; on the other, it shifts to Bosnia, imposed by geography and indifference.*"[116] Kane relativiza a distância geográfica que existe entre a Bósnia e a Grã-Bretanha além de entrelaçar as esferas privada e pública, pois ambas revelam que as barbáries de uma guerra civil de grande escala relacionam-se à violência que ocorre na intimidade dos quartos, ou seja, no âmbito interpessoal. Segundo Kane a atitude que produz um estupro isolado na Inglaterra é semelhante à que gerou inúmeros estupros nos campos de concentração da Bósnia, nas palavras da autora, uma é a semente e a outra é a árvore:

> I asked myself: 'What could possibly be the connection between a common rape in a Leeds hotel room and what's happening in Bosnia?' and then suddenly this penny dropped and I thought: 'Of course, it's obvious. One is the seed and the other is the tree'. And I do think that the seeds of full-scale war can always be found in peacetime civilization and I think the wall between so-called civilization and what happened in central Europe is very, very thin and it can get torn down at any time.[117]

---

[116] ["Por um lado, a peça permanece em Leeds, e alerta contra a complacência na Grã-Bretanha; por outro lado, ela se desloca para a Bósnia, imposta pela geografia e pela indiferença".]. (tradução nossa)

[117] SIERZ, Aleks. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. London: Faber and Faber, 2001, p. 100. ["Perguntei a mim mesma: "Qual poderia ser a conexão entre um estupro comum em um quarto de hotel

É importante ressaltar que o fato de o estupro desempenhar um papel de destaque em *Blasted* foi intencional por parte da autora, como uma tentativa de capturar a atmosfera da guerra da Bósnia. Nas entrevistas concedidas por Kane, ela se refere ao conflito bósnio como um meio de estabelecer o engajamento político em *Blasted* com relação aos eventos europeus contemporâneos.

Durante a guerra da Bósnia, o estupro foi utilizado pelos sérvios como uma arma de guerra de maneira indiscriminada e generalizada de modo a promover o extermínio dos povos da Bósnia. De acordo com Jacomini (1998, p. 67), o estupro em larga escala de mulheres mulçumanas provocou a desestruturação de diversas famílias, pois de acordo com a religião islâmica a mulher que praticasse sexo fora do casamento desmoralizaria seu marido e sua família, sendo considerada desonrada e provocando o repúdio de seu companheiro, que se sentiria irremediavelmente desmoralizado perante o soldado inimigo violador. Ou seja, violar uma mulher mulçumana seria como automaticamente desintegrá-la da sociedade e marcá-la para sempre.

Kane enfatiza a peculiaridade de que no conflito civil da Bósnia o estupro foi largamente utilizado como arma de guerra. Para a autora, apesar de o estupro sempre ter sido um inevitável produto da guerra, no conflito dos Balcãs a violência sexual esteve presente, em maior escala, devido a esses motivos religiosos e culturais. Kane desenhou paralelos entre os atos de estupro na peça e o fenômeno do estupro em massa desempenhado na política sérvia de limpeza étnica:

> I was working with some actors on a workshop about Blasted. Someone said, ‘There´s nothing unusual about the fact there were rape camps in Bosnia. That´s what war is about.’ Although it seems the Vietnamese troops in the

---

em Leeds e o que está acontecendo na Bósnia?" e de repente esta ficha caiu e eu pensei: "É claro, é óbvio. Uma é a semente e a outra é a árvore". E eu acho que as sementes de uma guerra em grande escala podem sempre ser encontradas na civilização em tempos de paz e acho que o muro entre a chamada civilização e o que aconteceu na Europa Central é muito, muito fino e pode ser demolido a qualquer momento.”]. (tradução nossa)

> Vietnam War didn´t rape – they just didn´t. When western women were captured by the Viet Cong, and they were finally rescued, people said, 'Oh, God, what happened? Were you raped? It was almost said gleefully for stories – and there just weren´t any. There were also a large proportion of women conscripts in the Chinese army and there weren´t any reported stories of rape either. Isolated accidents maybe, but it really wasn´t used systematically as a war weapon. Certainly, it´s happening in Yugoslavia – it´s being used systematically to degrade Mulsim women. So I tend to think there´s got to be something cultural about that.[118]

De acordo com Jacomini (1998, p. 67), este tipo de violação faz parte do genocídio e foi estrategicamente pensada para acirrar o ódio étnico e fragmentar a população bósnia eliminando as chances da reorganização de uma Bósnia única:

> Somente em 1993, quando se divulgou que cerca de 30 mil mulheres haviam sido estupradas, a Comunidade Europeia passou a considerar o estupro como uma arma política na Guerra da Bósnia. Segundo os observadores da CE, esse fato ocorria "pela primeira vez na história da Europa". (El País, 27 jan. 1993). Das 30 mil mulheres estupradas, 90% eram mulçumanas-bósnias. Calcula-se que 30% das mulheres bósnias tenham sofrido violações durante o conflito.
>
> Ao contrário do que se possa pensar, o estupro na Bósnia não foi resultado da privação sexual dos soldados, combinada com o desejo de vingança desencadeado pelo ódio ao inimigo. O estupro foi uma orientação da hierarquia militar sérvia. Os soldados recebiam ordens de superiores para

[118] SAUNDERS, G. About Kane: the Playwright & the Work. London: Faber and Faber, 2009, p. 64. ["Eu estava trabalhando com alguns atores em um workshop sobre Blasted. Alguém disse: 'Não há nada incomum sobre o fato de que havia campos de estupro na Bósnia. Isso é sobre o que é a guerra'. Embora pareça que as tropas vietnamitas na Guerra do Vietnã não estupravam - eles simplesmente não o faziam. Quando as mulheres ocidentais eram capturadas pelo Viet Cong, e elas eram finalmente resgatadas, as pessoas diziam, 'Oh, meu Deus, o que aconteceu? Você foi estuprada? Isso era quase dito com alegria nas histórias - só que não havia nenhuma. Havia também uma grande proporção de mulheres recrutas no exército chinês e não havia quaisquer histórias de estupro também. Isolados acidentes talvez, mas isto realmente não era utilizado de forma sistemática como arma de guerra. Certamente, isso estava acontecendo na Iugoslávia - estava sendo usado sistematicamente para degradar as mulheres mulçumanas. Então, eu tendo a pensar que há algo cultural nisso."]. (tradução nossa)

> realizar as violações e usaram isso como arma que manejaram suas metralhadoras. Para o alto comando sérvio, os homens bósnios deveriam ser mortos no front ou executados sumariamente, e as mulheres estupradas, humilhadas e desmoralizadas. Era uma tática para destruir o povo bósnio.

A utilização da violência como tática de destruição e fragmentação dos povos da Bósnia atua como paralelo à violência praticada por Ian sobre Cate: ele a manipula de modo a humilhá-la e degradá-la (fisicamente, moralmente, psicologicamente) como modo de manter a submissão e deixá-la incapaz de organizar mentalmente a sua realidade.

Conforme já foi aventado anteriormente, a cena em que Kane é estuprada por Ian é uma das únicas na qual um ato de violência não foi encenado presencialmente diante do público. A autora utiliza o recurso cênico de um *blackout* e a próxima cena inicia-se no outro dia pela manhã. O efeito dramático de não encenar graficamente este estupro é um importante detalhe na peça e merece mais algumas considerações.

Armstrong (2015, p. 70) afirma que cenas de estupro em representação artística correm muitas vezes o risco de serem erotizadas; ou seja, não encenar visualmente no palco a violência sexual sofrida por Cate seria uma maneira de garantir que este intercurso sexual não seria erotizado de alguma forma pelo público. Dessa maneira, o impacto da violência seria mais eficaz e menos sensacionalista, ou seja, o estupro deveria ser apresentado como violência e não como uma fantasia sexual violenta. Nas palavras de Armstrong (2015, p. 70):

> The rape's violence must not be understood as being primarily a sexual act. There must be no ambivalence as to Cate's unwillingness to participate in the act. There should be no confusion as to the gravity or status of the situation: this is an act of violence. Staging the rape in such a way serves two other dramatic purposes. First of

> all, it circumvents clumsy acting and staging attempts to simulate rape, which run the risk of becoming farcical, and could diminish the perceived seriousness of this act of violence; its invisibility ensures that the staging of the rape does not fall short of the horrific reality. Secondly, it serves to confront certain biases that audience members may hold regarding rape victims and the veracity of the occurrence of rape. Its very possibility is called into question by the absence of its representation.[119]

A intenção de Kane é levar o público a examinar a violação sexual, já que esta ocupa espaço nas esferas pública e privada. Com a entrada da guerra na segunda metade da peça, a temática do estupro é justaposta à da guerra, gerando uma oscilação entre formas públicas e privadas de violência. Segundo Armstrong (2015, p. 71) a guerra é uma atividade majoritariamente masculina sendo regulada como um ato público de violência. O estupro, também uma atividade essencialmente masculina, é, porém majoritariamente uma forma de violência que ocorre predominantemente em âmbito privado, ou seja, é de uma natureza tacitamente privada. Sua passagem ao âmbito público amplia o espectro de uma violência que se torna sistêmica e, de algum modo, mais integrada e "aceita" por alguns grupos.

A função dramática do Soldado na peça não se restringe a exacerbar a violência e perpetrar a destruição, mas também em atuar como um "contador" de histórias. A maior parte dessas histórias está centrada brutalmente na questão do estupro. Essas narrativas revelam o estupro como uma característica proeminente da guerra. Além disso, o Soldado assume abertamente a sua participação nos estupros de guerra

[119] ["A violência do estupro não deve ser entendida como sendo essencialmente um ato sexual. Não deve haver ambivalência quanto à relutância de Cate em participar do ato. Não deve haver confusão quanto à gravidade ou status da situação: este é um ato de violência. Encenar o estupro de tal modo serve a dois outros propósitos dramáticos. Primeiro de tudo, isto envolve atuação grosseira e tentativas de encenação para simular o estupro, que correm o risco de se tornarem ridículas, e poderia diminuir a percepção da gravidade deste ato de violência; sua invisibilidade garante que a encenação do estupro não fique aquém da realidade horrível. Em segundo lugar, serve para confrontar certos preconceitos que os espectadores podem manter em relação às vítimas de estupro e a veracidade da ocorrência do estupro. Sua real possibilidade é questionada pela ausência de sua representação."]. (tradução nossa)

demonstrando até certo orgulho de seus feitos monstruosos. As narrativas são brutais e trazem detalhes sobre a maneira através da qual os estupros eram praticados:

> Soldier – Didn´t think so. It´s nothing. Saw thousands of people packing into trucks like pigs trying to leave town. Women threw their babies on board hoping someone would look after them. Crushing each other to death. Insides of people´s heads came out of their eyes. Saw a child most of his face blown off, young girl I fucked hand up inside her trying to claw my liquid out, starving man eating his dead wife´s leg. [120]

Entretanto, em um de seus relatos, o Soldado revela que Col, sua namorada, foi vítima da brutalidade dos soldados inimigos. Ele conta que sua namorada foi estuprada, teve a garganta cortada, as orelhas arrancadas e o nariz pregado na porta de entrada. Ainda que Kane tenha afirmado que as cenas de violência em *Blasted* foram inspiradas em fatos reais, de acordo com Armstrong (2015, p. 75), as narrativas de estupros e assassinatos na peça parecem ser ritualizadas e carregadas de gestos simbólicos, quase míticos. Estas ações ritualizadas são simbólicas e exploram os limites da representação teatral, pois combinam as representações realistas e simbólicas. A violência ritualizada pode ser claramente observada na seguinte passagem da peça:

> Ian - A serial killer slaughtered British tourist Samantha Scrace, S-C-R-A-C-E, in a sick **murder ritual** comma, police revealed yesterday point new par. The bubbly nineteen year old from Leeds was among seven victims found buried in identical triangular tombs in an isolated New Zealand forest point new par. Each had been stabbed more than twenty times and placed face down comma, hands bound behind their backs point new par. Caps up, ashes at the site showed the maniac had stayed to cook a meal, caps down point new par.[121]

---

[120] KANE, S. "Blasted". In: Complete plays. London: Methuen, 2001, p. 46. ["Achei que não. Não é nada. Vi milhares de pessoas enfiadas em caminhões que nem porcos tentando deixar a cidade. Mulheres jogavam seus bebês a bordo esperando que alguém iria cuidar deles. Esmagando umas às outras até a morte. Os miolos saíam pelos olhos. Vi uma criança com a maior parte do rosto desfacelada, uma garotinha que eu fodi com a mão dentro dela tentando livrar-se da minha porra, um homem morrendo de fome comendo a perna da esposa morta."].

[121] KANE, S. "Blasted". In: Complete plays. London: Methuen, 2001, pp. 12-3. ["Um serial killer trucidou a turista britânica Samantha Scrace em um ritual assassino doentil vírgula, revelou ontem a

É interessante destacar que os relatos de violência sexual brutal do Soldado fragmentam a forma feminina, demonstrando que no contexto da guerra o corpo feminino foi reduzido a meras partes fetichizadas (ARMSTRONG, 2015, p. 75):

> Soldier - Col, they buggered her. Cut her throat. Hacked her ears and nose off, nailed them to the front door"[122].
>
> Soldier – I broke a woman´s neck. Stabbed up between her legs, on the fifth stab snapped her spine.[123]

Os atos de vingança do Soldado foram inspirados pelo estupro e assassinato de sua namorada, ou seja, motivados pelo extremo trauma como um efeito da guerra. A memória de sua namorada sendo violentamente assassinada conduz o Soldado a uma perversa vingança na qual é necessário exterminar o maior número de inimigos possível, tornando-os vítimas dizimadas. O Soldado encontra-se numa situação ambígua na qual condena as ações dos soldados que assassinaram Col, porém participa destas mesmas atividades disseminando o terror. Nesse sentido, o Soldado é ao mesmo tempo agressor e vítima, através do assassinato brutal de sua namorada. (ARMSTRONG, 2015, p. 76).

A violência sexual narrada pelo Soldado até aquele determinado momento era exclusivamente dirigidas às mulheres, reafirmando a oposição binária fundamental do masculino e do feminino na construção social do estupro. Entretanto, a memória de que

---

polícia. Ponto, na outra linha. A animada jovem de dezenove anos de Leeds estava entre as sete vítimas encontradas enterradas em idênticas covas triangulares em uma floresta isolada da Nova Zelândia ponto, na outra linha. Cada uma delas foi esfaqueada mais de vinte vezes vírgula, colocadas com a face para o chão e mãos amarradas para trás, ponto, na outra linha. Em caixa alta, cinzas no local mostraram que o maníaco cozinhou uma refeição, caixa baixa ponto na outra linha."].

[122] Ibidem, p. 43. ["Col, eles foderam ela. Cortaram a garganta. Arrancaram as orelhas e o nariz e pregaram na porta de entrada."].

[123] Ibidem, p. 44. ["Eu quebrei o pescoço de uma mulher. A esfaqueei no meio das pernas, na quinta facada quebrei a espinha dela."].

Col fora abusada sexualmente e assassinada por alguém do sexo masculino o fez lembrar de que foram homens como ele os responsáveis pela morte da garota que amava. Esta razão o faz reencenar as mesmas violações sofridas por Col em Ian, ou seja, em um corpo masculino agora feminizado – o feminino, aqui, entendido como vulnerável, passivo e inferiorizado. Este fato introduz uma outra dimensão à questão da violência sexual, questionando o status de violação como o espaço exclusivo para vítimas do sexo feminino: a dimensão do estupro enquanto dispositivo de ódio, poder e humilhação, e não essencialmente centrado na sexualidade.

4.2 Reflexos da Europa pós-comunista durante a década de 1990 em *Blasted*

De acordo com Geoff Willcocks (2008, p. 07) 1989 foi um ano crucial na história europeia. As revoluções do bloco oriental comunista, a desintegração da União Soviética e o fim da Guerra Fria confrontaram a Europa, em particular os países da União Europeia, com desafios difíceis de resolver. Tais desafios relacionam-se à segurança, estabilidade política e econômica, migração e o processo de alargamento da União Europeia ao incorporar estados-nação recém-independentes. O estado de incerteza que a Europa experimentou durante os anos 90 foi uma preocupação central em uma série de peças escritas durante este período.

A partir deste momento alguns dramaturgos britânicos, tais como David Edgar (*Shape of the Table* - 1990), Caryl Churchill (*Mad Forest* - 1990), David Greig (*Europe* - 1994), Sarah Kane (*Blasted* - 1995) e Nicolas Kent (*Srebrenica* - 1996) exploraram e interpretaram os desafios enfrentados pela Europa pós-comunista durante a década de 1990, oferecendo relatos perturbadores de um dos períodos mais significativos da história do continente.

Vários dramaturgos britânicos manifestaram em suas obras preocupações com os acontecimentos da Europa durante a década de 1990, principalmente em relação aos eventos ocorridos nos países do antigo bloco de Leste e nos Balcãs. Nesse sentido é importante compreender a relação entre o Reino Unido e o resto da Europa, especificamente, entre a União Europeia. De acordo com Geoff Willcocks (2008, p. 08) devido ao anseio de manter-se como um líder mundial independente e garantir a sua soberania, a Grã-Bretanha sempre se considerou com algo a parte da Europa continental:

> Moreover, Britain's history as a significant colonial power and its 'special' relationship with the USA have always meant that Britain has tended to see itself as apart from continental Europe, a mindset reinforced by its geographical position as an island off the coast of mainland Europe. These issues are heightened by Britain's continuing postimperial anxiety with regard to integration with the rest of Europe, representing within the popular and political psyche of Britain another step towards its loss of sovereignty and a diminishment of its position as an independent world leader. The idea of 'Britain', though, is a tricky one and a mainly political concept: generally the Scottish and Welsh tend to identify more with the continent than their old colonial power, England.[124]

Os países que compõem a União Europeia não possuem valores completamente compartilhados nem tampouco preservam imperativos culturais homogêneos, ou seja, a UE não pode ser definida como uma entidade coesa. Geoff Willcocks (2008, p. 09)

[124] ["Além disso, a história da Grã-Bretanha como uma significativa potência colonial e sua relação "especial" com os EUA sempre significou que a Grã-Bretanha tendia a ver si mesma à parte da Europa continental, uma mentalidade reforçada pela sua posição geográfica como uma ilha fora da costa do continente europeu. Essas questões são agravadas pela permanente preocupação pós-imperial da Grã-Bretanha no que diz respeito à integração com o resto da Europa, representando dentro da psique popular e política da Grã-Bretanha mais um passo para a sua perda de soberania e uma diminuição da sua posição como líder mundial independente. A ideia de 'Grã-Bretanha', porém, é um assunto delicado e um conceito essencialmente político: geralmente, o escocês e galês tendem a se identificar mais com o continente do que com o seu poder colonial antigo, Inglaterra."]. (tradução nossa)

aponta que os ideais de Gorbachev, último líder da União Soviética (1985-1991), de uma Europa sem fronteiras, edificada nos preceitos da unidade, cooperação, tolerância, respeito mútuo e comum estavam longe de acontecer. Na realidade a Europa que emergia na próxima década sustentava fronteiras, tanto geográficas e políticas, bem como fronteiras ligadas à história, etnicidade e identidade, que se tornaram a causa de conflitos cujos efeitos seriam tão profundos que iriam contribuir significativamente para a redefinição da própria Europa. Tais conflitos geraram um rápido aumento no número de pessoas buscando a migração econômica e o estatuto de refugiado na Europa Ocidental, assim os estados-nação da Europa ocidental foram obrigados a confrontar as consequências rápidas das mudanças políticas e econômicas.

O fim do comunismo gerou, a partir dos anos noventa, um período de intensa instabilidade e mudanças que tornaram a Europa Oriental, Central e o Sudeste europeu um terreno fértil para manifestações de fanatismo nacionalista, xenofobia e intolerância, já que as fronteiras destes países não eram mais controladas pelas necessidades da Guerra Fria. O fim da guerra fria, que até então havia congelado as fronteiras nacionais e até mesmo identidades étnicas e histórias, levou a um ressurgimento rápido do nacionalismo étnico. Nas palavras de Geoff Willcocks (2008, p. 10):

> If the borders of contested parts of Europe were indeed being openly questioned and challenged, it is also true that these new borders were being fiercely defended in the name of ethnic nationalism. Perhaps the starkest example of the horrific confluence of ethnic nationalism and the redefinition of borders in Europe was the bloody conflict that engulfed the Federal Republic of Yugoslavia during the early 1990s. The disturbing reality is that it only took two short years for Europe to move from breaching the Berlin Wall, thoughts of a common European home and the unification of East and West Europe, to the disintegration of Yugoslavia, the destruction of Sarajevo,

> the massacre at Srebrenica and the events described in the chilling euphemism of 'ethnic cleansing'.[125]

Após as revoluções do bloco oriental, de 1989, um dos desafios enfrentados pela União Europeia, composta quase que exclusivamente por nações da Europa Ocidental, foi lidar com um intenso movimento migratório. As estatísticas revelam que entre 1989 e 1998, cerca de dois milhões de pedidos de asilo foram feitos para países da Europa Ocidental por cidadãos de outros países europeus. (WILLCOCKS, 2008, p. 10). Diante deste aumento os países da Europa Ocidental impuseram um estrito controle de imigração e das fronteiras. Além disso, em meados dos anos 1990, a UE foi fortemente envolvida na discussão sobre quais nações deveriam ou não ser incluídas na UE.

Ainda segundo Geoff Willcocks (2008, p. 15) esses refugiados vinham de uma ampla gama de países, origens e etnias e sua presença representa a diversidade da diáspora pós-Guerra Fria, incluindo os curdos que fugiram da Turquia e do Iraque, os palestinos e os refugiados da antiga União Soviética. O tema da presença de estrangeiros na Europa Ocidental também se faz presente em *Blasted* revelando como a grande diversidade étnica da Europa contemporânea provocou reações de xenofobia e violência. No decorrer dos diálogos, observa-se que Ian mantém uma relação de ranço, algo imperialista com os funcionários estrangeiros utilizando termos extremamente ofensivos e racistas para se referir a eles, tais como *wog*, *Pakis*, *nigger*, *coon*, *conker*, entre outros. Na língua inglesa, estes vocábulos são utilizados com a intenção de se

---

[125] ["Se as fronteiras de partes contestadas da Europa estavam de fato sendo questionadas e desafiadas, é também verdade que estas novas fronteiras estavam sendo ferozmente defendidas em nome do nacionalismo étnico. Talvez o exemplo mais evidente da horrível confluência do nacionalismo étnico e da redefinição das fronteiras na Europa foi o sangrento conflito que envolveu a República Federativa da Iugoslávia no início dos anos 90. A realidade perturbadora é que a Europa não demorou mais do que dois anos para passar da queda do muro de Berlim, dos pensamentos de um lar europeu comum e a unificação da Europa Oriental e Ocidental, para a desintegração da Iugoslávia, a destruição de Sarajevo, o massacre em Srebrenica e os eventos descritos no arrepiante eufemismo da ´limpeza étnica´."].

referir a pessoas de qualquer raça ou origem étnica considerada desprezível, inferior ou ignorante, ou seja, são termos extremamente ofensivos e pejorativos.

Logo no início da peça Ian diz que odeia Leeds: "*Hate this city. Stinks. Wogs and Pakis taking over*."[126.] Mas adiante, Ian faz a seguinte afirmação sobre a cidade: *"Turning into wogland"*[127]. Estas frases revelam um sentimento de nacionalismo intolerante por parte de Ian que poderia ser a semente de um ódio étnico ou de uma violência em larga escala de nossa época provocada por motivos étnicos e culturais. Na peça, a atitude de Ian diante da presença de estrangeiros na Grã-Bretanha funciona como uma metáfora de uma Europa que sem consenso moral e político cairá rapidamente em conflito, xenofobia e violência.

O fato de Ian ser um galês de nascimento, mas ter vivido boa parte de sua vida em Leeds, cidade industrial situada ao norte da Inglaterra, e ter adotado até mesmo o sotaque inglês, é um elemento da caracterização deste personagem importante para pensar questões ligadas à relação imperialista entre os países que compõem a Grã-Bretanha (Inglaterra, País de Gales e Escócia). Nesse sentido, a origem de Ian é um elemento fundamental para compreender suas atitudes no decorrer da peça, pois ele é um personagem que tem sonhos de adesão subjetiva ao imaginário imperialista inglês sendo que ele próprio é de origem galesa, ou seja, Ian é um "vira-casaca", um galês que se projeta subjetivamente no seu inimigo histórico (os ingleses) e adota o seu ponto de vista. Esta projeção subjetiva pode ser observada inclusive do ponto de vista da linguagem, pois apesar das rubricas indicarem que Ian adotou o sotaque da região, seu inglês não é o de um galês, mas sim o de uma pessoa que tenta reproduzir o inglês padrão da classe média londrina, inclusive incorporando os desvios da linguagem coloquial.

---

[126] KANE, S. "Blasted". In: Complete plays. London: Methuen, 2001, p. 43. ["Odeio essa cidade. Fede. Pretos e paquistaneses controlando tudo."].
[127] Ibidem, p. 33. ["Isso aqui está se transformando em uma macacolândia."].

Segundo Ken Urban (2011, p. 99) o racismo de Ian e a violência que o acompanha surgem da mesma fonte: o medo de que a Inglaterra já não seja mais a Inglaterra da "memória fantástica", ou seja, uma Inglaterra pura, racialmente e etnicamente homogênea - fato que, naturalmente, nunca ocorreu. Para o autor a posição tomada por Ian é irônica, pois Ian não é inglês, mas sim galês, e os ingleses ocuparam e dominaram o País de Gales por séculos depois de uma invasão do século XIII. Nas palavras de Urban:

> To contemporary ears, it sounds ludicrous when the Soldier asks Ian if he would die for his country, Wales, since Wales has long been part of the United Kingdom: it is one of the play´s many moments of humour. In Ian´s mind, 'English and Welsh are the same.' Yet the Soldier´s questions about Ian´s nationality remind the audience that Ian´s Englishness is far from pure and in the eyes of some, Ian is one of the 'foreigners' that he is so fond of attacking, one of those 'imported' to England but who will never truly be English. [128]

Nesse sentido, Ian, apesar de ser galês, não apresenta nenhuma conexão com as suas raízes, atuando como um crítico cínico e ácido do aspecto multicultural da sociedade inglesa, pois detesta estrangeiros, negros, paquistaneses e indianos. Tal fato faz com que exista um contrassenso, pois ele próprio veste toda a ideologia reacionária imperialista passando a fazer subjetivamente uma crítica a partir do ponto de vista de seu próprio inimigo. O anúncio de que Cate é londrina, ou seja, inglesa e Ian é galês contribui para a compreensão do aspecto subjetivo/ psicanalítico que permeia o embate

[128] Para os ouvidos contemporâneos, pode soar ridículo quando o soldado pergunta para Ian se ele morreria por seu país, País de Gales, já que o País de Gales tem sido parte do Reino Unido: é um dos muitos momentos de humor da peça. Na cabeça de Ian, "inglês e galês são a mesma coisa". No entanto, as perguntas do soldado sobre a nacionalidade de Ian relembram os espectadores que o inglês de Ian está longe de ser puro e aos olhos de alguns, Ian é um dos "estrangeiros" que ele tanto gosta de atacar, um daqueles "importados" para a Inglaterra, mas que nunca será verdadeiramente inglês.

entre ambos: Ian humilha Cate e tenta dominá-la de todas as maneiras, detonando com a imagem que ele próprio gostaria de adotar ideologicamente, ou seja, revertendo a relação histórica de dominação entre a Inglaterra e o País de Gales.

Este é um importante elemento de caracterização do personagem, pois aborda um problema interno da Inglaterra que são seus conflitos históricos: é fato que a história de dominação inglesa do País de Gales atravessou os séculos XIII e XIV, sendo que durante esse período os galeses revoltaram-se muitas vezes contra o domínio inglês. No século XV, entre os anos de 1535 e 1542, criaram-se os Atos das Leis em Gales que consistiam em leis parlamentares pelas quais o sistema jurídico de Gales foi anexado à Inglaterra introduzindo normas de administração inglesas. Apenas em 1542 o País de Galês foi oficialmente unido à Inglaterra. Nesse sentido, o País de Galês, ao contrário da Irlanda que rapidamente se juntou ao hino das nações globalizadas modernas, ainda preserva um aspecto provinciano/interiorano: no País de Gales há duas línguas oficiais, o Galês e o Inglês e apesar do segundo idioma ser mais falado, ainda existe uma parte da população que fala galês. É interessante destacar que na cidade a maioria das placas e comunicações oficiais são escritas nas duas línguas.

O País de Gales ainda sustenta um forte nacionalismo separatista, tanto que entre os séculos XIX e XX, os galeses lutaram pelo direito de governarem a si próprios e em 1997, o povo aprovou a criação de um corpo legislativo autônomo formando em 1999 a Assembleia Nacional do País de Gales que passou a decidir sobre assuntos domésticos que antes dependiam exclusivamente do Parlamento de Londres.

Todo esse contexto histórico faz com que a possibilidade de uma guerra na Grã-Bretanha não seria apenas abstrata, já que até pouco tempo antes dos grupos irlandeses também se renderem aos imperativos da globalização isso era uma questão

ainda importante dos embates entorno das questões internas da Inglaterra e como isso refletia também em aspectos religiosos e culturais.

É importante ressaltar que todas essas caracterizações dos personagens relacionadas ao contexto da Grã-Bretanha exercem a função de ancorar o texto e ajudam a impedir que as pessoas leiam *Blasted* apenas como um comentário sobre a guerra da Bósnia. No decorrer da peça observaremos que Kane incorpora muitas referências culturais britânicas, como por exemplo, a equipes de futebol populares, como "United" e "Liverpool" e ao estádio de Futebol e "Elland Road". Estas referências nacionais são utilizadas por Kane com o objetivo de manter o público britânico conectado com a especificidade da peça em relação à Grã-Bretanha. Estes elementos atuam como um lembrete de que a Bósnia não estava tão distante, tanto ideologicamente, quanto geograficamente, ou seja, a Grã-Bretanha não deveria ser indiferente à crise nos Balcãs, uma vez que tinha suas próprias dificuldades internas tais como a violência etnicamente motivada.

Ian é mais do que um jornalista de tabloide, mas declara que se envolveu em uma organização secreta em nome do amor que tem por sua terra, revelando que havia espionado e assassinado em nome de seu país: *"Done the jobs they asked. Because I love this land"*[129]; "*It´s my job. I love this country. I won´t see it destroyed by slag*"[130]. O ultranacionalismo descontrolado de Ian faz com que suas atitudes sejam xenofóbicas, racistas e violentas. Este elemento é de extrema relevância para a discussão da violência praticada nas guerras civis. Appadurai (2009) explorou o fenômeno da violência em larga escala da contemporaneidade provocada por motivos culturais, assim como os aspectos mais ásperos sobre a globalização, tais como a violência, a exclusão e a desigualdade social. O antropólogo indiano observou que a partir do fenômeno da

[129] KANE, S. "Blasted". In: Complete plays. London: Methuen, 2001, p. 30. ["Fiz os trabalhos que eles pediram. Porque amo essa terra."].
[130] Ibidem, p. 34. ["É o meu trabalho. Amo esse país. Não quero vê-lo destruído por aqueles putos."].

globalização a macroviolência, o terrorismo, assim como a produção de novas formas de ódio, etnocídio, civicídio e ideocídio acentuaram-se no conflito entre civilizações. De acordo com Appadurai (2009, p. 18):

> A violência em grande escala dos anos 1990 parece estar acompanhada tipicamente por um excesso de raiva, um excesso de ódio que produz incontáveis formas de degradação e violação, tanto do corpo quanto do ser da vítima: corpos aleijados e torturados, pessoas queimadas e estupradas, mulheres estripadas, crianças mutiladas e amputadas, humilhações sexuais de todo o tipo.

O autor pontua que a violência étnica em grande escala está presente não apenas nos regimes totalitários (como na China de Mao ou na União Soviética de Stalin), mas também nas sociedades liberal-democráticas, bem como nas formas mistas de estado. Dessa maneira, a globalização pós 1990 revelou patologias graves nas ideologias sagradas do nacionalismo e promoveu formas extremas de violência coletiva.

4.3 Os desafios formais em *Blasted*

Em *Blasted*, juntamente com o bombardeio de quarto de hotel, a própria narrativa explode. O conteúdo de desintegração não foi simplesmente narrado, mas demonstrado na própria estrutura da peça. De modo a fazer com que o espectador sentisse não apenas uma sensação de estar à deriva no palco, mas sim sentir em si mesmo uma sensação de perda, foi necessário fazer com que a estrutura e a linguagem entrassem em colapso, abortando a sua função de comunicar. David Greig (2001, p. X) em sua introdução sobre a peça *Blasted* afirma:

> The play's form begins to fragment. Its structure seems to buckle under the weight of the violent forces it has unleashed. The time frame condenses; a

> scene that begins in spring ends in summer. The dialogue erodes, becoming sparse. The scenes are presented in smaller and smaller fragments until they are a series of snapshots: images of Ian, all the structures of his life destroyed, reduced to his base essence—a human being, weeping, shitting, lonely, broken, dying and, in the play's final moments, comforted.[131]

Em entrevista a Bayley, Kane afirmou: "*War is confused and illogical, therefore it is wrong to use a form that is predictable*"[132]. Nesse sentido, se o lugar/espaço da peça houvesse sido inicialmente definido em um campo de batalha, a expectativa inicial do público abarcaria toda a violência e brutalidade presentes na narrativa. Entretanto, ao deslocar a violência para a configuração doméstica e privilegiada de um luxuoso quarto de hotel em Leeds, uma importante cidade ao norte da Inglaterra, Kane desconstrói as concepções de que a brutalidade da guerra jamais poderia alcançar ou mesmo invadir o mundo "civilizado", ou seja, a própria Inglaterra.

Em *Blasted* ocorre a violação das unidades de tempo e ação, ou seja, de duas das três unidades clássicas de Aristóteles (ação, tempo e lugar). Em entrevista a Stephenson e Langridge (1997, p. 131), Sarah Kane confirma que as unidades de tempo e ação são rompidas, enquanto que a de lugar estaria preservada.

> In terms of Aristotle's Unities, the time and action are disrupted while unity of place is retained. Which caused a great deal of offence because it implied a direct link between domestic violence in Britain and civil war in the former Yugoslavia. *Blasted* raised the question 'What does a common rape in Leeds

---

[131] ["A forma da peça começa a se fragmentar. Sua estrutura parece se curvar sob o peso das forças violentas que desencadeou. O tempo condensa; Uma cena que começa na primavera termina no verão. O diálogo diminui, tornando-se escasso. As cenas são apresentadas em fragmentos cada vez menores até que sejam uma série de flashes: imagens de Ian, todas as estruturas de sua vida destruídas, reduzidas à sua essência básica - um ser humano, chorando, cagando, solitário, quebrado, morrendo e nos momentos finais da peça, confortado."].

[132] SAUNDERS, G. Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes. Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 48. ["A guerra é confusa e ilógica, portanto é errado usar uma forma que é previsível".].

> have to do with mass rape as a war weapon in Bosnia?' And the answer appeared to be 'Quite a lot'. The unity of place suggests a paper-thin wall between the safety and civilisation of peacetime Britain and the chaotic violence of civil war. A wall that can be torn down at any time, without warning. (Langridge and Stephenson 1997: 130–1)[133]

Nesse sentido, a unidade de espaço desempenharia um importante papel na peça, pois sinaliza que a segurança de qualquer civilização pode ser destruída a qualquer momento. A unidade de lugar (o quarto de hotel) é preservada, entretanto a partir da segunda cena este espaço torna-se desconstruído em virtude da caótica estrutura da guerra. Dessa forma, Kane desconstrói as noções convencionais de espaço: o quarto transforma-se em um campo de guerra no qual as mais diversas atrocidades ocorrem: a cama serve de banheiro no momento em que o Soldado urina no travesseiro, o assoalho transforma-se em um túmulo quando Cate enterra o bebê nele recolhendo dois pedaços de madeira os posicionando em forma de cruz e o jornal que fora lido por Ian agora era utilizado para limpar as suas fezes nos momentos finais da peça.

Foi com esta intenção que Kane preservou relativamente a unidade de lugar em *Blasted,* trazendo o caos e a guerra civil para dentro de Leeds. Esta estratégia formal reforça ainda mais a interlocução entre manifestações específicas de violência independentemente do lugar em que elas são originadas, desconstruindo a crença de que a Grã-Bretanha jamais poderia ser tocada por uma guerra civil. Este fato causou um grande ultraje porque implicava uma ligação direta entre a violência doméstica na Grã-

[133] ["Em termos das Unidades de Aristóteles, o tempo e a ação são rompidos enquanto a unidade de lugar é mantida. O que causou um grande desconforto porque implicava uma ligação direta entre a violência doméstica na Grã-Bretanha e a guerra civil na antiga Iugoslávia. Blasted levantou a pergunta "O que um estupro em Leeds tem a ver com o estupro em massa usado como uma arma de guerra na Bósnia?" E a resposta parecia ser "Muito". A unidade de lugar sugere uma parede fina de papel entre a segura civilização em tempo de paz britânica e a violência caótica da guerra civil. Uma parede que pode ser demolida a qualquer momento, sem aviso prévio."].

Bretanha e de uma guerra civil ou um conflito que revelassem relações de poder e dominação.

Segundo Bennett (1997, p. 209) o teatro aristotélico impõe para os espectadores um mundo fixo e cognoscível, ou seja, o público mantém-se passivo delegando poder para os personagens agirem e pensarem em seu lugar. Ao romper com a tradição aristotélica convencional, Kane implicitamente afirma que o mundo que ela dramatiza é qualquer coisa, menos fixo ou cognoscível, tal como definido por uma reconfortante teoria aristotélica.

Para Armstrong (2015, p. 58) o resultado estético da violação intencional destas unidades serve para fazer uma ponte entre a "distância imposta pela geografia e indiferença" (Sierz, 2001, p. 107) entre a Grã-Bretanha e a Bósnia. Os tipo de paralelos que Kane exige que seus espectadores delineiem entre assuntos atuais e a ação na peça revelam ansiedades sobre a possibilidade de guerra, terrorismo, crime pessoal, e insegurança social geral.

A ruptura súbita e imprevisível que ocorre com a entrada da guerra no quarto de hotel em Leeds implica na destruição não apenas do cenário, mas principalmente da expectativa da audiência, que é brutalmente desafiada. A intenção é fazer com que o público livre-se de sua complacência e reconsidere a magnitude dos eventos que estão ocorrendo na Europa Ocidental, deixando de lado a indiferença em relação à crise nos Balcãs, e também internamente, uma vez que a Grã-Bretanha tinha as suas próprias dificuldades internas como, por exemplo, a violência etnicamente motivada.

Conforme já foi aventado anteriormente, a primeira seção da peça enquadra-se no âmbito do realismo/naturalismo cênico tradicional, sendo realisticamente representada no cenário de um quarto de hotel em Leeds. A segunda seção da peça, após

a chegada inesperada de um soldado e uma súbita explosão, está situada no que restou deste quarto que foi transformado em uma zona de guerra na qual as propriedades formais de tempo e ação entraram em colapso. Entretanto, Saunders (2002, p. 45) afirma que o colapso estrutural se deve não diretamente a entrada do Soldado na peça, mas sim ao abuso sistemático que Ian infringiu sobre Cate:

> In this systematic abuse that acts as a lever for the structural collapse of the first section of Blasted in on itself, taking literally part of the hotel room with it. The collapse of this seemingly up to now archetypal 'well-made play' is achieved mainly through the device of the soldier, who turns the tables on Ian and subjects him to a terrible physical and mental ordeal. [134]

Nesse sentido, a transposição da peça para uma zona de guerra na segunda metade é uma articulação perfeita entre forma e conteúdo. Ou seja, na relação dialética entre forma e conteúdo o uso da forma teatral pode variar amplamente de acordo com o conteúdo proposto pelo autor. Para representar no palco assuntos (ou conteúdos) desta natureza Kane precisou valer-se de uma forma teatral oposta à do drama convencional, livre das amarras da arquetípica peça bem-feita e, assim, capaz de dar voz aos temas confrontadores que abordava.

A unidade de tempo também é corrompida e esta ruptura afasta o público de chegar a um entendimento coeso sobre o desenvolvimento da peça. Quando a peça começa, seus eventos parecem estar ocorrendo no tempo "real", porém entre o final da cena um e o início da cena dois o tempo parece acelerar. A passagem do tempo é indicada pelas rubricas que não revelam simplesmente que horas ou dias estão

[134] ["Neste abuso sistemático que atua como uma alavanca para o colapso estrutural da primeira seção de Blasted sobre si mesma, levando literalmente parte do quarto de hotel com ela. O colapso desta até agora aparentemente arquetípica 'peça bem feita' é alcançado principalmente através do dispositivo do soldado, que vira o jogo sobre Ian e submete-o a uma terrível provação física e mental."]. (tradução nossa)

passando, mas sim, estações inteiras. Ao final de cada cena o elemento da chuva é utilizado pela autora.

A cena um termina com um *blackout* e as rubricas indicam o som de uma chuva de primavera: "*The sound of spring rain.*" [135]. No final da cena dois há uma nova indicação sobre a passagem do tempo e novamente mais uma estação do ano se passou: "*The sound of summer rain*"[136], entretanto os eventos que ocorreram entre estas cenas poderiam ter se passado dentro do espaço de poucas horas. Sem nenhuma indicação nos diálogos entre Ian e o Soldado, outra estação do ano se passa e o outono chega ao final da cena três: "*The sound of autuum rain.*" [137]. Finalmente, o inverno chega *(The sound of heavy winter rain*[138]*)* juntamente com o fim da cena quatro como se os eventos da peça tivessem transcorrido pelo período de um ano inteiro. Os ciclos da natureza funcionam de maneira simbólica. O efeito da acelerada passagem do tempo ressalta que por mais que estações inteiras passem, não há nenhuma mudança na situação: a violência da guerra continua, se repetindo em ciclos como as estações do ano.

Na cena cinco, a passagem do tempo sofre uma inexplicável aceleração e este efeito é representado por meio de uma sequência frenética que alterna escuridão e luz. O diálogo é substituído por uma oscilação de imagens que revelam os estágios finais da degradação de Ian: masturbando-se, estrangulando-se, defecando, rindo histericamente, sonhando, chorando.

Esta cena é muito significativa, pois para Kane a linguagem do teatro corresponde à imagem: "If I was going to rewrite it I´d try the purifying images even more, and I´d cut even more words out if such a thing is possible, because for me the

---

[135] KANE, S. "Blasted". In: Complete plays. London: Methuen, 2001, p. 23. ["O som de uma chuva de primavera."].
[136] Ibidem, p. 37. ["O som de uma chuva de verão."].
[137] Ibidem, p. 48. ["O som de uma chuva de verão."].
[138] Ibidem, p. 53. ["O som de uma pesada chuva de inverno."].

language of theatre is image".[139] A dramaturga revela que durante o processo de escrita da cena 5 o estado que Ian atingiu chegou a um nível no qual ela não sabia mais que palavras usar, ocasionando um colapso de representação no que se refere à linguagem. O sofrimento de Ian precisou ser puramente representado por meio de imagens teatrais, pois estas são mais poderosas e imediatas do que as palavras:

> In the scene Ian get as low as he can get – he really does. But for me, it got to the point where I didn´t know what words to use any more, and it was a complete breakdown of language. I thought I´m going to have to do this purely though image, which I´m happier doing anyway.[140]

Dessa forma, é possível afirmar que, em contraponto com as cenas anteriores, na cena cinco a ruptura formal é radical. A progressiva fragmentação da linguagem culmina em uma sequência de flashes nas quais o diálogo desaparece, perdendo a sua função que é ser a matriz central do drama. Nesse sentido, o uso do diálogo em *Blasted* opõe-se à constituição da forma dramática tradicional. Conforme Peter Szondi explicitou na Teoria do Drama Moderno, "o diálogo é o suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama" [141]. Szondi (2001, p. 49), ainda acrescenta que "a recusa à ação e ao diálogo – as duas mais importantes categorias formais do drama –, é a recusa, portanto, à própria forma dramática" [142]. Em *Blasted*, o diálogo corrói a comunicação, tornando-se cada vez mais escasso e sendo substituído por uma acelerada sequência de imagens na cena final da peça. Sendo assim,

---

[139] SAUNDERS, G. Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes. Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 50. ["Se eu reescrever isso, eu tentaria purificar as imagens ainda mais, e eu cortaria ainda mais palavras se isso é possível, porque para mim a linguagem do teatro é a imagem."]. (tradução nossa)

[140] SAUNDERS, G. About Kane: the Playwright & the Work. London: Faber and Faber, 2009, p. 56. ["Na cena Ian vai o mais baixo que pode - ele realmente vai. Mas, para mim, ele chegou a um ponto onde eu não sabia que palavras usar mais, e foi um colapso completo da linguagem. Eu pensei, eu vou ter que fazer isto puramente através de imagem, e estou mais feliz do que fazendo de outra maneira."]. (tradução nossa)

[141] SZONDI, P. A Teoria do Drama Moderno, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 34.

[142] Ibidem, p. 49.

podemos afirmar que a negação do diálogo coloca em questão a própria forma dramática.

Nas peças de Sarah Kane o colapso da linguagem é evidenciado pela sua crescente incapacidade de se expressar. Em *Blasted* é possível observar que em alguns momentos os personagens não falam mais do que uma, duas ou três palavras ou até mesmo proferem apenas frases curtas ou fragmentos de frases, em um ritmo truncado. As falas ficam muitas vezes incompletas, deixando os pensamentos pairando no ar numa tentativa falha de comunicar algo. Armstrong (2015, p. 115) aponta que, nesse sentido, o estilo utilizado por Sarah Kane assemelha-se ao de Beckett:

> Like Beckett, Kane uses a direct style of speech with its sparse, colloquial, and economic dialogue to convey her characters' emotional and communicative limitations. Kane uses sentence fragments, colloquial expression, profanity and street language to narrow the emotional focus of the speech, just as Kane's depicted world has been emotionally narrowed. At times the characters have difficulty expressing themselves and at these moments meaning is found only – or only possibility of meaning – in the gaps and silences, rather than in traditionally expected eloquent speeches incongruous with that character's ability.[143]

Como resultado, a peça tornou-se mais econômica, direta e rápida, pois Kane almejava criar personagens articulados e precisos, desvirtuando assim do drama tradicional no qual eram utilizados discursos mais prolixos. De acordo com a autora:

[143]["Como Beckett, Kane usa um estilo direto de fala com seu diálogo esparso, coloquial e econômico para transmitir as limitações emocionais e comunicativas de seus personagens. Kane usa fragmentos de frases, expressão coloquial, linguagem profana e de rua para estreitar o foco emocional do discurso, assim como o mundo representado por Kane foi emocionalmente estreitado. Às vezes, os personagens têm dificuldade de se expressar e nesses momentos apenas o significado é encontrado - ou apenas a possibilidade de significado - nas lacunas e silêncios, ao invés de discursos eloquentes tradicionalmente esperados incongruentes com a capacidade desse personagem."].

“Se cada personagem puder dizer nove ou dez palavras por vez, eles se tornam inacreditavelmente articulados e precisos.” [144]. Desta maneira, Kane percebeu que grandes falas não eram necessárias nem tampouco suficientes para transmitir o que desejava, atingindo o seu pico máximo por meio de construções radicais de imagens impactantes.

As cenas também são apresentadas como fragmentos cada vez menores e o tamanho de cada cena passa a sofrer uma constante regressão: a primeira cena possui vinte e duas páginas, a segunda quinze páginas, a terceira onze páginas, a quarta sete páginas, enquanto que a quinta cena, que é por sua vez toda fragmentada interiormente, apresenta apenas quatro páginas. Nesse sentido, a forma da peça se fragmenta dando peso às forças violentas que ela mesma desencadeia.

Se no drama burguês vigoram o diálogo e as relações interpessoais, em detrimento de temas objetivos e relações sociais, *Blasted* vai claramente na contramão do teatro da mimese e da ilusão cênica como técnicas do teatro de construção formal destinado ao entretenimento e à manutenção, desejável a esse teatro, do status quo: a velocidade, violência e ilogicidade da peça remetem aos nossos tempos, de informação múltipla e massiva, que coexiste com a “normalização” e sensibilidade frente ao mundo. *Blasted* força o espectador a deixar sua zona de conforto, anestesiamento e alienação, impelindo-o ao susto, ao horror, ao choque – na esperança de que, com seu grito cortado, o estranhamento se torne, no momento seguinte, a consciência necessária a um mundo com necessidade urgente de transformação.

---

[144] SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2001, p. 101.

Considerações Finais

O objetivo principal deste trabalho foi o de analisar a peça *Blasted* relacionando questões formais com temáticas explícitas e implícitas de seus conteúdos, assim como procurar entendê-las em meio ao contexto social, econômico e político da Europa nos anos noventa, especialmente o contexto da Grã-Bretanha. Tendo em vista que a peça foi escrita em um momento histórico de extrema relevância e turbulência, a peça dialoga explícita e implicitamente com questões que lhe são diretamente relacionadas. Realizamos, assim, o levantamento do contexto imediato de escrita da peça, examinando-o à luz do momento histórico em que *Blasted* foi escrita, do contexto no qual os personagens estão inseridos e das questões históricas levantadas acerca da Grã-Bretanha nos anos noventa.

O ponto de partida da análise foram as características formais da peça. Observamos nela o distanciamento dos moldes do drama burguês por excelência, conforme a tese de Peter Szondi, em *Teoria do Drama Moderno*, que compreende o drama moderno como uma tentativa de representação de situações as quais a forma do drama tradicional entrou em crise, pois já não era capaz de dar conta das novas temáticas que se impunham nos novos tempos, ou seja, de representar com êxito a sociedade e as relações humanas próprias do momento histórico em que viviam os dramaturgos. Ao discutir as relações entre forma, conteúdo e história Szondi afirma que no drama não apenas o conteúdo é histórico, mas também a sua forma:

> Na Ciência da Lógica [Hegel] encontra-se a frase: "As verdadeiras obras de arte são somente aquelas cujo conteúdo e a forma se revelam completamente idênticos". Essa identidade é de essência dialética: na mesma passagem, Hegel a nomeia "relação absoluta do conteúdo e da forma (...), a conversão de uma na outra, de sorte que o conteúdo não é nada mais que a conversão da

> forma em conteúdo, e a forma não é nada mais que a conversão do conteúdo em forma". A identificação de forma e conteúdo aniquila igualmente a oposição de atemporal e histórico, contida na antiga relação, e tem por consequência a historicização do conceito de forma e, em última instância, a historicização da própria poética dos gêneros.[145]

Nesse sentido, este trabalho partiu do pressuposto teórico da dimensão histórica e dialética da forma, entendido por Szondi como conteúdo consubstanciado por ser o produto da sedimentação de inúmeras camadas históricas. Nos anos 1990, em um momento muito posterior à crise do drama localizada por Szondi, observamos que apenas alguns resquícios do modelo dramático permaneceram; a vida privada e as relações interpessoais, caras a esse modelo, encontram-se agora imbricadas no caos da guerra, temática de caráter objetivo e que, portanto, não adequada ao drama. No entanto, será nos escombros do drama que *Blasted* questiona o mundo reificado – enquanto negação da ilusão e do universo dramático, a peça resta "desagradável" e em certo sentido maldita.

Durante o estudo mapeamos de que maneira o conteúdo e a forma estão dialeticamente interligados, analisando os recursos mobilizados pela autora para transpor para ao palco uma desconhecida guerra e quais os efeitos formais que isso gerou na estrutura da peça.

A peça tem início com Ian, um homem de meia idade e uma jovem mulher, Cate, entrando em um quarto de hotel de luxo em Leeds. Este cenário imediatamente sugere um tipo de peça sobre relacionamentos que os frequentadores britânicos de teatro estavam acostumados a assistir. Conforme analisado, na primeira metade da peça, anterior à entrada do Soldado, Kane trabalhou deliberadamente dentro de uma moldura

---

[145] SZONDI, P. A Teoria do Drama Moderno, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 24.

realista, levando o espectador a ter uma falsa impressão de que estava familiarizado em relação a tudo que estava se passando no palco. No entanto, a partir da súbita aparição do Soldado no final da segunda cena, a peça rompe com o aparente realismo e com todas as expectativas do público durante o desenrolar do enredo através da encenação e narração de atos de violência desproporcionais, brutais, chocantes e grotescos. Conforme anteriormente exposto, Kane precisou utilizar em *Blasted* uma forma bruta e experimental devido ao material confrontador e agressivo da peça. Em vista disso, torna-se possível compreender que os procedimentos estético-formais de *Blasted* revelam o posicionamento crítico desta peça em relação à matéria nela representada.

A partir das cenas posteriores à entrada do Soldado, e consequentemente, da guerra, os terríveis fragmentos de um mundo despedaçado pela violência vêm à tona. O estupro perpetrado por Ian funciona como o estopim que não apenas explode com o mundo interior, da vítima e seu agressor, mas também destrói o mundo fora do quarto. A partir disso, a forma da peça começa a fragmentar-se: progressivamente os diálogos se corroem, tornando-se cada vez mais truncados e escassos, as falas dos personagens já não se concatenam de modo lógico, refletindo, por vezes, o estado de confusão mental dos mesmos; o tempo se condensa: as cenas não seguem uma linearidade de tempo verossímil e as rubricas funcionam como marcadores da passagem de tempo ao anunciar, por exemplo, uma cena que começa na primavera e termina no verão. O que procuramos enfatizar é o quanto a forma teatral pode variar amplamente de acordo com o conteúdo proposto pelo autor. Em *Blasted*, a violência foi utilizada com o objetivo de despertar a atenção do público e desta sociedade que se encontra(va) cada vez mais indiferente em relação aos recorrentes atos de violência do cotidiano, tanto no mundo privado quanto no público. Nesse sentido, ao optar por escrever uma peça tão confrontadora e chocante, Kane desejou fazer com que as pessoas olhassem de frente

tudo aquilo que costumeiramente evitam enfrentar, de modo a levá-las a refletir sobre suas posturas diante da violência banalizada, e possivelmente, assim, romper com os muros da indiferença.

Como apontamos, Sarah Kane inaugurou uma fase que modificou e enriqueceu a história do teatro britânico. *Blasted* foi a sua primeira peça e foi ela que a consagrou como uma das dramaturgas de maiores calibre da estética teatral do *In-yer-face theatre*, na Inglaterra dos anos noventa, estética essa que seria seguida e imitada (e inclusive desvirtuada, em alguns casos) por uma série de novos dramaturgos posteriores. Conforme observamos, o trabalho de Kane não ficou isento de críticas, pelo contrário, seu experimentalismo formal e seu atrelamento a temas perturbadores e polêmicos, se foram, por um lado, defendidos por dramaturgos importantes, foram por outro, duramente criticados por diretores e renomados críticos da Inglaterra.

Este trabalho procurou demonstrar a relevância da obra de Sarah Kane no cenário teatral da Grã-Bretanha dos anos noventa e dos anos subsequentes, sobretudo no que diz respeito ao seu caráter de crítica às relações no mundo contemporâneo. Em meio à avassaladora corrente pós-modernista que instaura o fim de um estilo particular e o reinado dos pastiches em uma realidade fragmentada, descontínua, ahistórica, apolítica, desencantada em relação ao futuro, observa-se a resistência de dramaturgos como Sarah Kane – cujas escolhas estéticas, políticas e formais – remetem a um posicionamento crítico de arte estritamente relacionado ao contexto sociopolítico dos anos noventa, explorando o fenômeno político da primeira geração pós-Thatcher, assim como as atrocidades ocorridas na Guerra da Bósnia.

Por fim, cabe ressaltar que, em termos de produção crítica teatral, torna-se cada vez mais raro encontrar um assunto que tenha relevância por sua originalidade.

Contudo, o universo artístico de Sarah Kane é um amplo campo de investigação, dada a relativamente pequena fortuna crítica existente e a potência criadora de seu trabalho. Nesse sentido, esta pesquisa almejou oferecer uma contribuição aos estudos de dramaturgia contemporânea em língua inglesa, visando a estabelecer novas formas de reflexão acerca dessa dramaturgia.

Outro objetivo deste trabalho foi o de oferecer mais um elemento de auxílio no estudo sobre Sarah Kane no Brasil. Kane ainda é uma dramaturga pouco estudada no contexto específico da academia brasileira e apesar de ter lançado uma dramaturgia composta por apenas cinco peças, a escritora produziu uma obra teatral de inegável importância. Esta pesquisa pretendeu colaborar para o mapeamento das produções do teatro britânico recente e do teatro *In-yer-face*, ainda pouco estudados no Brasil, oferecendo um material teórico capaz de oferecer respaldo àqueles que desejem entrar em contato com o universo teatral de Sarah Kane, assim como levantar um maior interesse em sua produção dramatúrgica.

Referências

ARMSTRONG, J. **Cruel Britannia:** Sarah Kane's Postmodern Traumatics. Bern: Peter Lang, 2015.

APPADURAI, A. **O medo ao pequeno número:** ensaios sobre a geografia da raiva. São Paulo: Illuminuras: Itaú Cultural, 2009.

ASTON, E. **Feminist Views on the English Stage:** Women Playwrights, 1990–2000. London: Faber and Faber, 2003.

BENNETT, S. **Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception.**

London: Routledge, 1990.

BUSE, P. **Drama + Theory:** Critical Approaches to Modern British Drama. Manchester and New York: Manchester University Press, 2001.

D´ MONTÉ, R; SAUNDERS, G. **Cool Britannia?** British Political Drama in the 1990s. New York: Palgrave, 2008.

DE VOS, L.; SAUNDERS, G. **Sarah Kane in Context.** Manchester and New York: Manchester University Press, 2010.

JACOMINI, M. A. **Guerra da Bósnia:** Restauração capitalista num mundo globalizado. São Paulo: Moderna, 1998.

KRITZER, A. H. **Political Theatre in Post-Thatcher Britain:** New Writing 1995–2005. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

KANE, S. **Complete plays.** London: Methuen Drama, 2001.

_____. **Blasted.** Tradução de Laerte Mello. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/46025566/Blasted-Sarah-Kane>. Acesso em: 23 fev. 2015.

INNES, C. **Avant Garde Theatre: 1892-1992.** London: Routledge, 1993.

_____. **Modern British Drama.** Cambridge: Cambridge, 1992.

_____. **Modern British Drama:** The Twentieth Century. Cambridge: Cambridge British University Press, 2002.

PEACOCK, K. D. **Thatcher´s Theatre:** British Theatre and Drama in the Eighties. London: Greewood Press, 1999.

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

SAUNDERS, G. **About Kane:** the Playwright & the Work. London: Faber and Faber, 2009.

_____. **Love Me or Kill Me:** Sarah Kane and the Theatre of Extremes. Manchester: Manchester University Press, 2002.

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

_____. **Modern British Playwriting:** the 1990s – Voices, Documents, New Interpretations London: Methuen Drama, 2012.

_____. ‘We all need stories’: the politics of in-yer-face theatre. In: D´MONTÉ, R; SAUDERS, G. **Cool Britannia: British Political Drama in the 1990´s.** New York: Palgrave, 2008, pp. 23-37.

_____. ‘Looks like there´s a war on’: Sarah Kane´s Blasted, political theatre and the Muslim Other. In: DE VOS, L.; SAUNDERS, G. **Sarah Kane in Context.** Manchester and New York: Manchester University Press, 2010.

STEPHENSON, H.; LANGRIDGE, N. **Rage and Reason:** Women Playwrights on Playwriting. London: Methuen, 1997.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno** [1880-1950]. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

URBAN, K. Cruel Britannia. In: D´MONTÉ, R; SAUDERS, G. **Cool Britannia? British Political Drama in the 1990´s.** New York: Palgrave Macmillan, 2008, pp. 38-55.

_____. **Blasted:** Sarah Kane (Student Editions). United Kingdom: Bloomsbury Methuen Drama, 2011.

_____. **Towards a Theory of Cruel Britannia:** Coolness, Cruelty, and the 'Nineties. New Theatre Quarterly, 20, 2004, pp. 354-372.

WILLCOCKS, G. Europe in Flux: Exploring Revolution and Migration in British Plays of the 1990s. In: Holdsworth, N., Luckhurst, M. **A concise companion to contemporary British and Irish drama.** Oxford e Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2008, pp. 7-25.

ZIZEK, S. **Violence:** six sideways reflections. London: Profile, 2008.

Anexos

Imagem 1: Os atores Pip Donaghy e Kate Ashfield em cena na montagem de *Blasted* no *The Royal Court Theatre* em Londres, Inglaterra, 1995.
Fonte: https://www.theguardian.com/stage/2015/jan/12/kate-ashfield-sarah-kane-blasted#img-1

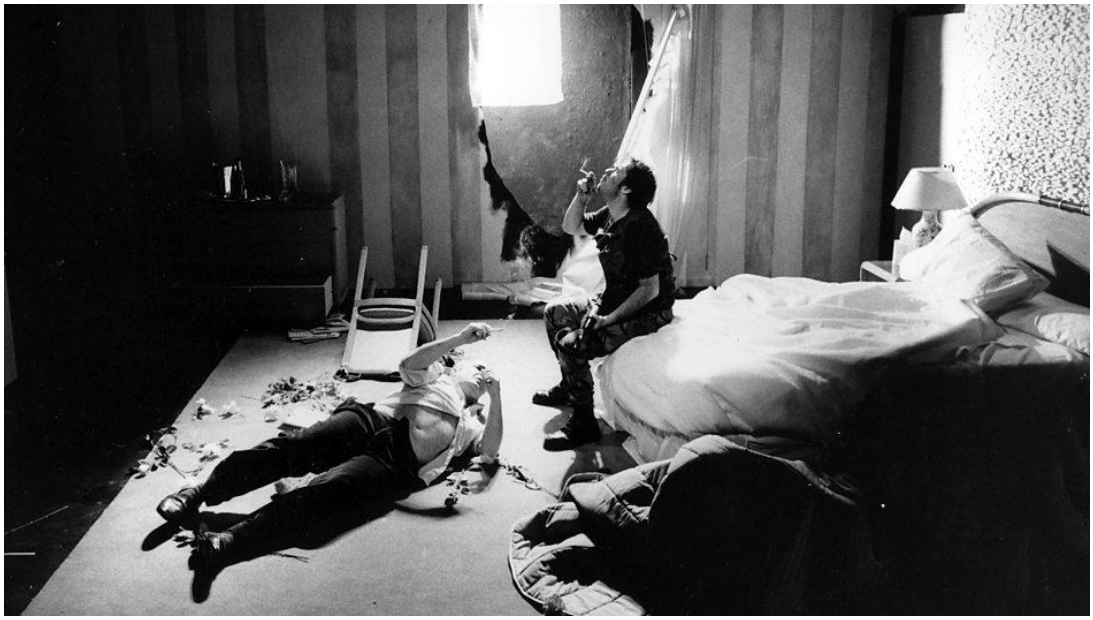


Imagem 2: Os atores Pip Donaghy e Dermot Kerrigan em cena na montagem de *Blasted* no *The Royal Court Theatre* em Londres, Inglaterra, 1995.
Fonte: https://ichef.bbci.co.uk/images/ic/944x531/p02j8jr3.jpg

Imagem 3: Os atores Laerte Mello e Joana Mattei em cena na montagem de *Blasted* no Teatro Cacilda Becker em São Paulo, Brasil, 2004.
Fonte: http://diversao.terra.com.br/arteecultura/noticias/0,,OI359626-EI3615,00-Primeira+peca+de+Sarah+Kane+estreia+no+Brasil.html

This disgusting feast of filth

Blasted, by Sarah Kane: The Royal Court, Theatre Upstairs

THEATRE BY JACK TINKER

UNTIL last night I thought I was immune from shock in any theatre. I am not.

Finally I have been driven into the arms of Disgusted of Tunbridge Wells. For utterly and entirely disgusted I was by a play which appears to know no bounds of decency, yet has no message to convey by way of excuse.

Why the 23-year-old Sarah Kane chose to write it is her affair. Presumably because she was given a grant by the hitherto admirable Jerwood Foundation in their quest to help new talent. Some will undoubtedly say the money might have been better spent on a course of remedial therapy. But the real question is why, with the cooperation of our Royal National Theatre, the Royal Court saw fit to stage it. As a piece of drama, it is utterly without dramatic merit.

Ms Kane merely creates her own lawless environment, and then allows her three characters to behave with utmost bestiality to each other as a result of it.

We begin with a journalist indulging in all manner of graphic sexual activity with an underaged and mentally retarded girl in his hotel room somewhere in England. Then we regress, by various implausible stages, from mere unlawful indecency to vividly enacted male rape, through to the barbaric cannabalism of a dead baby and on to simple defecation on stage.

Just for those academics who seek to justify any stage violence with the example of Gloucester having his eyes put out in King Lear, Ms Kane has stern news for them. Here our hero not only loses his eyes after being severely raped, his torturer munches them before our own eyes.

Only one person left the arena during all these gratuitous acts, which must say a great deal for the politeness or stoicism of British audiences.

Controversy is naturally always part of the deal when pushing forward the boundaries of art. But with the hounds of repression snapping at the heels of sex and violence wherever they sniff it out, the Royal Court have surely fed them a feast of it with this. Luckily for all of us, the play becomes so risible the only thing to do is laugh.

Imagem 4: Crítica escrita por Jack Tinker, crítico de teatro do jornal *Daily Mail*, sobre a estreia da peça *Blasted*. Publicada em 19 de janeiro de 1995.
Fonte: http://www.royalcourttheatre.com/whats-on/blasted/?tab=3