

Um teatro da violência: *In-Yer-Face*, a dramaturgia gestada na era Thatcher

Mayumi Denise S. Ileri

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo, Brasil
ilarimayumi@usp.br

DOI: <http://dx.doi.org/10.21165/el.v45i3.812>

Resumo

O presente artigo discute brevemente aspectos do “In-Yer-Face” (IYF), movimento teatral surgido na Inglaterra nos anos 1990, composto por uma geração de novíssimos dramaturgos, nascidos e criados na conservadora e opressiva era Thatcher. De fundo abertamente político ou não, esse teatro, violento e radical, viria a chocar profundamente as plateias e boa parte da crítica londrina. Não obstante, o IYF se tornaria um grande sucesso de público entre a plateia mais jovem, e sua influência se estenderia às novas gerações de dramaturgos, com produções extremamente radicais tanto em termos das temáticas abordadas quanto de inovações formais e cênicas. Para além da violência imediata, esse teatro desvelaria toda uma percepção de mundo experienciada pela geração que vivenciou, desde o nascimento, o pano de fundo sombrio do neoliberalismo, do individualismo e da ascendente globalização.

Palavras-chave: teatro in-yer-face; teatro britânico; era Thatcher.

A Theatre of Violence: *In-Yer-Face*, the Thatcher-era Dramaturgy

Abstract

This paper briefly analyses some elements of In-Yer-Face (IYF) theatre, a theatrical movement created in the 1990s in Britain, which was written by a young generation of dramatists born and raised in the conservative and oppressive Thatcher-era. Violent and radical, overtly political or not, this theatre deeply shocked its audiences and critics. Nonetheless, IYF would be greatly acclaimed by younger audiences, and would influence the following generations with its extremely radical themes and formal and scenic innovations. Beyond its immediate extreme violence, this new theatre would reveal the intrinsic world perception of a generation who lived, since its very birth, the obscure background of neoliberalism, individualism and expanding globalization.

Keywords: in-yer-face theatre; british theatre; Thatcher-era.

Introdução

O termo referente ao teatro “In-Yer-Face” (IYF) foi originalmente cunhado pelo crítico Aleks Sierz e atribuído a um tipo específico de teatro que surgiu na Inglaterra nos anos 1990, escrito por uma geração de novíssimos dramaturgos, nascidos e criados na conservadora e opressiva era Thatcher. Esse teatro, extremamente violento e radical em sua

crueza temática e cênica, conseguiria (num momento em que nada mais pareceria ser capaz de o fazer) chocar profundamente as plateias e boa parte da crítica londrina, que inicialmente viu em suas encenações sombrias e extremamente desalentadas um mero “festival repugnante de nojeiras”¹ a ser execrado, tornando-o alvo de inflamadas críticas e uma enorme controvérsia. Não obstante, o In-Yer-Face se tornaria um grande sucesso de público entre uma crescente plateia mais jovem, não habituada ao teatro, e sua marcante influência se estenderia às gerações seguintes de dramaturgos, com produções extremamente radicais tanto em termos das temáticas abordadas quanto de suas inovações formais e cênicas. Para além da violência e repugnância extremas, esse teatro desvelaria, como discutiremos, toda uma percepção de mundo que sua geração vivenciou, desde o nascimento, sob o governo regido durante o domínio da “dama de ferro”.

Se nesse longo período o teatro de contestação de todos os tipos foi banido ou suprimido, na nova geração que se lhe seguiu, temas recorrentes como violência, drogas, xenofobia, homossexualismo, canibalismo, crueldade, misoginia, entre outros, aparentemente isolados em seu horror privado, foram ressignificados no teatro In-Yer-Face face ao pano de fundo do neoliberalismo, do individualismo e da (então fortemente aclamada) globalização crescente. Partindo de noções primárias do drama propostas por Peter Szondi², assinalaremos convergências ou passagens do teatro In-Yer-Face pelas matrizes teóricas do teatro do absurdo, do teatro da crueldade e, ainda que longinquamente, do teatro épico, discutindo as novas formas e figurações da violência tecidas por esse teatro como elemento central para o efeito de estranhamento dramático e cênico que se mostra, ainda, capaz de levar o espectador a questionar o mundo que o cerca, mesmo num século em que tudo parece já ter sido visto/revisto ou relatado.

Origens do In-Yer-face

Na década de 1990, peças como *Snatch*, de Peter Rose, *Blasted*, de Sarah Kane, *Penetrator*, de Anthony Nielson, e *Shopping and Fucking*, de Mark Ravenhill, trariam aos palcos londrinos uma nova sensibilidade e um estilo de teatro que se tornaria dominante no período: o In-Yer-Face, termo que poderíamos traduzir como um teatro “na sua cara”, ou, mais livremente, “no seu nariz” ou ainda, mais agressivamente “nas suas fuças”. Povoado por cenas vívidas de estupros, castrações, sodomia, pornografia, uso de drogas, assassinatos, relações homossexuais, misoginia, violência física, moral e psicológica, entre outros, esse novo teatro trouxe aos palcos tanto a abordagem explícita da violência e de temas tabu quanto a vivência, por parte das plateias, de uma série de sensações francamente expostas, quase que literalmente “esfregadas” em seus rostos. Aleks Sierz, que cunhou o termo que deu o nome ao movimento, define esse teatro como:

Any drama that takes the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message. It is a theatre of sensation: it jolts both actors and spectators out of conventional responses, touching nerves and provoking alarm. Often such drama

¹ *This disgusting feast of filth*, segundo Jack Tinker, conhecido crítico de teatro do *Daily Mail*.

² Refiro-me aqui às suas teorias essenciais do drama burguês e de sua crise, tratadas, respectivamente, em *A Crise do Drama* e *Teoria do Drama Burguês*.

employs shock tactics, or is shocking because it is new in tone or structure, or because it is bold and more experimental than what audiences are used to. Questioning moral norms, it affronts the ruling ideas of what can or should be shown on stage; it also taps into more primitive feelings, smashing taboos, mentioning the forbidden, creating discomfort. [...] Unlike the type of theatre that allows us to sit back and contemplate what we see in detachment, the best in-her-face theatre takes us on an emotional journey, getting under our skin. In other words, it is experiential, not speculative. (SIERZ, 2001, p.04)³

Confrontador, desagradável, não passível de ser ignorado, altamente provocador, esse teatro extremamente agressivo, doloroso e perturbador obriga o espectador a literalmente encarar assuntos pesadíssimos e situações extremas e invasivas. Acusado de se utilizar de recursos extremos com o intuito de chocar o público, em que residiria seu único “mérito”, o teatro In-Yer-Face, como veremos, foi na verdade uma resposta aos anos duros que o precederam, à falta de perspectivas de uma juventude para quem os anos 1990 apareciam agora, com a queda do muro de Berlim, o anúncio da Nova Ordem Mundial e a saída de Margareth Thatcher, como uma era de novas possibilidades e de uma liberdade teatral não vista anteriormente no país.

Cabe salientar que a tão atacada violência explícita no palco não foi inventada pelo teatro In-Yer-Face (sem entrar no mérito das incontáveis atrocidades presentes em inúmeras tragédias gregas, podemos lembrar brevemente, no contexto britânico e a título de exemplo, as peças violentíssimas de Christopher Marlowe ou mesmo de William Shakespeare – de quem nem é preciso mencionar a crueldade lancinante presente na terrível Tito Andrônico, bastando para tanto relembrar a sorte de Rei Lear, que em determinado momento tem os olhos cruelmente perfurados em cena, em pleno palco. Ou, já no século XX, poderíamos retomar por exemplo a peça *Saved* (1965), de Edward Bond, em que um bebê é apedrejado por uma gangue de rapazes delinquentes, que inclui o próprio suposto pai do bebê, até a morte. Todavia, à violência e crueldade existentes no teatro anterior, somam-se, no teatro In-Yer-Face, a provocação, a falta de sentido do barbarismo extremado, a anomia e o exagero nauseante das cenas chocantes e violentas – que não são narradas nem tampouco acontecem fora de cena, mas, ao contrário, ocorrem explícita e reiteradamente na boca de cena, a poucos metros do espectador.

A técnica do choque, acredita Sierz, é essencial a um teatro que busca a confrontação da realidade imediata: nesse sentido, a violência extrema, com seus atos de degradação, humilhação e dor, não é passível de ser ignorada, relativizada ou racionalizada – o espectador, nesse âmbito, precisa necessariamente reagir ao extremo incômodo, abandonando uma

³ Um teatro que pega o público pelo cangote e o sacode até que “caia a ficha”. É um teatro de sensações: que estremece as reações convencionais de atores e espectadores, tocando em nervos e causando alarme. Com frequência esse teatro utiliza táticas de choque, ou choca por inovar em tom e estrutura, ou porque é audacioso e mais experimental do que aquilo a que estão habituadas as plateias. Ao questionar as normas morais, afronta as ideias dominantes acerca do que pode ou deve ser mostrado no palco; também toca em sentimentos mais primitivos, esfacelando tabus, mencionando o proibido, criando desconforto. [...] Diversamente do teatro que nos permite recostar no assento e contemplar a vista sem maior envolvimento, o melhor do teatro In-her-face nos leva a uma viagem emocional, perturba. Em outras palavras, é vivencial, não especulativo (SIERZ, 2001, tradução minha).

postura tipicamente passiva ou contemplativa. Se no teatro épico o espectador é levado a pensar criticamente, a se posicionar e a tomar decisões em relação ao exposto, no teatro In-Yer-Face ele é igualmente expulso da situação confortável de identificação com as personagens e fruição da fórmula esperada – todavia, a dimensão crítica aqui é adiada, dado o horror que se presencia e vivencia visceralmente. O que não implica em que se trate de um teatro de mero sensacionalismo/“sensacionismo” como um fim em si mesmo, como prontamente acusou certa parcela da crítica – o componente político desse teatro, como veremos, sobrepõe-se aos expedientes extremos.

Seguindo-se às crises econômicas sob o governo Thatcher, nas décadas de 1970 e 1980, os imensos cortes no setor público, o declínio dos sindicatos, desemprego em massa, epidemia de AIDS e guerras nos Bálcãs, os anos sob domínio da “dama de ferro” trouxeram um significativo corte nas verbas destinadas às artes, instituições culturais e universidades, e o governo buscou empreender um maior controle sobre suas atividades. O renomado crítico Raymond Williams destacou o quanto, “uma após outra, as antigas e respeitáveis instituições (como a BBC, o Arts Council e as universidades), que se supunham desde sempre definitivamente protegidas, sofreram cortes pelo imperativo de uma fase mais dura na economia capitalista” (citado em Peacock, 1999, p. 29). Todavia, a ação de Thatcher e seus asseclas não se restringiu aos cortes orçamentários, estendendo-se a perseguições e ataques desrespeitosos de políticos que julgavam necessário não apenas reorganizar a economia da nação como também depreciar e humilhar triunfantemente aqueles que não compartilhassem de suas opiniões⁴. Nesse contexto político e financeiro, parte do teatro crítico se desmantelou com cortes e censura, enquanto o oferecimento da pouca verba disponível privilegiava peças tradicionais do cânone, reescritas de clássicos ou adaptações de romances que parecessem mais inofensivos a esses tempos tão francamente hostis ao teatro e à arte de modo geral. Seguindo-se aos cortes na década de 1980, a chamada nova escrita (*new writing*) teatral parecia perdida e sem fôlego. Devido às restrições orçamentárias, predominavam os elencos pequenos e cenários simplificados, e peças escritas para pequenos espaços e previstas para curtíssimas temporadas; o teatro parecia estagnado. No entanto, foi justamente em pequenos teatros que se deu a renovação, nos pequenos teatros para plateias reduzidas de Londres, graças aos novíssimos dramaturgos e à ousadia de novos diretores artísticos. Esses novos artistas estavam profundamente interessados em ampliar e experimentar as possibilidades da forma teatral, testando seus limites e ultrapassando todo tipo de restrições ou tabus.

***Blasted*: explodindo as convenções teatrais**

Uma das montagens que marcaram definitivamente o novo teatro da década de 1990, e que tomaremos por exemplo do teatro In-Yer-Face para o presente artigo, é *Blasted* (1995), peça de estreia extremamente polêmica de Sarah Kane, uma jovem dramaturga então com 25 anos, que utilizava “estruturas de confinamento para explorar a paisagem política da geração pós-Thatcher” (KRITZER, 2008, p. 32). Inicialmente a peça é concebida como de

⁴ O líder governista conservador Norman Tebbit, por exemplo, descreveu a BBC como “uma casa ensolarada para os insuportáveis, presunçosos, hipócritas, ingênuos, culpados, fracos e cor-de-rosa”. (PEACOCK, 1999, p. 29)

matriz realista, tematizando as relações de poder entre um casal formado por Cate, uma jovem ingênua, frágil e algo alienada, de um lado, e de outro Ian, um jornalista de meia idade corrupto, cruel e sádico, literalmente apodrecendo, segundo sua própria descrição, por um câncer avançado no pulmão. Sórdido, misógino e racista, o personagem destila seu ódio do início ao fim da peça, buscando afirmar sua superioridade e masculinidade. Mas *Blasted* (que se pode traduzir como algo que foi “explodido” ou “detonado”), a partir de certo momento no enredo, passa a abarcar também a temática da guerra então efetivamente em curso na “vizinha” Bósnia, cujas notícias então diariamente veiculadas pela mídia britânica teriam inspirado Kane.

O trecho de *Blasted*, em que pesem suas surpresas, incongruências e inverossimilhança, é simples. A peça se inicia em “um quarto de hotel caro em Leeds”, onde o casal, a julgar pelo recinto, teria um encontro amoroso. Dividida em cinco cenas, a que poderiam corresponder breves atos, *Blasted* apresenta a trajetória descendente do casal, cuja relação abusiva é espelhada na relação com uma terceira personagem: um soldado que surge misteriosamente na segunda cena, invadindo seu ambiente luxuoso, intimista e não obstante tosco, trazendo consigo, para esse ambiente interno, os horrores da guerra que se desenvolvia alhures, ou além das paredes que até então circunscreviam o cenário. Na terceira cena, o quarto de hotel surge parcialmente destruído, atingido por uma bomba, e a guerra (em nenhum momento nomeada ou explicada) de maneira súbita e inexplicavelmente “invade” a relação privada do casal. O quarto de hotel (a um só tempo em Leeds – mas não mais em Leeds, já que é uma guerra estrangeira), e talvez a Inglaterra, passam involuntariamente a fazer parte do conflito. A jovem Cate, que a plateia entende ter sido estuprada pelo companheiro na segunda cena, escapa em seguida pela janela do banheiro, ao passo que o misógino Ian é estuprado em cena, com relativa facilidade, pelo soldado, enquanto este relembra a morte terrível de sua amada. O soldado, ensandecido pela guerra e pelas mortes, vinga-se sexualmente no jornalista, a quem em seguida arranca os olhos e os come, a exemplo do que fora feito a sua namorada em meio ao conflito. Na quarta cena, o soldado, que se suicidara, é visto ao lado de Ian quando o pano se ergue; Ian tenta em vão se matar com um revólver descarregado, tarefa para a qual solicita auxílio de Cate, que lho nega. Nesse ínterim, a moça havia retornado da rua/da guerra com um bebê, que morre de fome em seus braços. A cena final é muito curta, e abandona de vez qualquer vestígio que ainda sobrara de realismo cênico: em *flashes* e *blackouts* alternados, o jornalista, desesperado e cego, busca consolo na morte, não sem antes devorar parcialmente o corpo do bebê que Cate havia enterrado. Cate, que se apresentara inicialmente como vegetariana, retorna, neste último ato, presumivelmente após ter prestado favores sexuais em troca de comida, e se alimenta de carne animal; conversa então brevemente com Ian, que embora tivesse morrido um pouco antes, ressurge novamente como vivo. “Obrigado” é sua última fala, que encerra também a peça.

Se *Blasted* se inicia de modo realista, tratando entre quatro paredes, como é típico do drama burguês, de relações e conflitos interpessoais – aqui, no caso, de um casal (disfuncional), com o fluir das cenas o insólito e absurdo passam a penetrar a atmosfera que se adensa a cada instante como exponencialmente mais sórdida e cruel. Violência privada e histórico-social se fundem no relacionamento abusivo transposto às atrocidades da guerra, e o poder patriarcal dominante e mostrado como altamente perverso é invertido na emasculação da personagem masculina central, Ian, que, após ser estuprado, é ainda castrado

simbolicamente em cena (quando tem os olhos arrancados e devorados pelo soldado, que se vinga, por ódio, do jornalista que nesse contexto surge como representante de uma mídia cínica e hostil, de uma civilização vizinha superior, “pacífica” e insensível que assiste sem nada fazer em relação aos horrores em seu país – a ele, o soldado atribui indiretamente a morte brutal da namorada, e por extensão de inocentes brutalizados pela guerra).

Se há alguma esperança, ao cair o pano, esta reside em Cate, a mulher frágil, humilhada e explorada que ao longo dos acontecimentos se torna forte, e traz nas mãos uma possibilidade de futuro, presentificada no bebê a quem salvou, esquecida de seu explorador. Mas o bebê morre e o odioso Ian é quem renasce. Nessa pequena fábula, em que o tema da violência é retomado de modo recorrente (em seus diversos matizes físico, psicológico, ético, moral), os crimes da humanidade e a guerra – tão próxima de fato e ao mesmo tempo tão distante, vista como algo longínquo e remoto na televisão –apresentam-se brutalmente à plateia, borrando os limites entre as esferas pública e privada, entre o anestesiamiento confortável que se esperaria tipicamente de uma peça mais “tradicional” ou burguesa qualquer, e a consciência do horror vivenciado, muito de perto (vide as cenas de violência e agonia explícitas), em ambas esferas.

É desnecessário dizer que a crítica mais convencional ou conservadora execrou imediatamente a peça. *Blasted* causou imensa indignação e ultraje nessa crítica, que a condenou como uma obra repugnante e mal acabada, vulgar e de profundo mau gosto. Questionou-se o diretor Stephen Daldry, a organização do Royal Court Theatre, e o mau emprego do dinheiro público, já que Kane recebera uma bolsa do governo para escrever a peça. Noticiada como escândalo, a peça no entanto angariou o apoio de importantes nomes da dramaturgia britânica, como o Nobel Harold Pinter e o também polêmico mas aclamado Edward Bond.

Destruindo a forma

Em *Blasted*, o título remete claramente à explosão/destruição física causadas imediatamente pela guerra (o hotel tem parte de suas paredes explodidas), que se estendem às fronteiras que deveriam proteger a Inglaterra. Não obstante, uma outra “explosão”, talvez menos óbvia, se dá nos limites formais da peça que, à semelhança do que ocorre com o ambiente físico e humano, se dissolve em fragmentos, resultando em uma totalidade irreconhecível. Observemos alguns dos elementos dramáticos e sua subversão na peça.

O cenário realista (um quarto de hotel de luxo em Leeds, inicialmente guarnecido com flores, gelo e bebida) refletirá, ainda de modo verossímil, a relação destrutiva do casal, na desarrumação e nas flores despedaçadas no chão que se veem após a noite em que a moça é estuprada e agredida. Mais adiante, no entanto, o cenário sofrerá um dano inexplicável: a realidade da guerra salta para dentro do ambiente que, na história do drama anterior, teria sido doméstico. Mas, assim como um hotel é impessoal (sabe-se apenas que é “caro”, de onde pode-se supor sua padronização – já que no mundo globalizado e pós-moderno, todos os espaços se parecem), as relações do casal são distantes: agora em paralelo com o mundo externo, revelam-se em franca aridez, refletida no ambiente externo violento e hostil metaforizado pela guerra que lhes invade o quarto. Em tempos de guerra em diversos

âmbitos, as realidades externa e interna se fundem num cenário destruído, que não é mais cá nem lá.

O diálogo, por sua vez, é interrompido, permeado de falas sobrepostas, e por diversas vezes suprime-se a causalidade dramática. Se no início as falas ácidas servem para apresentar as personagens e delinear seus conflitos, no final da peça observa-se a sobreposição cada vez mais rápida de imagens, a cada vez acompanhadas de menos palavras, numa dissolução da linguagem e do próprio sentido, na medida em que Ian se lança à degradação física e à morte. À fragmentação crescente sobrepõe-se a morte do odioso protagonista – de um morto que, no entanto, apesar de longamente apodrecido, não quer morrer.

Se no drama burguês originalmente as personagens eram usualmente apresentadas no ambiente doméstico, em conflitos muitas vezes submersos em relações familiares cuja integridade e retidão cabia reforçar, em *Blasted* as personagens flutuam em identidades aparentemente desconectadas das relações sociais tradicionais: permanecem apenas escombros e expurgos do patriarcado: há a retomada da relação dominadora e abusiva em um casal, que se estende à figuração de um certo imperialismo ainda não ultrapassado – que se desvenda por exemplo na ausência planejada dos serviços do hotel, originários de países anteriormente colonizados pela Coroa inglesa e depreciados por Ian. Das famílias dos protagonistas, citam-se personagens igualmente ausentes, parentes de laços próximos, que surgem em citações no entrecho para questionar a ordem familiar e do mundo: podemos lembrar aqui o afeto e as relações de solidariedade e dependência nas relações com a mãe e o irmão de Cate, um rapaz especial com problemas motores e cognitivos; de outro lado, a distância afetiva do filho do agressivo Ian, e o “questionamento de sua virilidade”, por parte da própria personagem, uma vez que sua esposa o abandonara para viver com outra mulher; e a afetividade do soldado pela namorada morta, brutalmente mutilada e sodomizada durante a guerra. O destino dessas personagens todas, presentes e ausentes, cruzam-se e se sobrepõem, na medida em que definem os protagonistas e suas multifacetadas relações de opressão ou antecipam seu destino e caracterização. Destituídas de um psicologismo que poderia lhes restituir uma certa completude bem vista por uma crítica mais tradicional, essas personagens em franca dissolução física ou moral são, na obra de Kane, fragmentos de um mundo violento e destituído de sentido e integridade.

A estrutura da peça, por fim, se esfacela em cenas que, de um realismo e verossimilhança iniciais, caminham para segmentos cada vez mais curtos e caóticos – à medida em que a linguagem e o diálogo encolhem substancialmente, as imagens ganham força e o cenário de destruição se adensa.

Criticando o teatro entendido como mero entretenimento, Antonin Artaud assim se referia à importância das imagens em seu teatro da crueldade:

O longo hábito dos teatros de distração nos fez esquecer a ideia de um teatro grave que, varrendo todas nossas representações, nos insuffle o magnetismo ardoroso das imagens. [...] Acreditamos existirem, no que se chama poesia, forças vivas, e que a imagem de um crime apresentada nas condições teatrais adequadas funciona para o espírito como algo infinitamente mais temível do que o próprio crime, realizado. (ARTAUD, 1981, p. 108-110)

As imagens atrozes e cruéis presentes em *Blasted* têm por função subverter a apatia do espectador, provocando sua sensibilização através de expedientes duros que o diálogo, e mesmo a narrativa, já não parecem poder realizar. De fato, a crítica chocou-se com a violência, a cruzeza e a crueldade presentes na peça – no entanto, as cenas mais terríveis que a peça contém foram inspiradas por notícias de fatos verídicos ouvidas ou assistidas por Kane – e por quem mais quisesse, na mídia do período. Como notaram diversos críticos à época, *Blasted* incomodou não exatamente por tratar de violência explícita em contextos de guerra ou privados – mas porque a mostrou visceralmente em cena. Fossem eles narrados pelas personagens, possivelmente não abalariam mais que os noticiários, numa era tão cheia de informações, em que as tragédias se tornam números e a sensibilidade, praticamente ausente. Mas o teatro, advoga ainda Artaud, deve dominar a instabilidade dos tempos:

Perdeu-se uma ideia do teatro. [...] o teatro se limita a nos fazer penetrar na intimidade de alguns fantoches, a transformar o público em voyeur [...] No ponto de ruptura a que chegou nossa sensibilidade, está fora de dúvida que precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração. Os danos do teatro psicológico vindo de Racine nos desacostumaram dessa ação violenta e imediata que o teatro deve ter. [...] Nesta época angustiante e catastrófica em que vivemos, sentimos a necessidade urgente de um teatro que os acontecimentos não superem, cuja ressonância em nós seja profunda, que domine a instabilidade dos tempos. (ARTAUD, 1981, p. 108-109)

Surreal, absurdo, cruel. Político?

Se vemos ecos do teatro da crueldade em *Blasted*, observam-se também inclinações rumo a um retorno que remonta por vezes ao teatro épico: o estranhamento, sobretudo, é um poderoso elemento nesse sentido. A falta de verossimilhança da peça, suas incongruências espaciais, o sem-sentido das relações e superposições entre os mundos subjetivo e objetivo remetem a uma observação crítica de um mundo tão absurdamente estranhado que é impossível manter-se anestesiado. Surreal, violento, absurdo, esse teatro no entanto abandona o sem-sentido radical e o inexplicado, muitas vezes observado em grande parte do chamado teatro do absurdo. “Sacudido pelo pescoço”, como afirma Sierz sobre o teatro In-Yer-Face, “até que caia a ficha”, o espectador é perturbado em suas certezas, desafiado em seu terror frente a situações de crueldade que se desenrolam logo ali, sob seus olhos, à nossa face – não, como apontou ferozmente parte da crítica conservadora, numa alusão a um sadismo chocante, gozo pervertido de si mesmo – mas como aversão a uma perversão maior, que se encontra em não de fato enxergar a crueldade, sistêmica, óbvia, que desfila, por exemplo, na mídia despreocupada, com ares de normalidade. Como afirma Ian ao soldado: a imprensa quer casos pessoais de violência, taras e aberrações de caráter, *serial killers* – guerras, sofrimento dos abatidos e similares não interessam – não são, explica, o que vende jornal.

Se os expedientes do teatro épico privilegiam o pensamento crítico, a tomada de consciência por parte de um espectador que não tem como não se posicionar em relação ao exposto, poder-se-ia afirmar que o teatro In-Yer-Face, por sua vez, perde o espectador num “sensacionismo”, num choque e terror agudos e enterrados em si mesmos. Ora, é certo que o choque, o pavor, a repugnância, em graus altíssimos como deve ocorrer nos moldes do teatro In-Yer-Face, a vivência muito de perto da dor, do inominável – de fato, no momento

imediatamente, anestesia. O espectador é obrigado a lidar com as sensações físicas das atrocidades que presencia e que invadem seu próprio espaço físico. Mas num segundo momento conduzem, queremos crer, a uma reflexão sobre o horror, a anomia, os abusos cruéis e atroz do poder. E esse estranhamento, essa reflexão sobre o estado do mundo surgem, nesse teatro da década de 1990, como força e questionamento, por parte de uma geração nascida numa sociedade extremamente oprimida por décadas de um governo agressivo; o que se revela extremamente positivo, como um ponto de luz após uma grande escuridão. Um grande ponto de interrogação para uma geração ávida de entendimento, num mundo que aparentemente se abria à renovação.

Nesse quadro, é preciso lembrar que a sociedade imperialista, agressiva e moribunda representada na figura sádica e decadente de Ian, ainda que seja emasculada e derrotada na peça, ao final efetivamente não morre. Ou, por outra, morre, mas ressurgem, réplica do cadáver horrendo de si mesma, devorando a mortalha de seus filhos fracos e desamparados. Qual um pastiche de si próprio⁵, o invólucro de uma piada grotesca esvaziada de história, o cadáver repulsivo mas agora momentaneamente visto como dependente, inofensivo, torna a crescer em cena. As vítimas, como o soldado, sua namorada e demais outros vitimados numa guerra longínqua e a um só tempo anônima, inexplicada, permanecem em sua agonia e morte, mortos para sempre no palco ao cair o pano. Já Ian esperneia, urra, apodrece, retorna, indicando um ciclo que parece querer se perpetuar. Mas aí é que a diferença possível presente no teatro In-Yer-Face pode finalmente se consubstanciar. Pois que a esperança, de alguma forma, permanece – é Cate, a jovem espoliada, desamparada e ignorante, mas solidária e fortalecida pelas atrocidades, quem tem o poder de alimentar – ou não – o opressor.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1981. 227 p.
- BILLINGHAM, P. *At the Sharp End: Uncovering the Work of Leading Dramatists*. London: Methuen, 2007. 264 p.
- D'MONTE, R. *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990s*. London: Palgrave MacMillan, 2008. 240 p.
- INNES, C. *Modern British Drama – The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 572 p.
- _____. *Avant Garde Theatre: 1892-1992*. London: Routledge, 1993. 261 p.
- JAMESON, F. “O Pós-modernismo e a sociedade de consumo”. In: KAPLAN, E. Ann (Org.). *O Mal Estar no Pós-Modernismo*. São Paulo: Zahar, 1993. 236 p.
- KANE, S. *Complete plays*. London: Methuen Drama, 2001. 288 p.

⁵ O pastiche, lembra-nos Fredric Jameson, “como a paródia, é um estilo peculiar ou único, o uso de uma máscara estilística, a fala numa língua morta: mas é uma prática neutra nessa língua, sem a motivação ulterior da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que existe algo normal, comparado ao qual aquilo que está sendo imitado é muito cômico. O pastiche é a paródia vazia, a paródia que perdeu seu senso de humor (JAMESON, 1993, p. 29).

- KRITZER, A. H. *Political Theatre in Post-Thatcher Britain. New Writing: 1995-2005*. London: Palgrave MacMillan, 2008. 239 p.
- PEACOCK, D. K. *Thatcher's Theatre: British Theatre and Drama in the Eighties*. London: Greenwood, 1999. 231 p.
- RABELLATO, D. *Theatre and Globalization*. London: Palgrave MacMillan, 2009. 97 p.
- ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008. 176 p.
- SHEPHERD, S. *The Cambridge Introduction to Modern British Theatre*. Cambridge University Press, 2009. 251 p.
- SIERZ, A. *In-Yer-Face theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2001. 274 p.
- _____. *Modern British Playwriting – the 1990s Voices, Documents, New Interpretations*. London: Methuen, 2012. 277 p.
- SZONDI, P. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 185 p.
- ZIZEK, S. *Violence: six sideways reflections*. London: Profile, 2008. 272 p.

Recebido em: 06/10/2015

Aprovado em: 24/05/2016