

UM ESTUDO SOBRE O PERSONAGEM NAS PEÇAS DE SARAH KANE

Autora: Mestranda Juliana Pamplona

Orientadora: Beatriz Resende

Bolsista CNPQ

Resumo: O presente estudo analisa os diferentes processos de figuração humana nas peças *Blasted* (1995), *Phaedra's Love* (1996), *Cleansed* (1998), *Crave* (1999) e *4.48 Psychosis* (1999) da dramaturga inglesa contemporânea Sarah Kane (1971–1999). Os mecanismos dramáticos implicados nestas construções são abordados de modo a permitir uma discussão sobre a “função da personagem” e os seus limites em cada uma das cinco propostas.

Palavras-chave: dramaturgia contemporânea, personagem

Introdução

O trabalho faz parte do projeto de dissertação “Os transtornos nas estruturas dramáticas de Sarah Kane” e tem como objeto de estudo as peças *Blasted* (1995), *Phaedra's Love* (1996), *Cleansed* (1998), *Crave* (1999) e *4.48 Psychosis* (1999) da dramaturga inglesa contemporânea Sarah Kane (1971–1999). A dissertação engloba análises de diferentes elementos dramáticos presentes nas construções das cinco peças em questão, como tempo, espaço, ação e personagens. Com o presente trabalho proponho uma análise das formas de construção de figurações humanas nas cinco peças de Kane e suas funções como personagens dentro da estrutura dramática.

‘Um estudo sobre a personagem em Sarah Kane’ tem como objetivo contribuir para uma análise aprofundada sobre o uso dos recursos dramáticos em questão numa linha específica do teatro contemporâneo, focando o olhar nas diferentes figurações das personagens. Esta proposta implica em uma análise comparativa das cinco peças e as funções das personagens dentro de cada estrutura dramática. O estudo das personagens fará parte do texto teórico final de dissertação sobre os transtornos nas estruturas dramáticas nas cinco peças de Kane juntamente com a análise dos demais elementos que as constroem e como estas relações (entre personagens e tempo, espaço, etc.) se dão e se modificam.

A metodologia adotada engloba a compilação de fortuna crítica e teórica sobre as peças de Kane, incluindo material específico sobre os recursos dramáticos em questão (como tempo, espaço, personagem e ação) no teatro contemporâneo, que permita um estudo rigoroso da estrutura dramática em cada peça da autora. Esta etapa da pesquisa possui também um desdobramento prático, intitulado *Laboratório de interrupções*, dirigido por mim. O

Laboratório funciona como um espaço de investigação dramaturgica. O tema surgiu como mote inicial para o desenvolvimento de exercícios, porque as interrupções ocorrerem nas peças de Kane tanto como elemento temático quanto procedimento formal. Estes exercícios são postos em prática por um grupo de cinco atores. A proposta parte de exercícios de improvisação nos quais interferências de naturezas diversas interrompem e desestabilizam a cena. A escrita de textos críticos a partir de observações e anotações feitas ao longo do processo acompanhará o trabalho final de dissertação, previsto para agosto de 2010.

Um estudo sobre o personagem nas peças de Sarah Kane

Kane trabalha com a (des)figuração como elemento chave que atravessa o corpo das personagens e que repercute, de maneira intensa, na estrutura dramática do texto. Na desfiguração das ‘personagens’, o corpo é levado a estados intensos, como a amputação e o gozo, até a figuração mínima onde há apenas vozes. A fala seca e precisa, por vezes lacônica e ‘insuficiente’, funciona como uma extensão deste ‘corpo’ cuja voz e discurso são explorados quando ‘não é possível dizer nada’. As identidades desfeitas ou não fixas também são características presentes na investigação dramaturgica de Sarah Kane, em que o lugar de onde estas vozes falam (especialmente em *Crave* e *4.48 Psicose*) é constantemente desestabilizado. Estruturalmente, os elementos como o tempo, o espaço também sofrem desestabilizações, onde convenções de unidade e definições precisas são transgredidas ou simplesmente não são oferecidas ao público. O tempo – que é tratado ora de modo impreciso, ora obedecendo a um ritmo rigoroso – é (des)construído por elementos diversos como a repetição, a desarticulação das falas, as respirações pontuadas etc. O espaço, igualmente instável, é desestabilizado por meio de recursos como a detonação radical do cenário entre uma cena e outra, a inserção de personagens de outro “contexto”, a ligação frágil entre as cenas; o “sentido” analógico das relações interpessoais entre personagens, nas quais o espaço ao invés de ponto de apoio, ganha mobilidade ou permanece indefinido. A noção de ‘enredo’ também é desconstruída de maneira progressiva ao longo das cinco peças de Kane, implicando numa ação que oscila entre a atrofia de sua importância para a estrutura dramática e a construção de fluxos de ações, que se dão apenas através das falas, ações de sustentabilidade efêmera.

Blasted

Blasted se constrói em torno de uma relação abusiva entre Ian (um homem de quarenta e cinco anos) e Cate (uma jovem de vinte e um) com problemas mentais. A primeira parte de *Blasted* se passa num quarto de hotel onde uma relação desigual e violenta é evidenciada entre

eles graças a uma economia de palavras que compõem falas pungentes. O desdobramento se dá quando uma explosão (indicada por um buraco de bomba no cenário) torna esta relação íntima um espelho para um mundo em guerra. No ambiente do hotel detonado, um novo personagem ganha foco, um soldado anônimo. A lógica da guerra toma conta das relações e Ian passa do pólo de torturador de Cate para o de vítima do soldado. A peça apresenta uma série de horrores: amputação, canibalismo, estupro, tortura etc. As personagens falam de maneira crua e seca. A representação da violência também apresenta inúmeros desafios. A própria encenação é convidada a achar recursos figurativos que deem conta de imagens de intensidades extremas que não poderiam ser representadas naturalisticamente. Imagens como a de um personagem em estado deplorável – cego e faminto em situação de guerra, que come um bebê morto, fazem deste pacto de recepção do público, “um pacto difícil”. Porém há uma especificidade nesta questão das imagens teatrais: elas devem se apresentar como teatrais. Não há nesta ação um esforço cênico de que a cena do canibalismo, por exemplo, pareça “real”, entretanto, a própria indicação em cena de que isto é feito suscita repulsa pela parte do público que não se propuser imaginar o ato.

Duas propostas diferentes de delineamentos de personagens podem ser apontadas em *Blasted*. Num primeiro momento Ian e Cate são apresentados em detalhes (idade, profissão, background, tipo de sotaque etc.), em breve descrição didascálica. No entanto, é através dos diálogos que as informações sobre essa relação se somam e as tensões entre ambos eclodem. O filtro das limitações de Kate e a rudeza de Ian são premissas para que este relacionamento abusivo se dê. As informações não são necessariamente expostas integralmente. Sabemos, por exemplo, que Cate e Ian não se vêem a alguns anos (“vários anos”, nas palavras dela) indicando que Cate estaria, na melhor das hipóteses, na adolescência quando começaram a se relacionar sexualmente. É também a partir dos diálogos, como quando Ian a chama de “retardada” ou das falas infantilizadas que revelam pouca consciência do abuso da parte de Cate, que um abuso psicológico se revela e faz com que outros tipos de abuso, como o físico, se deem. Apesar das premissas que indicam claramente um carrasco e uma vítima, estes lugares não se sustentam da mesma maneira ao longo da peça. Ian é transportado para o outro lado quando se torna vítima das atrocidades do soldado anônimo que invade a cena da mesma forma como ocorre, em seguida, a explosão de uma bomba detonará o espaço físico. Ao final da peça, Ian está em estado deplorável, cego e faminto, e dependente de Cate, que com boas ou más intenções – não importa – descarrega a arma de Ian impossibilitando-o uma morte mais breve (Ian diz ao longo da peça que, apesar de “assassino”, não fazia suas vítimas sofrer, simplesmente atirava mas, este não tem a “sorte” de uma morte rápida).

A segunda proposta de personagem identificada em *Blasted*, diz respeito ao soldado. Personagem cuja função é mais importante do que a identidade. A falta de personalização da figura do soldado se justifica no fato de que sua função se iguala aos demais soldados citados na peça, que estariam espalhando horror por toda a parte também do “lado de fora” de onde a cena se passa. As descrições das torturas praticadas sadicamente pelo soldado são detalhadas. Mas, estas experiências de tortura não são exclusividade de sua biografia, pois também estão por toda a parte na peça. O espaço do hotel tem sua identidade “transtornada” ao se configurar a partir de um rombo da “parede” como campo de batalha (sem que isso seja explicado em cena, do mesmo modo em que uma guerra pode varrer vidas sem prepará-las antes). A não-identidade do soldado faz parte desta outra lógica, que dispensa que o soldado atenda a um nome. A personagem pertence a um coro implícito de soldados que vão contaminando a peça do segundo ato até o final.

Outra personagem indicada (no sentido de figuração humana presente em cena), porém que não exige necessariamente mais do que um boneco para representá-la é o bebê. Cate surge com um bebê no colo (cuja mãe foi morta na guerra). O bebê chora e logo morre de fome e é enterrado por Cate. Num curto espaço de tempo ele é referido em cena como “it”, e depois, Cate o chama de “she”, mas o bebê já está morto. Esta personagem é tida como um símbolo da inocência – nas próprias palavras de Cate, “she’s innocent” – em meio a um contexto onde tudo é corrompido.

As imagens propostas em cena indicam que estes personagens passam por situações extremas. A alta voltagem da violência e do desespero humano os marca. Para melhor analisar este efeito, é interessante suspender a noção de personagem separado dos demais elementos de construção do tecido dramático, e tentar enxergar como são criados estes momentos que ultrapassam os limites. Um dos momentos mais intensos que envolvem, por exemplo, o personagem Ian desesperado de fome, desenterrando e comendo o bebê, é construído em flashes. Tal construção de imagens impactantes não é apenas conduzida pela personagem, mas também por uma rigidez de tempos e luz. Apesar dos flashes rápidos, a noção de tempo é entendida pelo fato da luz marcar o passar dos dias. Esta proposta sequencial exige uma precisão formal que mais se assemelha a uma sucessão de quadros vivos do que a uma vivência em tempo presente de cada um dos momentos extremos em suas progressões, transições e ritmos “orgânicos”. É possível recortar, para fins analíticos, dois tipos de procedimentos de escrita cênica em suas bases estruturais para exemplificação: a primeira parte possui diálogos breves que permitem um acompanhar da situação em tempo contínuo e, na segunda, uma sucessão de imagens impactantes.

Phaedra's Love

Phaedra's Love é uma adaptação da tragédia de Sêneca, que faz também uma paródia da família real na Inglaterra. A estrutura dramaturgical de *Phaedra's Love* apresenta personagens mais unificados, com identidades fixas e um 'enredo' mais tradicional em relação às demais peças de Kane. Trata-se de um "formato" de sátira, apresentando também muitas características que definem o "In-yer-face theatre" (como sexo, violência e palavrões), apesar de Kane resistir a ser rotulada como pertencente a este ou aquele movimento. Há, de todo modo, algo mais "confortável" no pacto que *Phaedra's Love* estabelece com o público. As personagens são mais caricaturais, pintadas em tons fortes, lembrando *Histórias em Quadrinhos*, ou desenhos animados para adultos. Os próprios nomes indicam um distanciamento e ao mesmo tempo apontam para a tragédia: Phaedra, Hipólito, Teseu e Strofe.

A trama gira em torno da paixão de Phaedra por Hipólito, seu enteado. A intensidade dos sentimentos em questão, o *pathos*, em meio a uma linguagem contemporânea, cheia de gírias e expressões coloquiais, dá a impressão de que as falas estão num "tom acima". As personagens funcionam também através dos contrastes estabelecidos nas relações. A paixão de Phaedra fica ainda mais gritante em contraste com a indiferença de Hipólito; este parece "ter tudo" (dinheiro, sexo, amor, admiração de todos), no entanto, não se interessa por "nada"; Hipólito não sai do quarto enquanto Teseu não volta para a casa. Às vezes, o contraste se reflete em relações espelhadas: Strofe (filha de Phaedra) tem um caso com o padastro (Teseu), enquanto sua mãe investe em ter um caso com o filho de Teseu.

Ao final da peça, essa linguagem que se aproxima a *HQ*, chega a extremos e faz com que as personagens mais se assemelhem a bonecos do que a seres humanos. Um bom exemplo é o linchamento de Hipólito pelo povo que provoca a matança quase cômica dos que haviam sobrado da família real até então. Pedacos de corpo humano não são apenas decepados, mais são também lançados de um lado para o outro assustando as criancinhas presentes e, ao mesmo tempo, eufóricas com o linchamento.

O coro representa o "povo", de maneira bem genérica: *Man 1, Man 2, Woman 1, Woman 2 e Children*. E isto deve passar a idéia de uma multidão que dilacera o corpo de Hipólito em nome da moral e da família. A amputação do corpo do personagem em cena expõe a artificialidade do mesmo, provocando um efeito cômico. Esta artificialidade é reforçada pela bidimensionalidade dos personagens do coro.

Cleansed

Um forte câmbio de identidades é trabalhado nas personagens de *Cleansed* alterando seus posicionamentos dentro das relações com os outros, seus nomes próprios e até gêneros e corpos físicos. Há em *Cleansed* camadas que diferem as personagens em níveis de figuração mais ou menos delineados. É possível dividi-la em pelo menos quatro camadas: uma correspondente a Grace, Tinker, Rod, Carl e Robin; a segunda que envolve Graham; a terceira referente à “mulher”; a quarta, das “vozes” e ainda uma camada limítrofe de figurações de fenômenos vivos, como um coro de ratos e as flores que nascem e crescem repentinamente no meio da cena.

Grace, Tinker, Robin, Carl e Rod se apresentam inicialmente com algum nível de “inteireza”. Ao longo da peça, Carl e Rod vão perdendo membros de seus corpos ao serem torturados por Tinker e também sofrem grande transformação dentro da relação amorosa que os une. Tinker sofre transformações de ordem afetiva, o que contrasta com a crueldade praticada pelo mesmo ao longo de toda a peça. Robin se suicida, não resistindo a humilhação de Tinker e a indiferença de Grace. A identidade de Robin cambia através das roupas de Graham doadas a ele quando morto e, depois, quando se vê obrigado a devolvê-las e a usar as roupas femininas de Grace (que passa a se vestir com as roupas do seu irmão, Graham). A identidade de Grace sofre transformações em vários níveis: a do vestuário; do nome (passa a ser chamada de Graham ao final da peça); do gênero (constrói para si aos poucos uma identidade masculina) e de sexo (sofre uma cirurgia em que perde os seios e ganha os órgãos genitais masculinos). Grace tem ainda outra particularidade “trans”: ela transita entre duas realidades, a das personagens no hospital (dos vivos) e a do irmão (do morto), pois ela interage com Graham da mesma forma (ou de maneira mais intensa) que interage com os demais personagens.

Graham obedece a processos figurativos similares aos citados acima (pertencentes à primeira camada), mas, o fato de não estar vivo e transitar da mesma maneira (com o mesmo poder de interferência) na realidade dos “vivos”, a personagem de Graham cria ruídos na comunicação entre Grace e os demais “vivos”. Graham é um fantasma, uma fantasia, mas não é por isso menos “presente”. Ele dança, fala e até tem relações sexuais incestuosas em cena. O que o difere é a função que adquire em cena devido a sua condição de morto e a forma com que outra personagem (Grace) vai se transformando nele gradualmente: no gestual, na voz, e no gênero, até ganhar o seu nome.

A “mulher”, uma stripper frequentada por Tinker, é um corpo sem nome, sem identidade, mas com uma função. Na medida em que sua “função” (de dançar para que o cliente goze) é modificada na relação com Tinker, ela passa a adquirir a identidade por ele projetada nela. Tinker a chama de Grace, e ela se revela uma “Grace”.

As “vozes” são personagens invisíveis, mas não por isso com menos capacidade de interferência “física” nas cenas. Elas espancam, torturam e estupram. Os agentes são vozes e barulhos de pancadas que fazem suas vítimas reagirem fisicamente, como podemos ver na cena 10. Graham, o personagem “ausente” devido a sua codificação de ‘morto’ é o único interlocutor de Grace “presente” fisicamente. Este personagem “ausente” é o único que de fato a toca ao vivo na cena. As reações de Grace tornam um elemento cênico imaterial, como a voz, em um agente físico. A meu ver, este é um dos pontos cruciais da noção de teatro com a qual Sarah Kane quer dialogar. “Too much realism limits the power of suggestion” diz Kane. Quanto às convenções cênicas, *Cleansed* testa seus limites ao apresentar coisas extraordinárias que acontecem em cena, as flores (*daffodils*) crescendo no palco sugerem um tipo de “vida” fantástica que superam os limites da natureza. Assim como, em outro momento da peça, um coro de ratos arrasta pedaços do corpo humano. Estes personagens não são necessariamente representados por “pessoas”, mas são figurações de seres vivos ativos em cena que se oferecem como problemas para a encenação.

Crave

Em *Crave*, o universo das relações amorosas com seus mecanismos de violência é abordado por meio de quatro vozes, designadas por A, B, C e M (que apresentam apenas gêneros definidos e idades diferenciadas). *Crave* trabalha com um fluxo de uma série de pensamentos fragilmente conectados. Apesar da abstração sugerida pela própria falta de “figuração” do corpo humano e pela falta de identidades fixas, as falas são predominantemente secas e precisas. E sua pesquisa dramática privilegia, em geral, a musicalidade. Kane sublinhava que trabalhou aí como uma compositora, ao contrário do procedimento mais usual, no qual costumava saber o que queria dizer antes de criar a fala. No caso de *Crave*, tinha mais claramente a noção do ritmo que queria, antes mesmo de saber o que dizer. Em todas as peças, Kane usa indicações tipográficas para silêncio, respiração, pontuação etc. Em *Crave* esta precisão se torna crucial. Na primeira leitura dramática de *Crave*, Kane tenta se desvencilhar da expectativa em torno do mito de autora rebelde e usa o pseudônimo Marie Kelvedon.

As personagens, se ainda quisermos chamá-las assim, se resumem a vozes que dialogam com interlocutores mais ou menos prováveis entre si. As falas se conectam por “tempos” (ritmo), por temas afins, por correspondência em breves diálogos, analogias, espelhamentos, trocas de lugares em determinado tipo de jogo etc. Tudo isso se sustenta fragilmente e se rompe com facilidade para que novas relações se estabeleçam apenas através das falas. É importante observar que Sarah Kane cita frases em diferentes línguas e que havia solicitado para o elenco de sua leitura dramatizada, que os atores tivessem sotaques diferentes. Há, portanto, um esforço para que haja diferenças claras entre as quatro vozes, previamente marcadas por gêneros e idades.

É possível perceber que a correspondência entre personagens num mesmo diálogo não é fixa, pois os mesmos ora parecem estar se comunicando uns com os outros, ora somente nos sugerem um monólogo. Os corpos não interessam aqui, o movimento está contido nas falas e não em ações físicas. A própria indefinição de espaço permite que as personagens transitem por diálogos com um ou com o outro, com todos ou por monólogos, sem que nada se modifique além das falas que podem ou não corresponder-se em situações de conversas em potencial. Em dados momentos, as falas adquirem duplos sentidos e funcionam em diálogos diferentes, de modo que não fica claro com quem a personagem fala. As personagens de *Crave* funcionam dentro de um jogo de linguagem em que as palavras faladas e seus ritmos, entonações e intenções são seu principal veículo.

4.48 Psychosis

Sua última peça, *4.48 Psychosis*, marca o ápice de sua investigação da forma, e nela as convenções usuais do teatro são fragilizadas. O título se refere ao horário do dia em que “a vontade de se matar é mais intensa”. É possível notar outra especificidade: a relação entre corpo e mente é rompida. Kane enfrenta aí um problema que vai de encontro com a concretude do corpo do ator em cena, com a materialidade física. A relação debilitada entre a voz que fala e o corpo que (não) sente vai se tornando impossível. O corpo que daria forma ao um fluxo de idéias, ao discurso está dissolvido numa quantidade imprecisa de vozes que verbalizam exatamente a falta de conexão com o corpo “dopado” de remédios que não mais se difere dos demais objetos dentro do quarto, das paredes, da rua e de tudo mais.

Assim como *Crave*, *4.48 Psychosis* não tem cenário definido e não tem divisão de cenas ou atos marcados. Há apenas indicações de linhas pontilhadas que separam cada parte. As vozes não correspondem a nenhum nome, nem mesmo são designadas por letras como em *Crave* (A, B, C e M). Há apenas um “eu” que se define de acordo com o contexto e nas

oposições com “você” e “eles”. Pelas pistas dadas dentro das próprias falas, é possível identificar que os personagens são “pacientes” ou “médicos”. Mas a quantidade de pacientes e médicos não é pré-definida. Aqui, as fronteiras que poderiam delinear um corpo ou uma voz estão transtornadas. Sarah Kane cria uma série de tensões entre pensamentos que tanto podem ser de uma ou de mais vozes, uma dinâmica em fluxo, mas cheia de interrupções e atolamentos em lugares pouco confortáveis de uma (?) mente perturbada.

Os espaçamentos, a falta de pontuação, a não-definição de onde falam as vozes e até mesmo a não-identificação de determinados trechos da peça (como, por exemplo, os números e seus posicionamentos no papel) como falas comuns marcam a escrita de *4.48 Psychosis*. No caso extremo como o dos números, revelam-se indagações que vão além de “quem fala”, atravessando “o que fala” e o “como falar” em cena. O “I” (eu) só existe como uma posição discursiva. *4.48 Psychosis* apresenta um desafio quanto a definição de personagem, que tende a dois posicionamentos diferentes. O primeiro se refere a uma visão de dramaturgia na qual destacar algo como “personagem” dos demais elementos não faz sentido, uma vez que os elementos dramaturgicos em jogo carecem de fronteiras que os separam do resto. O segundo posicionamento possível exige uma revisão sobre o próprio conceito do que é personagem, e tende a esgarçá-lo para que o mesmo continue dando conta das figurações humanas na ficção contemporânea.

“*Please open the curtains*”¹ é a última frase da peça. E ela indica que a fuga para dentro da mesma chegou ao seu limite e é preciso sair de lá. Sair do teatro, cuja realidade fictícia agonizou até onde foi possível sustentá-la, chegando ao ponto de gerar um pedido para que se dê o fim.

Considerações finais e contribuições para a área específica

A importância deste projeto, que pretende discutir um conjunto de obras recentes do teatro contemporâneo - baseando-se na pesquisa da estrutura dramática das peças de Sarah Kane – liga-se à urgência de investigação e produção de análise crítica sobre um dos rumos a que parece se vincular a produção do texto teatral no momento presente. Observar-se-á como, numa estrutura dramaturgica, se veem engendradas diferentes visões éticas e estéticas formadas por uma sensibilidade diante da qual se faz necessário um exercício analítico-conceitual.

Acredito que a produção de reflexão no campo de estudo da dramaturgia contemporânea possa ser uma maneira de interferir de forma efetiva na prática do teatro de hoje. As peças de

Sarah Kane demonstram uma consciência profunda dos mecanismos teatrais que são destrinchados e manipulados de forma singular. Isto evidencia como a consciência do material teórico em jogo fermenta as discussões sobre o teatro contemporâneo e como tal contribuição é necessária para a produção de análise crítica sobre uma dramaturgia que teve uma recepção recente tão perturbadora e é montada hoje em vários lugares do mundo, inclusive no Brasil.

Referências bibliográficas

KANE, Sarah. *Complete plays: Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*. Methuen, London, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies, *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos espetáculos*. (Trad. J.Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PFUFF, Timo. *Decoding Sarah Kane - Dimensions of Metaphoricity in Cleansed*.
<http://www.iainfisher.com/kane/>

RANC, Gaëlle. *The Notion of Cruelty in the Work of Sarah Kane*.
<http://www.iainfisher.com/kane/>

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

URBAN, Ken. *An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane*. New York, 2001.
<http://www.iainfisher.com/kane/>