



Com amor, SK

With love, SK

Carlos Adriano de Lima Santana<sup>1</sup>

## Resumo

O presente ensaio aborda as obras dramáticas *Blasted*, *Cleansed* e *4.48 Psychosis* da dramaturga inglesa Sarah Kane (1971-1999), lançando um olhar para além da violência crua contida em seus textos mediante a apresentação do contexto histórico e social da era Margareth Thatcher e influência dessa conjuntura sobre os escritores ingleses que formaram o movimento estético *in-yer-face*, no qual Sarah Kane estava inserida. Como resultado, discute-se o triângulo sádico Tinker, Thatcher, Bolsonaro como uma condensação de aspectos que mostram a crueldade das autoridades retratada no personagem Tinker e como a geração que cresceu sob os olhares da Dama de Ferro adoeceu em razão das políticas que exacerbaram o poder do capital.

**Palavras-chave:** Representação da violência. Era Thatcher. Dramaturgia inglesa na década de 1990.

## Abstract

This essay addresses the dramatic works *Blasted*, *Cleansed* and *4.48 Psychosis* by the English playwright Sarah Kane (1971-1999), taking a look beyond the raw violence contained in her texts upon the historical and social context of the Margareth Thatcher era and the influence of this on the English playwrights which were considered part of an aesthetic movement called *in-yer-face*, in which Sarah Kane was inserted. As a result, it discusses the sadistic triangle Tinker, Thatcher, Bolsonaro as a condensation of aspects that show the cruelty of the authorities portrayed in the character Tinker and how the generation that grew up under the eyes of the Iron Lady fell ill due to the policies that exacerbated the capital power.

**Keywords:** Representation of violence. Thatcher era. English dramaturgy in the 1990s.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Artes da Cena no Centro de Artes e Educação Célia Helena. E-mail: cacowski@gmail.com.

No ano de 2018 tive o meu primeiro contato com a dramaturgia de Sarah Kane por meio da peça *Blasted* (*Ruínas*), que foi escrita em 1995 e estreou no mesmo ano. Uma peça sobre a relação abusiva entre as personagens Ian, um jornalista prestes a morrer e Cate, uma jovem com problemas mentais. A minha primeira impressão foi de perplexidade. O que eu significava frente àquela peça? Foi este questionamento que alavancou o processo de estudo que veio a seguir, uma aprendizagem sobre a vida e obra de Sarah Kane, que por conseguinte levaria ao movimento conhecido como *in-yer-face*, que emergiu nos anos 1990 e tem como alguns de seus principais representantes Mark Ravenhill, Martin Crimps e a própria Sarah Kane. Deste estudo surgiu um projeto de montagem da peça *Cleansed* (*Purificados*), o qual será levado a cabo tão logo seja possível a reunião de pessoas sem máscaras e sem risco de contágio pela Covid-19. Essa pesquisa é o objeto do meu Mestrado em Artes da Cena na Escola Superior de Artes Célia Helena.

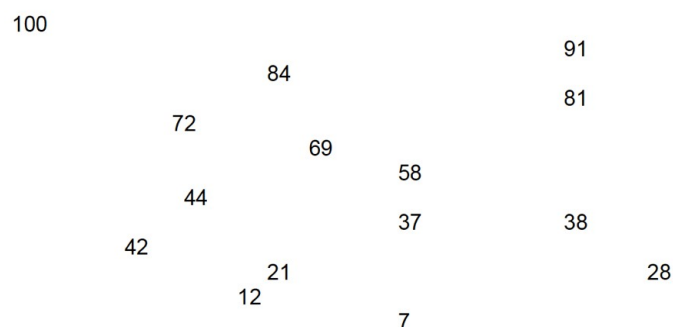
Este ensaio é o resultado de uma primeira etapa de pesquisa, o percurso desenvolvido até o presente momento, que antecede os trabalhos na sala de ensaio com o elenco e uma pesquisa com o intuito de dar respostas estéticas às formulações advindas do Teatro da Crueldade (ARTAUD, 1999), o que torna este ensaio um passo demarcador na pesquisa. Futuramente será o documento inicial de leitura para artistas que participarão da montagem de *Cleansed*.

Durante o desenvolvimento do trabalho de montagem será feito um registro, tanto audiovisual, quanto em formato de relatórios escritos dos procedimentos adotados para que no futuro seja possível uma análise crítica sobre o resultado obtido com a montagem.

Depois de ter tido contato com *Blasted*, decidi ler o último texto escrito por Sarah Kane, *4.48 Psychosis* (*4.48 Psicose*) de 1999, com estreia em 2000<sup>2</sup>, seu texto mais cultuado. Esta peça impressiona pela forma como foi escrita: de repente, em um trecho, a autora dispõe, de forma gráfica, números soltos na página - um choque de poética frente a uma forma que revela tão bem o conteúdo da obra de Sarah Kane, que morreu em 20 de fevereiro de 1999, mesmo ano em que escreveu o texto, se enforcando com os cadarços de seus sapatos no banheiro do instituto psiquiátrico em que estava internada.

---

<sup>2</sup> Estreou em 23 junho de 2000, com direção de James Macdonald. É importante lembrar que Sarah Kane morreu em 20 de fevereiro de 1999. O Royal Court's Jerwood Theatre Upstairs é um dos três teatros do Royal Court, situado em Londres, e é um teatro em formato de Studio com uma plateia de aproximadamente 85 pessoas.



(KANE, 2019, p. 208)

O título da peça remete ao horário das 4 horas e 48 minutos, anunciado pela autora como sendo uma hora crítica, o momento do ápice do desespero, o horário em que a vontade de se matar é mais forte.

Às 4.48  
quando o desespero visitar  
Eu vou me enforcar  
ao som da respiração do meu amante (KANE, 2019, p. 207, tradução nossa)<sup>3</sup>

Depois das 4.48 não volto a falar  
Eu alcancei o fim deste conto repugnante e aterrorizante  
de um sentimento confinado numa carcaça alienígena  
inchada pelo espírito maligno da moral da maioria (KANE, 2019, p. 213 -  
214, tradução nossa)<sup>4</sup>

*4.48 Psychosis* é o texto em que Sarah Kane transborda, não há marcação de falas por personagem, não há separação do texto em cenas e na forma visual há ainda as intenções gráficas colocadas pela autora: espaçamentos, pontilhados e organização da formatação com espaçamentos diferentes em certos momentos, uma estética que se aproxima do concretismo brasileiro.

A peça *4.48 Psychosis* provocou conexões com as obras de Clarice Lispector (2013) e Maura Lopes Cançado (1991). Quanto a Clarice Lispector, pelo alargamento da forma no intuito de expressar graficamente o conteúdo, tal como ocorre em *A paixão segundo G.H.*, onde a obra literária começa pelo meio de uma frase “estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi.” (LISPECTOR, 2013, p. 8) ou ainda em *Uma*

<sup>3</sup> “At 4.48 / when desperation visits / I shall hang myself / to the sound of my lover’s breathing”

<sup>4</sup> “After 4.48 I shall not speak again / I have reached the end of this dreary and repugnant / tale of a sense interned in an alien carcass and / lumpen by malignant spirit of the moral majority”

*aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, em que o livro começa por uma vírgula “, estando tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas porque cada vez mais matava serviço...” e termina em dois pontos “- Eu penso, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso o seguinte: “ (LISPECTOR, 2013, p. 11; p. 245). Já a comparação com Maura Lopes Cançado se dá por meio da denúncia social ao expor a crueldade das instituições de tratamento psiquiátrico; em *4.48 Psychosis* Sarah Kane critica a utilização de fármacos no tratamento psiquiátrico com o propósito de emudecer os internos que não se enquadram nas normas da normalidade social, enquanto em *O hospício é Deus*, Maura Lopes Cançado relata, num diário, o período de sua internação voluntária no hospital Gustavo Riedel em que desnuda sentimentos e revela o doloroso cotidiano dos internos.

Estou perdida no meu mundo de depois. Estou só, como o prenúncio do que virá tarde demais. Sinto na carne meu desconhecimento da dor. Ele enlaça-me, fere-me, busca matar-me. E se ainda não morri é porque não encontrou em mim o humano. (CANÇADO, 1991, p. 157)

Esses paralelos foram realizados a partir das experiências vividas, sentimentos que afloraram a partir do recebimento destas obras, comparações baseadas nas sensações que nos chegam que vivenciamos experimentos indizíveis, pelas experiências que nos acontecem e que nos desperta paixões.

Se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão. Não se pode captar a experiência a partir de uma lógica da ação, a partir de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito agente, a partir de uma teoria das condições de possibilidade da ação, mas a partir de uma lógica da paixão, uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito passional. E a palavra paixão pode referir-se a várias coisas. (BONDÍA, 2002)

Os paralelos, entre as três autoras citadas, são pontos muito fortes que serão explorados no processo de montagem da peça. Essas referências serão uma rica fonte de estudo para ampliar as camadas de encenação, na intenção de proporcionar experiências que possam gerar material para ser trabalhado em cena com elenco e equipes técnicas, com a expectativa de traduzir estes acontecimentos, estas experiências vividas em imagem no palco.

É preciso resistir a fazer da experiência um conceito, é preciso resistir a determinar o que é a experiência, a determinar o ser da experiência. Mais ainda, e talvez seja preciso pensar a experiência como o que não se pode conceituar, como o que escapa a qualquer conceito, a qualquer determinação, como o que resiste a qualquer conceito que trata de determiná-la... não como o que é e assim como o que acontece, não a partir de uma ontologia do ser e sim de uma lógica do acontecimento, a partir de um logos do acontecimento. (LARROSA, 2014, p. 43)

*Cleansed*<sup>5</sup> é o texto que escolhi para realizar um estudo para uma futura montagem. É o terceiro texto teatral da carreira de Kane, que escreveu anteriormente *Blasted* e *Phaedras Love* (*O amor de Fedra*) e posteriormente *Crave* (*Ânsia*) e *4.48 Psychosis*. Há ainda um texto para um curta-metragem, *Skin* (*Pele*). O texto de *Cleansed* é repleto de violência gráfica: decepamento, estupro, uso de droga, eletrocussão. A ação ocorre em um campus universitário, que também pode ser representado por uma instituição psiquiátrica, um hospital. Esse paralelo entre as instituições têm um caráter crítico já que, para Sarah Kane, ambos falham no objetivo de proteger ou dar suporte ao ser humano, quer sejam hospitais psiquiátricos, quer sejam universidades e essas críticas são jogadas na cara do público.

Esta Instituição é comandada por Tinker, um personagem que ora é médico, ora traficante, ora diretor, um homem com desejos reprimidos e uma necessidade incontrolável de poder. É pelas mãos dele que os atos de crueldade e tortura são praticados contra os demais personagens, os quais resistem, apesar das atrocidades, em permanecer vivos e manter acesos seus sonhos e amores.

É inevitável traçar um paralelo com a realidade brasileira atual, face à opressão, autoritarismo e sadismo do atual mandatário. Um presidente que se acha superior à ciência, que se recusa a implantar e coordenar medidas sanitárias de combate à pandemia e que critica quem os faz, insuflando (ou insuflado por) uma legião de pessoas raivosas incapazes de entender as diferenças e de imaginar a possibilidade de uma vida digna além de seus umbigos. Enquanto os personagens de *Cleansed* estão presos atrás das grades de uma Instituição, nós estamos presos nessa situação de negligência, sem ajuda do governo, à própria sorte. Jair Bolsonaro, o presidente do país, que contabiliza em 16 de julho<sup>6</sup> de 2021 mais de 540.000 mortos pela Covid-19, critica aqueles que tentam se defender contra o vírus.

---

<sup>5</sup> *Cleansed* foi encenada pela primeira vez em 1998 no Royal Court Theatre Downstairs, Londres, direção de James Macdonald. O Royal Court Theatre Downstairs é um teatro para cerca de 400 pessoas e é o palco principal do Royal Court Theatre.

<sup>6</sup> Dado atualizado no dia da publicação do texto.

‘Chega de mimimi’, diz Bolsonaro após novo recorde de mortes. Presidente volta a atacar medidas de isolamento social após país registrar mais de 1.900 mortes por covid-19 em 24 horas. ‘Vão ficar chorando até quando?’ Ele ainda chama de ‘idiota’ quem pressiona por mais vacinas. (“CHEGA...”, 2021)

O Presidente ataca aqueles que seguem as medidas sanitárias defendidas pela Organização Mundial de Saúde. Com sua verve genocida, Tinker seria capaz de um ato destes com o desejo de ver mais e mais mortes, incentivando pessoas a se atirarem em um poço de lava e continuar a exercer o seu poder físico contra os corpos.

Tinker inflama as vozes que estão presentes no texto de Sarah Kane e, por vezes, é inflado por estas mesmas vozes em uma dinâmica muito parecida do que acontece entre o presidente e seus seguidores. As vozes acusam o personagem Grace, que acaba sendo espancada e estuprada, o que deflagra em Tinker atos mais violentos, infligindo mais dor a Grace. E num ciclo sádico, as atitudes de Tinker alimentam a violência das vozes.

Apesar de toda a violência que salta aos olhos, paradoxalmente, é sobre o amor que Sarah Kane escreve. Entretanto, não se trata do amor romântico idealizado, o amor burguês que transforma a vida em uma cena de musical. O amor a que se refere Sarah Kane é o da necessidade que todos temos de amar, nas diferentes relações humanas possíveis, amor que é capaz de vencer a morte, o amor libertário – e indigesto sob o ponto de vista tradicional e retrógrado dos conservadores dos bons costumes da sociedade. Tinker, inclusive, como o representante da ausência de empatia e do conservadorismo, testa e maltrata esse amor através da violência que pratica contra Carl, que ama Rod. Um tipo de amor que, do ponto de vista dos conservadores, é impossível ou inconveniente. Segundo Sarah Kane, é somente pela via do amor e por causa dele que os personagens conseguem enfrentar e ultrapassar todos os males que Tinker lhes causa.

Quando as pessoas leem a peça, elas se agarram às coisas violentas. E sim, para mim há uma enorme quantidade de desespero na peça porque me senti assim escrevendo antes de *Blasted* ser produzido e isso levou três anos e meio. Eu tive que fazer pausas porque o material era muito difícil. Mas há um monte de coisas lindas na peça também, então estou contando uma história de amor, embora isso não seja digno de nota em comparação a alguém que corta as bolas. (KANE<sup>7</sup>, 1998 apud SAUNDERS, 2009, p. 73, tradução nossa)<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Sarah Kane na entrevista “Extreme measures” a Kate Stratton. **TimeOut**, March 25–April 1st, 1998. Disponível em: <http://www.inyerfacetheatre.com/archive7.html>. Acesso em: 17 maio 2021.

<sup>8</sup> “When people read the script, they latch on the violent things. And yes, for me there’s an enormous amount of despair in the play because I felt writing it before *Blasted* was produced and it’s taken three-

E não há como desconsiderar a afirmação da própria Sarah Kane “Se as pessoas conseguem amar depois daquilo, então amor é a coisa mais poderosa” (KANE<sup>9</sup>, 1998 apud SAUNDERS, 2016, p. 92)<sup>10</sup> e que *Cleansed* “Foi escrita por alguém que acredita completamente no amor” (SIERS, 2001, p.117<sup>11</sup>, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Como uma jovem foi capaz de escrever com tanta gravidade? O peso das palavras na página rasga as folhas. A violência é jogada nua na cara de quem assiste. Há quem considere arroubos de uma adolescente que quer impressionar.

A provocação de Sarah Kane era algo diferente do que o público do teatro e a crítica jornalística da época estavam acostumados a ver nos palcos e que acabou por formar uma nova onda estética, característica dos anos 1990 da Inglaterra, um movimento que foi batizado por Aleks Sierz (2001, p. 4) com o nome de “*in-yer-face*”<sup>13</sup>. Anthony Nielson, outro dramaturgo expoente da geração dos anos 1990 e do movimento *in-yer-face*, em um artigo publicado em 21 de março de 2021 no respeitado jornal The Guardian, disse “até onde eu posso dizer, *in-yer-face* era sobre ser repugnante e escrever sobre merda e sodomia. Eu pensei que estava escrevendo histórias de amor” (NEILSON, 2007, tradução nossa)<sup>14</sup>.

O que denota um entendimento equivocado por parte de alguns sobre o que foi o *in-yer-face*. Alguns o entendiam como apenas uma provocação adolescente desnecessária, mas os que escreviam na estilística *in-yer-face* usavam de imagens cruas, viscerais e violentas para expor os sentimentos, sobretudo o amor, como disse Anthony Nielson, um amor não comum para a sociedade tradicional. É uma dramaturgia que rompeu com os padrões estabelecidos no drama tradicional burguês do Reino Unido, herdeiro de Shakespeare, o qual já vinha sofrendo ataques desde o que se convencionou chamar de teatro pós-dramático. Essa nova dramaturgia, *in-yer-face*, trouxe cores mais fortes às fissuras criadas com o drama tradicional e o contemporâneo.

---

and-a-half years. I had to keep taking breaks because the material was so difficult. But there are a lot of very beautiful things in the play too, so I’m calling a love story even though that’s not newsworthy as saying it’s about someone getting the balls chopped”.

<sup>9</sup> Sarah Kane em entrevista a Claire Armisted. **The Guardian**, 29 April 1998.

<sup>10</sup> “If people can still love after that, then love is the most powerful thing.”

<sup>11</sup> Sobre esta afirmação não há indicação nenhuma da fonte informada pelo autor.

<sup>12</sup> “was written by someone who believed utterly in the power of love.”

<sup>13</sup> Na sua fuça (tradução nossa).

<sup>14</sup> “As far as I can tell, In-Yer-Face was all about being horrid and writing about shit and buggery. I thought I was writing love stories...”



Diferentemente do tipo de teatro que nos permite sentar e contemplar o que vemos de maneira inocente, o bom teatro IN-YER-FACE é aquele que nos conduz a uma viagem emocional extrema, do tipo que nos causa um profundo incômodo. (CAMPOS, 2014, p. 13, destaques do autor)

Este novo teatro, dos anos 1990, tem o intuito de chocar ao expor as feridas e mostrar a faceta mais vil do ser humano, escancarando ao público da maneira mais crua possível as atrocidades de que somos capazes, o que acaba por tirar o espectador de uma posição confortável de observador e lhe causar repulsa pelos atos dos próprios humanos. Não se trata de uma rebeldia juvenil para causar nojo gratuito, na medida em que a condução da escrita, utilizando doses de violência, é construída com cálculo e intencionalidade.

Especificamente sobre *Cleansed*, todas as atrocidades praticadas pelo sádico Tinker, mutilações e torturas, toda violência a que ele submete as pessoas que estão sob seu controle é mostrada ali na frente, graficamente, cara a cara, *in-yer-face*, na fuça do público, o que causa um impacto profundo no espectador que vê ali, presencialmente, a violência se manifestando.

Quando nos sujamos do sangue do outro o retrato fica bem mais vivo. A merda e sodomia em cena são apenas canais para aproximar da plateia a vilania humana. É uma forma de incomodar e questionar: Você coaduna com isso? Aceita se submeter a isso? Você faz isso? Se faz, olha o quão nojento você é. É assim, esfregando na cara que o *in-yer-face* dialoga com a audiência, incomodando, tirando o espectador da posição de mero observador passivo.

Não se trata apenas de perceber a dor, mas ter a consciência de que a violência pode cair sobre si e sobre quem mais se preza. E neste sentido, volto a fazer outro paralelo do sadismo de Tinker e Jair Bolsonaro. Tinker sente prazer em mutilar ou causar danos físicos e psíquicos àqueles sobre os quais ele exerce o poder de soberania.

De acordo com a Teoria Psicanalítica, o sadismo é uma defesa contra temores de castração - o indivíduo faz a outros o que teme que façam consigo. O prazer deriva da expressão do instinto agressivo. (CHAVES, 2014)

Não é diferente dos gestos do atual Presidente, que defende os atos de torturadores, como o Coronel Brillhante Ustra, e incentiva a população a desrespeitar medidas recomendadas pela Organização Mundial de Saúde para se evitar a Covid-19, expondo os



brasileiros a uma doença que mata por sufocamento. São atos típicos de um sádico.

A escrita de Sarah Kane também se diferencia do drama tradicional quanto à linearidade do tempo. O drama segue o desintrincamento das narrativas em uma construção de cenas baseadas em uma causalidade natural em uma cadeia de atos e fatos num certo espaço de tempo, “[...] impõe-se rigoroso encadeamento causal, cada cena sendo a causa da próxima e esta sendo o efeito da anterior: o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando” (ROSENFELD, 1985, p. 30). Já o drama contemporâneo, seguindo os ensinamentos de Peter Szondi ao analisar obras de August Strindberg, vai romper com essa necessidade de se criar um motor para a narrativa baseado em causa e efeito e o tempo perderá a sua necessidade de ser contabilizado, não há um tempo cronológico a ser seguido.

Outra consequência ainda da dramaturgia subjetiva é a substituição da unidade de ação pela unidade do Eu. A técnica das estações dá conta dessa mudança, ao dissolver o continuum da ação numa sucessão de cenas. As cenas singulares não se encontram aqui ligadas por nexos causais: não decorrem uma da outra tal como no drama. Elas antes aparecem como cenas isoladas, inseridas no fio tecido pelo Eu em seu avanço. Esse caráter estático e sem futuro nas cenas, que as torna épicas (no sentido goethiano), se liga a uma estrutura determinada pela contraposição de perspectivas do eu e do mundo. (SZONDI, 2011, p. 52-53)

Essas características, presentes nas peças de Sarah Kane, somam-se à violência gráfica e psicológica, que além de uma forma característica e peculiar traz em seu texto sensações e incômodos típicos da onda *in-yer-face*.

Para entendermos de onde vem essa violência exacerbada é preciso considerar o momento histórico vivido pelos dramaturgos desta onda *in-yer-face* e no qual surge este movimento. Sarah Kane, inclusive, que nasceu na segunda metade dos anos 1970 e teve a sua juventude quase toda ela vivida durante os anos 1990, década transicional e importante para a formação de uma nova geopolítica. Em 1989, com a Queda do Muro de Berlim, uma nova dinâmica sociopolítica nascia. Além disso, foi durante os anos 1990 que a guerra ganhou contornos midiáticos, a violência no campo de batalha passou a ser transmitida em tempo real pela televisão: a Guerra do Iraque, o massacre dos Tutsis em Ruanda, a Guerra da Chechênia e o conflito genocida na Bósnia. As guerras passaram a ser acompanhadas em tempo real pela televisão na sala de casa ou em cima da mesa da cozinha. Para corroborar a afirmação

A televisão adquiriu um enorme poder de transformar quase tudo em show, espetáculo, diversão. Assim, por exemplo, nos vários episódios de invasões e guerras civis ao longo dos anos 90 (Somália, Haiti e Bósnia, apenas para citar alguns), as câmaras de TV chegaram aos locais de combate antes dos soldados. Em nossas casas, vemos tudo pela televisão, e temos a impressão de estar testemunhando 'a' verdade dos fatos, e não apenas 'uma' verdade, isto é, uma simples versão que alguém filmou, editou e veiculou. O imenso poder adquirido pela televisão foi evidenciado durante a primeira Guerra do Golfo (que nunca foi uma guerra propriamente dita, pois não havia o menor equilíbrio entre o poder dos dois lados em luta), em janeiro de 1991, quando o mundo acompanhou a cobertura feita ao vivo e em cores, 24 horas por dia. (ARBEX JUNIOR, 2003)

A Inglaterra vinha de um processo liderado por Margaret Thatcher, que foi uma das mais longevas primeiras-ministras do Reino, ocupando o cargo de 4 de maio de 1979 a 28 de novembro de 1990, com 3 mandatos consecutivos. Ainda depois dela, com John Major, o Partido Conservador se manteve no poder, sendo derrotado apenas em 1997 pelo Partido Trabalhista.

O jornalista Tim Vickery, em reportagem para BBC, relata que foi também durante os anos de Thatcher que se sucedeu a grande vitória dos bancos. A Primeira-Ministra iniciou um processo de desregulamentação da atividade bancária e proporcionou aos bancos um vasto campo para que eles fizessem aquilo que mais desejam: transformar todos em devedores, com isso o nível da dívida privada explodiu.

Quando ela assumiu o poder, em 1979, o nível de dívida privada (de pessoas e empresas) estava por volta de 60% do PIB britânico. Essa medida começou a ser calculada em 1880. Durante um século, nunca ultrapassou 72%, e ficava na média em 57%. A partir da chegada de Thatcher, esse índice explodiu, e continuou explodindo posteriormente, no governo de Tony Blair, que em vários sentidos foi o seu herdeiro intelectual. Em 2010, beirou um alucinante 200%. (VICKERY, 2018)

Outra empreitada de Thatcher foi enfraquecer os sindicatos e minar a mão de obra organizada. Não é preciso ir muito mais fundo para ver o quanto o trabalhador comum, o proletariado, o assalariado estava encrencado nessa equação, tendo poder enfraquecido, o endividamento, estímulo para o consumo. Esse modelo, que foi seguido por muitos países, inclusive os Estados Unidos, acabou por gerar as bolhas, que viriam a estourar em 2008.

Thatcher e seus aliados chegaram à conclusão de que era impossível ter uma economia moderna com sindicatos fortes. Leis e tecnologias novas foram usadas para quebrar o poder dos sindicatos, e fábricas foram deslocadas para o terceiro mundo, onde dava para pagar muito menos.

No auge do boom, Alan Greenspan, durante muitos anos presidente do Banco Central dos Estados Unidos (Fed), comentou sobre um paradoxo aparente: a produtividade do empregado subia, mas os salários, não. Atribuiu isso ao ‘trabalhador apavorado’, a essa altura, preocupado demais em perder o emprego (e consequentemente a casa) para reivindicar um aumento. (VICKERY, 2018)

Era nesse contexto histórico que os dramaturgos do *in-yer-face*, nascidos nos anos 1970, estavam inseridos, em meio a transformações sociais que viriam a alterar toda a estrutura social no planeta, afirmar os valores do capitalismo, o neoliberalismo e consequente perda de direitos individuais e sociais, com o aumento do poder do detentor do capital, especificamente as instituições financeiras, além da política externa inglesa baseada na sub-rogação e exploração econômica de países do terceiro mundo. Foi de Thatcher quem partiu a ordem para afundar o navio Belgrano, matando 343 argentinos (VICKERY, 2018), o que deu início à guerra das Malvinas. Mais tarde, ela usaria esse conflito a seu favor para se reeleger.

Margareth Thatcher levou à risca a cartilha do capitalismo e um exemplo disso é o seu último discurso no Parlamento britânico, no dia 22 de novembro de 1990, no qual Margareth Thatcher afirma: “O problema do socialismo é que você no fim das contas esgota o dinheiro dos outros.” (ADDISON; CROFT, 2013).

Tim Vickery relatou “as portas da barbárie estão abertas. Quatro décadas depois do crescimento do thatcherismo, precisamos com urgência de um novo modelo” (VICKERY, 2018). Os autores, representantes do movimento *in-yer-face*, formaram a primeira geração de escritores que conviveu com as medidas inaugurais de Thatcher e que sofreram grande parte dos efeitos destas medidas. Claramente esses dramaturgos se opunham à lógica opressiva do capitalismo e com raiva e escancaravam sua indignação ao público da forma mais violenta e visceral possível. Era preciso despertar esta ira também nas plateias.

O capitalismo nos assombra e tem relação direta com as doenças modernas como *burnout* (síndrome do esgotamento profissional), depressão e ansiedade.

[...] é possível afirmar que a definição da síndrome de burnout é multidimensional, ou seja, compreende um conjunto de três variáveis ou dimensões essenciais que especificam e demarcam tal fenômeno, quais sejam: a exaustão emocional (EE), a despersonalização (D) e a diminuição da realização pessoal (DRP). A variável exaustão emocional (EE) é caracterizada pelo fato da pessoa encontrar-se exaurida, esgotada, sem energia para enfrentar um outro projeto, as outras pessoas e incapaz de

recuperar-se de um dia para o outro (Maslach, Shaufeli & Leiter, 2001)<sup>15</sup>. Seus indicadores, conforme descritos por Maslach e Jackson (1981)<sup>16</sup>, evidenciam, desse modo, a experimentação psicofísica do indivíduo no limite de suas forças. A variável despersonalização (D) é caracterizada pelo fato da pessoa adotar atitudes de descrença, distância, frieza e indiferença em relação ao trabalho e aos colegas de trabalho (Maslach, Shaufeli & Leiter, 2001). A despersonalização evidencia, nesse sentido, que burnout não é somente a síndrome do profissional exausto, mas também do profissional indiferente e descomprometido em relação às pessoas com quem trabalha. Por fim, a variável diminuição da realização pessoal (DRP) é caracterizada pelo fato da pessoa experimentar-se ineficiente, incapaz e certa de que seu trabalho não faz diferença (Maslach, Shaufeli & Leiter, 2001). O que permite concluir que burnout é a síndrome do profissional frustrado, descomprometido com os outros e exaurido emocionalmente. Benevides-Pereira (2002)<sup>17</sup>, Maslach, Shaufeli e Leiter (2001) e Shaufeli e Bunnk (2003)<sup>18</sup>, além de confirmarem a definição de burnout como constituída essencialmente por EE, D, DRP, têm descrito também, uma série de sintomas físicos e emocionais comumente relacionados à síndrome: dores de cabeça, tensão muscular, distúrbios do sono, irritabilidade, sentimentos negativos que começam a afetar o relacionamento familiar e a vida em geral, propensão a largar o emprego e absenteísmo. (CASTRO; ZANELLI, 2007)

O trabalho não faz parte de um projeto de vida para conquistas e satisfação, é contudo causa de doenças. Essas tensões exageradas e autocobrança por sucesso e reconhecimento levam a acreditar que com mais e mais trabalho é possível obter os prêmios que o capitalismo sugere, no entanto sempre existirá um prêmio melhor, o que cria a espiral: consumo – trabalho – tristeza – frustração.

O fracasso é inaceitável, por que o capitalismo só aceita os vencedores e o vencedor é o escravo do capitalismo, aquele que se sujeita a seus protocolos para chegar à condição de vencedor. A luta pelo sucesso, a busca constante de bens, propriedades e riqueza, se dá para mostrar e ser reconhecido como um vencedor, a ideia de posse está atrelada à felicidade no ser humano, muito mais presente e exacerbada hoje. O fracasso é atribuído à incapacidade pessoal de enriquecer. A publicidade cria necessidade de consumo e para consumir é preciso trabalhar mais e com o ciclo da obsolescência programada há uma eterna insatisfação com os itens que compramos. A publicidade cria o desejo e a

<sup>15</sup> MASLACH, C.; SCHAUFELI, W.B.; LEITER, M. P. Job burnout. **Annual Review of Psychology**, v. 52, p. 397-422, 2001.

<sup>16</sup> MASLACH, C.; JACKSON, S. The measurement of experienced burnout. **Journal of Occupational Behaviour**, v. 2, p. 99-113, 1981.

<sup>17</sup> BEVENIDES PEREIRA. A. M. **Burnout: quando o trabalho ameaça o bem-estar do trabalhador**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002.

<sup>18</sup> SHAUFELI, W.; BUNNK, B. (2003). Burnout: an overview of 25 years of research and theorizing. In: SCHABRACQ, M. J.; WINNUBST, J. A. M.; COOPER, C. L. (Org.). **The handbook and health psychology**. Nova York; Londres: J. Wiley & Sons, 2003. p. 383-425.

necessidade e ao sair da loja a felicidade se esvai, pois na vitrine da frente já tem algo novo *melhor*.

A juventude deixou de ser uma etapa da vida para ser um produto. Temos que ser jovens, eternamente ou deixamos de ser desejados, para o sexo e para o mercado. São mecanismos do capitalismo para continuar girando o ciclo sórdido de trabalho/consumo em benefício do capital e o que foi conquistado com muito trabalho torna-se dispensável e o ciclo recomeça, trabalhar por muito mais horas para conseguir o que a publicidade nos diz que é preciso ter para ser *cool*, vamos envelhecendo e deixando de ser interessantes, só a energia da juventude é que importa. E vamos adoecendo.

A exaustão emocional abre as portas para sentimentos de desesperança, solidão, depressão, raiva, impaciência, irritabilidade, tensão, falta de empatia. A despersonalização provoca a sensação de alienação em relação aos outros, sendo a presença destes muitas vezes desagradável e não desejada (TRIGO; TENG; HALLAK, 2007). E então talvez caiba se perguntar: o que é que está errado? E qual a forma para resolvermos esses problemas. Será que medicar os que não se enquadram no que é considerado normal é a solução? Ou devemos mudar o sistema de mercado, consumo e capital em que vivemos, que ao que parece é a origem de grande parte destes males?

A depressão nunca esteve tão presente em nossas vidas sendo considerada o mal do século. Christian Dunker, em entrevista a Edison Veiga (2001), para o jornal Deutsche Welle (DW), afirma que a “depressão é sofrimento compatível com o neoliberalismo” e que os discursos de meritocracia agravam o transtorno.

Sarah Kane viveu nos anos de implantação e dos resultados da política neoliberal empregada por Margareth Thatcher. A dramaturga sofria de depressão, suicidou-se dentro de uma instituição de cuidados para pacientes com transtornos psiquiátricos onde sofreu com uma política higienista que busca encaixar as pessoas dentro do que é considerado normal, política apoiada pela indústria farmacêutica.

A autora escreve sobre o medo e a angústia de não conseguir criar, escrever, articular suas ideias, sente que foi e está sendo prejudicada pelos medicamentos e que, a cada nova crise psicótica, aumentam cada vez mais as dosagens químicas. Por não conseguir viver sem dialogar com os seus fantasmas, por medo de ficar impossibilitada de articular-se com eles, por perder a memória e morrer, estando viva, não conseguindo mais contribuir com a construção, ou o revelar de um futuro completamente apático e sem esperança, Kane escolhe entre eles, os fantasmas. (ARAÚJO, 2016)

Sarah Kane escancara essa afirmação na sua peça *4.48 Psychosis*.

Às 4.48  
quando a sanidade visitar  
vou estar uma hora e doze minutos na minha mente correta.  
Quando passar estarei longe outra vez,  
uma marionete fragmentada, uma idiota grotesca.  
Agora estou aqui eu consigo me ver  
Mas quanto sou seduzida por ilusões vis de felicidade,  
a magia falsa desta máquina de feitiçaria,  
não consigo tocar na minha essência essencial (KANE, 2019, p. 229,  
tradução nossa)<sup>19</sup>

Quando ele acordar vai ter inveja da minha noite sem dormir de  
pensamentos e discursos incoerentes por causa da medicação (KANE, 2019,  
p.208, tradução nossa)<sup>20</sup>

E este ciclo pode ser quebrado esfregando na cara do público o que está acontecendo e quem sabe assim ele desperte. O *in-yer-face* foi um movimento teatral que pelos seus textos mostrava cruamente as ideias e situações para o espectador causando sensações de incômodo, escancarando a natureza violenta e facínora do ser humano. É um teatro que nos força a encarar o que normalmente evitaríamos, o que nos é doloroso, assustador ou desagradável.

[...] o que eles têm a nos dizer são más notícias: lembram-nos das coisas terríveis de que os seres humanos são capazes e dos nossos limites do autocontrole. Eles evocam medos antigos sobre o poder do irracional e a fragilidade dos quatro sentidos do mundo. (SIERZ, 2001, p. 6, tradução nossa)<sup>21</sup>

Ela viveu em uma época de profundas modificações econômicas, políticas e sociais e de banalização da violência. Nesse contexto, todo sangue que escorre e a violência que grita em seus textos se justifica. Porém, não é sobre a violência que Sarah Kane escreve. É sobre o amor, mas como dito antes, não o amor romantizado burguês, mas sim sobre o que está coberto pelo que se convencionou chamar de amor como as dores, ausências, incertezas, decepções e frustrações. Para Sarah Kane, o amor é tudo isso e é tudo isso que

<sup>19</sup> "At 4.48 / when sanity visits / for one hour and twelve minutes I am in my right mind. / When is that passed I shall be gone again, / a fragmented puppet, a grotesque fool. / Now I am here I can see myself / but when I am charmed by vile delusions of happiness, / the foul magic of this engine of sorcery, / I cannot touch my essential self."

<sup>20</sup> "When he wakes he will envy my sleepless night of thought and speech unslurred by medication."

<sup>21</sup> "What they have to tell us is bad News: they remind us of the awful things human beings are capable of, and 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."



nos move e que nos faz seres humanos.

É preciso formular um pensamento menos psicologizante sobre a obra de Sarah Kane e entender o que do macro está canalizado em suas peças e como através de sua poética ela questiona a crueldade da sociedade e impiedade do sistema. Essa tem sido a minha tentativa nestes primeiros passos de estudo em direção a uma montagem de *Cleansed*. Acredito ter encontrado neste triângulo sádico Tinker, Thatcher, Bolsonaro uma condensação de aspectos que mostram como, em primeiro lugar, a crueldade das autoridades é retratada pelo personagem de Tinker, segundo, como a geração que cresceu sob os olhares da Dama de Ferro adoeceu em razão das políticas que exacerbaram o poder do capital e, terceiro, como se vive atualmente sob regência da pior espécie: uma mistura do sádico Tinker com a cruel Thatcher, na figura de Jair Bolsonaro, pretense defensor da família, da moral, das boas tradições e do liberalismo econômico, um Tinker à moda brasileira, que promove violência e morte do alto de sua cadeira presidencial.

## Referências

ADDISON, Stephen; CROFT, Adrian. Margaret Thatcher mudou o rosto da Grã-Bretanha: ex-primeira-ministra, figura crucial na política britânica do século 20, morreu aos 87 anos após sofrer um derrame. 2013. Disponível em: <https://exame.com/mundo/margaret-thatcher-mudou-o-rosto-da-gra-bretanha/>. Acesso em: 04 maio 2021.

ARAÚJO, Rummenigge Medeiros de. **A tanatopoética de Sarah Kane: escritos para morte**. 2016. 298 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Curso de Letras e Artes, Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/22679>. Acesso em: 22 maio 2021.

ARBEX JUNIOR, José. **A guerra e o espetáculo da cobertura**. 2003. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/primeiras-edicoes/a-guerra-e-o-espetculo-da-cobertura/>. Acesso em: 04 maio 2021.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.** [online], n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>.

CAMPOS, Fabiano Fleury de Souza. **As formas do consumo no teatro político de Mark Ravenhill**. 2014. 111 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Curso de Letras, Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.



CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é Deus** - Diário I. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1991.

CASTRO, Fernando Gastal de; ZANELLI, José Carlos. Síndrome de burnout e projeto de ser. **Cadernos de Psicologia Social do Trabalho**, [s. l.], v. 10, n. 2, p. 17-33, 2007. DOI: 10.11606/issn.1981-0490.v10i2p17-33. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cpst/article/view/25798>. Acesso em: 22 maio. 2021.

CHAVES, Anna Cecília Santos. **Transtornos da preferência sexual**: descrição e aspectos controversos do DSM-5. 2014. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/53690/transtornos-da-preferencia-sexual-descricao-e-aspectos-controversos-do-dsm-5>. Acesso em: 12 abr. 2021.

"CHEGA de mimimi", diz Bolsonaro após novo recorde de mortes. 2021. Disponível em: <https://p.dw.com/p/3qEAK>. Acesso em: 11 abr. 2021.

CORONAVÍRUS: 'país de maricas' e outras 8 frases de Bolsonaro sobre pandemia que matou 162 mil pessoas no Brasil. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-54902608>. Acesso em: 25 maio 2021.

KANE, Sarah. **Complete plays**. London: Methuen Drana, 2019.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre a experiência. Tradução de: Cristina Antunes. Belo Horizonte: Grupo Autêntica, 2014.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015. Recurso digital.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013. Recurso digital.

NEILSON, Anthony. Don't be so boring: theatre is irrelevant to most of the population; audiences have been drifting away for decades. what is to be done? playwright anthony neilson has a suggestion. 2007. Disponível em: <https://www.theguardian.com/theguardian/2007/mar/21/features11.g2>. Acesso em: 11 abr. 2021.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

SAUNDERS, Graham. **About Kane**: the playwright & the work. London: Faber & Faber, 2009.

SAUNDERS, Graham. **"Love me or kill me"**: Sarah Kane and the theatre of extremes. Manchester: Manchester University Press, 2016.

SIERZ, Aleks. **In-Yer-Face Theater**: British Drama Today. London: Faber & Faber, 2001.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880 - 1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011

TRIGO, Telma Ramos; TENG, Chei Tung; HALLAK, Jaime Eduardo Cecílio. Burnout syndrome and psychiatric disorders. **Archives of Clinical Psychiatry**, [S. l.], v. 34, n. 5, p. 223-233, 2007. DOI: 10.1590/S0101-60832007000500004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/acp/article/view/17089>. Acesso em: 22 may. 2021.

VEIGA, Edison. "Depressão é sofrimento compatível com o neoliberalismo": Entrevista com o psicanalista e professor da USP Christian Dunker. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/depress%C3%A3o-%C3%A9-sofrimento-compat%C3%ADvel-com-o-neoliberalismo/a-56653922>. Acesso em: 12 abr. 2021.

VICKERY, Tim. Tim Vickery: Thatcherismo abriu as portas da barbárie, que não fecharam até hoje. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/blog-tim-vickery-43296195>. Acesso em: 12 abr. 2021.

Submetido em: 16 abr. 2021

Aprovado em: 31 maio 2021