

O CORPO DISTÓPICO EM DIREÇÃO À MORTE E OUTRAS FORMAS DE VIOLÊNCIA EM *CLEANSED* (1998), DE SARAH KANE

Alex Beigui*
beiguialex@gmail.com.br
Universidade Federal de Ouro Preto

Rummenigge Medeiros de Araújo**
rummeniggemedeiros@gmail.com
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte

Resumo: Este artigo é resultado de uma extensa pesquisa sobre a obra dramaturgical de Sarah Kane e sua intensa relação com a morte. Para este texto, selecionamos a peça *Cleansed* (1998), especificamente as quatro primeiras cenas para analisarmos o modo como as personagens são construídas em sua estreita conexão com o corpo distópico. Fazem parte desse recorte a abordagem crítica a partir das noções de violência, de gênero, de resistência, de identidade, de higienização, de patriarcado e de negatividade estrutural.

Palavras-chave: Sarah Kane; *Cleansed* (1998); corpo-distópico; morte.

“A morte não é a pior coisa que podem fazer com você [...] Podem tomar a sua vida sem te dar a morte em troca”.¹
Sarah Kane.

1 Introdução

Pretendemos realizar uma leitura de *Cleansed* (1998), mais especificamente e pelo espaço a que se destina, esse artigo, das quatro primeiras cenas que serviram de base para o andamento da obra. A peça é a terceira obra na ordem cronológica de Sarah Kane, integrante do conjunto de suas obras publicadas e autorizadas. Ao analisar essa escritura levou-se em consideração o contexto histórico em que a obra foi escrita, os diálogos com os mortos nas principais referências utilizadas como matrizes estruturantes, a saber: os efeitos de sentido, as imagens do corpo e da morte,

* Alex Beigui tem Pós-doutorado em Dramaturgia pela Université de Lausanne - Suíça (Bolsista/CAPES); Doutorado em Letras pela USP (Bolsista-FAPESP). Atualmente, é docente da Universidade Federal de Ouro Preto, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Letras, ambos da mesma instituição.

** Rummenigge Medeiros de Araújo tem doutorado em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (Bolsista/CAPES) e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (Bolsista/CAPES), ambos da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. Atualmente é docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte.

¹ [...]Death isn't the worst thing they can do to you [...] Can take away your life but not give you death instead (Cleansed. KANE, 2001, p.136, trad. nossa).

tematizados em uma escrita de si, estranhamente articulada à visão coletiva distópica. Em *Cleansed* (1998), observamos uma desarticulação do sistema de regulação social e normativo, que se esforça por marcar e domesticar os corpos no ideal de uma simetria impositiva e obediente, a partir da qual se visa manter uma continuidade e uma homogeneidade nas categorias: sexo, gênero e desejo.

Sendo um dos trabalhos mais violentos da escritora inglesa, a peça alude a uma sociedade máquina, muito próxima do que Byung-Chul Han denominou em seu livro *Sociedade do cansaço* (2017),² aquela que regulamenta, oprime e destrói as subjetividades e os corpos. Os ataques de violência nessa escritura visam “afectar”, no sentido deleuziano, aniquilar e destruir os corpos. A fisicidade que agencia os devires e o centro das vontades e desejos é o alvo imediato, mas não exclusivo dessa violência estrutural. O corpo, nesse sentido, é o campo não só de ataque, mas também de resistência. O mesmo corpo pulsante da vida (Eros), que se desvia da norma e da regra para garantir sua saúde subjetiva, é o corpo que precisa ser desmembrado, torturado, capturado e, em última instância, empurrado para a morte (Tânatos). Sarah Kane constrói, através de sua obra, um corpo que representa os vários estágios dessa distopia, cartografando com uma fidelidade genuína os limites dessa perversão que atua diretamente no sentimento de descrença na humanidade.

Ao propor em seu quadro de ações, relações incestuosas, homoafetivas, Kane não só retrata a impossibilidade do amor puro, como também põe em cheque as categorias regulamentares dos sistemas institucionais, que tentam, incansavelmente, manipular, definir e destruir o amplo campo das possibilidades do desejo. É contra o desejo e, conseqüentemente, o corpo e a subjetividade que o sistema capitalista recorre em suas refinadas e sempre renováveis formas de captura e de controle. Nesse sentido, é oportuna a diferença entre sociedade disciplinar e de controle e a sociedade de desempenho exposta por Byung-Chul Han:

A sociedade disciplinar é uma sociedade da negatividade. É determinada pela negatividade da proibição. O verbo modal negativo que a domina é o não-ter-o-direito. Também ao dever inere uma negatividade, a negatividade da coerção. A sociedade de desempenho vai se desvinculando cada vez mais da negatividade. Justamente a desregulamentação crescente vai abolindo-a. O poder ilimitado é o verbo modal positivo da sociedade de desempenho. O plural coletivo da afirmação *Yes, we can* expressa precisamente o caráter de positividade da sociedade de desempenho. No lugar de proibição, mandamento ou lei, entram projeto, iniciativa e motivação. A sociedade disciplinar ainda está dominada pelo não. Sua negatividade gera loucos e

² Ver também do mesmo autor *Enxame* (2020) e *Sociedade da transparência* (2012).

delinquentes. A sociedade do desempenho, ao contrário, produz depressivos e fracassados (Han, 2015, p.14-15).

Em *Cleansed* (1998), a heterossexualidade é apresentada como uma política que impõe regras e discrimina tudo o que não se enquadra no âmbito das suas diretrizes normativas. Na peça, Kane parece apontar o dedo para a marginalização e a violência social infligida contra aqueles que se desviam da regra, antecipando em sua obra uma crítica contra o preconceito sobre os(as) corpos (as)³ que extrapolam o mundo do bem e do mal, do masculino e do feminino e dos binarismos balsâmicos. Isto é, é contra os modelos de positividade que a poética do trágico em Kane se desenvolve.

Enquanto a autora denuncia, através de sua vida e de sua arte, os mecanismos de regulação do poder e da tirania contemporânea da categorização, suas obras abrem a porta para uma revisão/suspensão/transformação que permite a subversão dessas abordagens taxonômicas e estruturais. *Cleansed* (1998) denuncia e aborda a perda da identidade, através de uma escritura alegórica e visual que se afasta das obras anteriores e dos “rastros” naturalistas da autora. A escrita trata de um tema recorrente e caro à Kane: a experiência do amor e da necessidade de amar e ser amado, onde as personagens incorporam diferentes tipos de relações humanas e problematizam questões de gênero e de performatização da identidade.

A obra segue no mesmo caminho que as suas peças antecessoras em relação à ausência de informações concretas sobre as personagens (sem elementos reveladores de aparência, tipo físico ou idade) e das direções de palco ou rubricas, existindo apenas indicações sonoras e de espaço físico. Em entrevista concedida a Rebellato (1998), a autora afirma:

Eu estava de saco cheio de todo esse lixo naturalista que estava sendo produzido, então resolvi que queria escrever uma peça que não poderia nunca ser transformada num filme, que nunca poderia ser filmada para a televisão, que nunca poderia ser transformada num romance. A única coisa que jamais poderia ser feito com ela é a encenação. Acredite ou não, essa peça é *Cleansed*. Aquela peça só pode ser encenada. Você pode dizer ‘Ela não pode ser encenada’, mas ela também não pode ser mais nada, tudo bem, mas ela só pode ser feita num teatro. Claro que eu sabia que tinham direções de palco impossíveis, mas eu acredito genuinamente que você pode fazer o que quiser num palco, tanto em termos de ofender alguém quanto

³ O termo “corpas” tem sido utilizado em pesquisas que problematizam e refletem sobre o machismo linguístico e sobre a imposição de categorias heteronormativas que excluem dos processos normativos identidades e modos de existências fora das tipologias convencionais de gênero.

pragmaticamente, você pode fazer o que quiser no palco. Não existe absolutamente nada que você não possa representar de uma maneira ou outra. Pode não ser representar naturalisticamente. É completamente impossível fazer *Cleansed* naturalisticamente, porque metade da plateia iria simplesmente morrer de pura tristeza se você fizesse dessa maneira. Mas esse é meio que o objetivo.⁴

Cleansed (1998) foi pensada em toda a sua potência e produção de imagens para a materialidade e concretude do palco. Suas imagens distópicas, consideradas fortes em violência e em terror, fazem com que os críticos a comparem a *Blasted* (1995), ambas foram projetadas para não serem floreadas, cortadas ou sublimadas por outro meio qualquer de linguagem. São imagens e contextos que precisam da materialidade do palco para se revelarem plenamente, e deixarem escapar o seu efeito de real. A falência do humano aparece como sintoma, espécie de uma total ausência de expectativa futura, importando o presente, urgente e inegociável das personagens.

Elas (as peças) aparecem com frequência organizadas e combinadas em pares, apresentando com isso diferentes variantes e possibilidades de relações afetivas, que problematizam as normas existentes e tratam o sexo como mais um elemento de poder na escala dos excessos. Uma das relações-chave para o desenvolvimento da escrita é a relação possivelmente incestuosa entre os irmãos Graham e Grace. A relação desenvolvida pelos irmãos evidencia a interdição do tabu do incesto na sociedade cristã ocidental. No entanto, com a proposição do paradoxo – um elemento comum à escrita de Kane –, a relação incestuosa aparece revestida de pureza, sendo apresentada por meio de signos poéticos. O casal de irmãos apresenta um amor capaz de superar todas as dificuldades, desafiando as convenções e vencendo até mesmo a morte. A utopia messiânica sob a forma do tabu, aqui, é violada, reforçando um pessimismo crítico como forma de denúncia da hegemonia opressora.

Cleansed (1998), que traduzida literalmente para o português brasileiro teria o título de “purificados”, atravessa a discussão e a temática da pureza, amplamente estudada e discutida pelos antropólogos sob a perspectiva da sujeira dos corpos, e de maneira mais geral, da “poluição” do corpo social. A assepsia dos corpos, outro

⁴ Entrevista concedida por Kane, Sarah. **Entrevista I**. [nov.1998]. Entrevistador: Dan Rebellato. Londres, 1998. 1 arquivo. mp3 (aprox.60 min.). Tradução feita por nós.

disparador caro a Kane, incute-nos inevitavelmente alusão ao holocausto, ao modo de concepção eugênica étnico-racial. Para Jacques Sémelin (2009) essa metáfora aplicada ao corpo social pode se estender à necessidade de se defender a pureza da civilização “contra a corrupção da modernidade” (Sémelin, 2009, p.63). Esses modos rudimentares, reproduzidos amplamente pela cultura ocidental reforçam a construção de estruturas binárias (puro/impuro, limpeza/sujeira, brancura/negrura), respondendo de uma maneira ou de outra ao funcionamento elementar do psiquismo humano.

A peça problematiza essa clivagem binária entre bem/mal, puro/impuro, masculino/feminino, passivo/ativo explorador/explorado etc., constituindo uma leitura na contramão do espaço imaginário de centro, lugar onde se pode sedimentar ideologias de toda ordem. Ainda para Byung-Chul Han, na sociedade de desempenho:

O explorador é ao mesmo tempo o explorado. Agressor e vítima não podem mais ser distinguidos. Essa autorreferencialidade gera uma liberdade paradoxal que, em virtude das estruturas coercitivas que lhe são inerentes, se transforma em violência. Os adoecimentos psíquicos da sociedade de desempenho são precisamente as manifestações patológicas dessa liberdade paradoxal (Han, 2015, p. 18).

Algumas dessas ideologias são completamente máquinas de guerra contra à alteridade e à diferença, parecendo, porém, tranquilizadoras e reconfortantes para quem as estrutura. Um exemplo de ideologia distorcida, estruturada à base de equívocos e suposições, que povoa o imaginário coletivo e social, mas que no fundo dificulta e monopoliza o processo de identidade ou os processos identitários, é justamente o da pureza, ou ainda, segundo Sémelin:

Definir-se como ‘puro’ implica, na prática, categorizar o ‘Outro’ como impuro. A acusação de impureza constitui uma incriminação universal contra quem se pretende massacrar. A pureza, de imediato, remete a uma exigência de limpeza contra um outro, catalogado como ‘sujo’, percebido como lixo. A pureza comporta, ao mesmo tempo, um apelo ao sagrado: a necessidade de purificação é uma mola propulsora do religioso, constituindo um formidável trampolim para que desencadeie uma violência purgadora (Sémelin, 2009, p. 62).

Em *Cleansed* (1998), o devir da personagem Tinker se orienta nessa direção de separar, categorizar, dividir e procurar “higienizar” os espaços de confinamento. Seu devir como uma potência negativa de provocar afectos é o que move o desenvolvimento da escritura e põe em fluxo os devires das outras personagens. Atentando para a literalidade “oculta” do nome “Tinker”,¹⁶ observamos que o seu nome

aponta para diferentes possibilidades de significação, por exemplo, enquanto verbo, sugere “mexer com algo, mudar algo”. Enquanto substantivo nos sugere a possibilidade do “funileiro” ou alguém que mexe com algo na tentativa de melhorá-lo. A personagem Tinker ocupa esse espaço de significação como um “forjador” e higienista de pessoas, seu poder encontra-se exercido em relação aos corpos de Graham, Carl, Grace e Woman.

A personagem Tinker exerce um poder de dominação física sobre quase todos os corpos e corporeidades presentes e em ação na peça. A personagem detém o poder da violência física e também exerce a dominação psicológica. Como um algoz, ele tortura vítima-a-vítima, no que claramente se percebe como um ataque de violência purgadora, direcionado impiedosamente aos corpos que escapam à norma e fundam espaços desviantes. O *modus operandi* de Tinker envolve a crueldade, a coisificação e o desmembramento dos corpos que ele deseja extinguir. Para essa personagem, a morte do outro é o escape e a preservação da vida dele. O seu trajeto ao longo da escrita inclui: assassinato por overdose, violência física, agressão verbal e mutilações de membros (língua, pênis, pernas, empalamento, cirurgia experimental de troca de sexo, etc.).

É interessante observar como Tinker também pode ser lido a partir de uma perspectiva macro, ele representa o Estado, a Família e a Instituição. Sua ação finda uma necropolítica no sentido de extermínio do outro e da diferença. A obra de Kane não nos oferece um futuro possível ou uma alternativa para o nosso presente, antes ela nos fornece um quadro visto por dentro de nossas ruínas utópicas.

A pesquisadora Eugênia Matamala Perez (2014) percebe várias influências dramáticas significativas e ecos dos mortos (dramaturgos) na obra de Kane. Destacamos as mais importantes: as primeiras obras de Brecht, com ênfase a *Baal* (1922), sobretudo na retratação do corpo sedutor e visceral frente à ruína da burguesia, sem espírito e sentimentos, e a *Tambores da noite* (1918/1953) no que diz respeito à temática do amor em tempos de guerra e da revolução espartaquista;⁵ a personagem Meursault do romance *O estrangeiro* (1957), de Albert Camus, incapaz de sentir remorsos, sendo considerada um perigoso misantropo; o romance *O processo* (1925) de Franz Kafka, obra em que o justo implica a ignorância sobre a sentença, o romance *1984*, de George Orwell, obra que retrata a sociedade

⁵ A peça *Tambores da noite* (1918/1953) teve duas versões, a primeira Bertolt Brecht escreve em 1918 e a segunda em 1953.

oligárquica e o totalitarismo do Estado que reprime e destrói qualquer um que a ele se oponha; *Noite de Reis* (1602), peça em que se verifica as habilidosas reviravoltas de identidades e de gênero; *A sonata dos espectros* (1907), de August Strindberg, drama simbolista através do qual a atmosfera intimista e enigmática revela o atributo existencial que põe em crise a realidade e, por fim, *Woyzeck* (1836), de Georg Büchner, drama incompleto, cuja composição fragmentada do diálogo causa inquietações até hoje. Em relação à influência de *Woyzeck* (1836), a própria Kane, admite e a reconhece publicamente na entrevista concedida a Rebellato (1998):

A estrutura de *Cleansed* é baseada em *Woyzeck*, uma peça de Büchner que eu dirigi no ano passado [1997] [...]. Quando eu estava dirigindo – brincando com todas as diferentes versões, porque ele morreu antes de terminar a peça, então ninguém sabe a ordem certa na qual ele queria as cenas. Então eu sentei lá com todas as cenas escritas em cartões, movendo-os ao redor e pensando: ‘Quando foi que eu fiz isso antes?’ - Ah, sim, foi em *Cleansed*. Então, eu escrevi todas as histórias (a de Robin/Carl, a de Grace/Graham, a de Robin/Grace e a de Tinker/Stripper) separadamente, e pensei: onde elas conectam? E eu estava fazendo isso, movendo os cartões por todo lado, ficando absolutamente louca, pensando: tem uma cena faltando, cadê essa cena? Quebrando cenas em duas até que eu consegui o que queria. Então, inevitavelmente, é isso que ocorre, porque tudo que acontece na peça são os momentos acima da linha, aqui, enquanto que se você olha pra outras peças, tem coisas como ‘Ele vai e conta para o pai dele’. Se você olhar para o teatro grego, tem o mensageiro que aparece, e tudo isso deixa tudo mais fácil, e te dá tempo pra acalmar. Mas eu não quero dar tempo para acalmar. O porquê é outra questão, mas eu penso assim, eu queria despir tudo, eu queria que fosse pequeno, e quando eu digo pequeno, penso em minimalista e poético, e eu não queria desperdiçar nenhuma palavra. Eu detesto palavras desperdiçadas.⁶

Esse conjunto de citações indiretas colaboram com a função também de professora de drama que Kane exercia, mantendo assim uma prática sempre reflexiva sobre sua obra, comparando-a com outras de sua época e de seus antecessores. Isso explica porque sua obra aponta para uma construção dramatúrgica distanciada no sentido crítico brechtiano e visceral e cruel no sentido artaudiano. Sarah Kane propõe não só em *Cleansed* (1998), mas em toda a sua obra uma revisão da tradição, uma forma de comentário de sua época e dos motivos que nos levaram a nos tornar o que nos tornamos enquanto indivíduo, sociedade e técnicas de poder.⁷ Suas fontes são

⁶ Entrevista concedida por Kane, Sarah. **Entrevista I**. [nov.1998]. Entrevistador: Dan Rebellato. Londres, 1998. 1 arquivo. mp3 (aprox.60 min.). A entrevista na íntegra foi transcrita e traduzida.

⁷ Embora não seja o foco da nossa discussão, a relação entre poder e sociedade a partir dos conceitos de “psicopolítica” e de “alienação de si mesmo”, pensados por Byung-Chul Han, constituem outro aspecto importante em *Cleansed* (1998). Referimo-nos à obra *Psicopolítica - Neoliberalismo e as novas técnicas de poder*. Belo Horizonte - Veneza: Ed. Áyimé, 2018.

extensas, envolvendo não só a literatura como também fatos históricos e cotidianos, incluindo acontecimentos retratados nos jornais.

A exemplo da imagem do empalamento, a autora baseou-se na forma de crucificação que os soldados sérvios usavam contra os muçulmanos na Bósnia. Segundo ela própria revela na entrevista concedida a Rebellato (1998), o noticiário mostrava que os sérvios faziam isso com centenas e centenas de muçulmanos e os penduravam e os deixavam lá, o que levava um processo doloroso e cruel de até cinco dias até que eles morressem. A autora também assume que as múltiplas violências apresentadas em suas obras, incluindo as presentes em *Cleansed* (1998), tinham sempre por base a realidade. Kane acreditava que tudo o que já foi imaginado, em algum lugar, já havia sido feito por alguém.

2 Desenvolvimento

Convém esclarecer que algumas cenas apenas foram selecionadas e escolhidas para serem analisadas, extraídas, recortadas e colocadas aqui na íntegra no decorrer deste artigo. Essa escolha se deu levando em consideração o critério e a ordem de apresentação, e da entrada das personagens, de situações inéditas ou de indicações autorais mais específicas. Salienta-se ainda que a peça como um todo passou por completa análise, porém devido ao objetivo desse artigo, de seu meio e de seu fim pretendido, a seleção de alguns trechos na íntegra foram suprimidos.

Cleansed (1998) estruturalmente está dividida em vinte cenas, todas numeradas por extenso e, não por números ou algarismos. As personagens se apresentam devidamente nomeadas como: Graham, Tinker, Carl, Rod, Grace, Robin e Woman, e logo abaixo dos nomes uma breve nota da autora adverte os leitores que uma barra (/) indica o ponto de interrupção em diálogos sobrepostos e que as rubricas entre parênteses funcionam como falas. Por fim, a autora conclui sua nota dizendo que quando não houver pontuação é para indicar entrega/liberdade concedida, possivelmente, a um leitor virtual ou encenador futuro. O espaço físico da primeira cena é sugerido de início ao leitor: “dentro do perímetro logo depois da cerca de uma universidade. Está nevando”.⁸ A cena tem início com o diálogo dos dois personagens Graham e Tinker:

⁸ “Just inside the perimeter fence of a university. It is snowing.” (Kane, 2001: p. 107, tradução nossa).

Cena 01⁹

(**Tinker** está esquentando heroína numa colher de prata. Entra **Graham**.).

Graham – Tinker.

Tinker – Tô cozinhando.

Graham – Eu quero ir embora. **Tinker** – (*Levanta o olhar.*) (*Silêncio*) Não.

Graham – Isso é pra mim?

Tinker – Eu não uso.

Graham – Põe mais

Tinker – Não.

Graham – Isso não é o suficiente.

Tinker – Eu sou um negociante, não um médico.

Graham – Você é meu amigo?

Tinker – Acho que não.

Graham – Então que diferença vai fazer?

Tinker – Isso não vai terminar aqui.

Graham – Minha irmã, ela quer **Tinker** – Não me diz.

Graham – Eu sei os meus limites. Por favor. **Tinker** – Você sabe o que vai acontecer comigo?

Graham – Sei.

Tinker – Isso é só o começo.

Graham – Sim.

Tinker – Você vai me deixar fazer isso?

Graham – Nós não somos amigos.

(*Pausa*)

Tinker – Não.

Graham – Sem lamentações.

Tinker – (*Pensa. Então põe outra grande quantidade. Ele adiciona suco de limão e esquentando a heroína. Ele enche a seringa.*)

Graham – (*Procura uma veia com dificuldade.*) **Tinker** – (*Injeta no canto do olho de Graham.*) (*Conta até dez de trás pra frente.*)

Graham – Dez, nove, oito

Tinker – Tuas pernas tão pesadas.

Graham – Sete, seis, cinco.

Tinker – Tua cabeça tá leve.

Graham – Quatro. Quatro. Cinco

Tinker – A vida é doce. **Graham** – É o que tá parecendo. *Eles se olham*

Graham – (*Sorri.*)

⁹ **Scene One** *Just inside the perimeter fence of a university. It is snowing. Tinker is heating smack on a silver spoon. Graham enters. Graham Tinker. Tinker I'm cooking. Graham I want out. Tinker (Looks up.) Silence. Graham No. Tinker Os that for me? Graham I don't use. Tinker More. Graham It's not enough. Tinker I'm a dealer not a doctor. Graham Are you my friend? Tinker I don't think so. Graham Then what difference will it make Tinker It won't end here. Graham My sister, she wants – Tinker Don't tell me. Graham I know my limits. Please. Tinker You know what will happen to me? Graham Yes. Tinker It's just the beginning. Graham Yes. Tinker You'll leave me to that? Graham We're not friends. Pause Tinker No. Graham No regrets. Tinker (Thinks. Then adds another large lump of smack to the spoon.) Graham More. Tinker (Looks at him. Then puts on another lump. He adds lemon juice and heats the smack. He fills the syringe.) Graham (Searches for a vein with difficulty.) Tinker (Injects into the corner of Graham's eye.) Count backwards from ten. Graham Ten. Nine. Eight. Tinker Your legs are heavy. Graham Seven. Six. Five. Tinker Your head is light. Graham Four. Four. Five. Tinker Life is sweet. Graham This is what it's like. They look at each other. Graham (Smiles.) Tinker (Looks away.) Graham Thank you, Doctor. (He slumps.) Tinker Graham? Silence. Tinker Four. Three. Two. One. Zero. Cleansed (Kene, 2020, p. 107-109, tradução nossa).*

Tinker – (*Desvia o olhar.*)

Graham – Obrigado, Doutor. (*Ele desmaia.*)

Tinker – Graham? Silêncio.

Tinker – Quatro.

Três Dois

Um

Zero

Nessa primeira cena, percebemos a delimitação institucional – a universidade –, depois, o estranhamento físico desse espaço é realçado pelo elemento da cerca dentro da própria universidade. O espaço do saber divide âncora com o espaço de poder, trazendo a indissociável relação estudada por Foucault tão bem refletida por Byung-Chul Han, somando-se à estrutura “[...] feita de hospitais, asilos, presídios, quartéis e fábricas,[...]” (Han, 2015, p. 14).

A descrição do tempo também aparece delimitada pelas variações climáticas (está nevando na primeira cena, a próxima cena, por exemplo, acontece no meio do verão). Inicialmente, a delimitação de uma cerca nos remete a um estado de trincheira, uma referência ao isolamento e à guerra. Nele, Kane irá situar a desintegração do corpo institucional paralelamente à condição do corpo físico e emocional das personagens. Há em *Cleansed* (1998), uma negatividade estrutural que não só atravessa o escopo intelectual da peça, mas nos situa em um campo desértico, onde os corpos não apresentam sintomas de uma doença generalizada da alma, mas eles são a única parte capaz de sentir. A dramaturga parece afirmar a impossibilidade do humano, ao mesmo tempo em que afirma uma indissociabilidade entre corpo e alma. O corpo distópico em Kane herda o legado nietzschiano e spinoziano do corpo não substancial; um corpo imanente ao mundo. Para Miguel Angel Barrenechea, referindo-se a Nietzsche:

Ele propõe o corpo como fio condutor interpretativo, como uma perspectiva, ainda ‘mais fascinante e misteriosa’ do que a crença na alma ou no espírito. O corpo apresenta-se, na interpretação nietzschiana, como mais efetivo e o mais seguro para abordar todas as questões que instigam a vida humana. Trata-se de um ‘milagre dos milagres’, no qual a consciência e todas as atividades consideradas espirituais não são mais do que instrumentos dessa ‘prodigiosa síntese de seres viventes’ que é a totalidade orgânica (Barrenechea, 2009, p.47).

Embora muitas leituras sobre a obra de Kane explorem o viés psicológico de suas personagens, quase sempre justificado pela biografia da autora, é importante observar que a dramaturgia da autora se afasta de uma tradição metafísica. Ao reduzir os corpos, às vezes a objetos de prazer e de dor, Sarah Kane explora as intensidades

advindas do corpo, atribuindo a elas um protagonismo responsável por colocar em crise a própria identidade. Em *Cleansed* (1989), por exemplo, não há estados psicológicos sem estados corporais e sociais definidos.

No que diz respeito às influências em sua obra, uma referência importante não enfatizada na lista elaborada por Eugênia Matamala Perez (2014) é a das personagens beckettianas. As duplas tão utilizadas pelo autor, ao contrário de sistematizar o sentido do diálogo, coloca-o sempre em derrisão. O corpo também interfere nas falas das personagens, o diálogo é sempre construído dentro de uma ação, o que justifica as advertências da autora ao leitor de *Cleansed* (1989). As falas não estruturam e conduzem a ação, mas pelo contrário são as ações e os estados corporais das personagens que problematizam as falas. Desse modo, podemos perceber que o outro do diálogo nunca é complementar, mas se dá em termos de uma quase ausência. A escuta é comprometida, criando um jogo não de pergunta-resposta, mas de pergunta-pergunta. A aporia à voga beckettiana transforma o diálogo em um abismo, *mise-en-abyme* dependente mais do gesto do que propriamente das palavras.

Assim como em Beckett, em Kane não há explicação ou roteiro prévio sobre a existências das personagens ou dos acontecimentos. Sem pistas ou âncoras que possibilitem ou permitam o leitor ter certeza de alguma coisa, o corpo segue agindo e reagindo. Ao longo da peça, não sabemos se de fato existe essa guerra (ou o que a teria motivado), nem tampouco como as personagens foram parar nesse local. Essa indeterminação leva as personagens ao espaço distópico do corpo como único roteiro possível de sentido. É através de uma descrição sobre os estados físicos que as personagens são descritas, o corpo passa a ser sua única verdade/identidade.

A carcaça parece ser tudo que resta para testar os limites do humano em seus desdobramentos espaciais e temporais. Supõem-se, à medida que avançamos na leitura de *Cleansed* (1998), que a própria situação em que o corpo-testemunho-arquivo se apresenta seja uma alusão ao corpo distópico social. A noção de pureza associada ao título da obra parece ser uma provocação e um deslocamento da noção de identidade, com frequência associada na história da humanidade à construção de uma nacionalidade, ou à constituição ideal da formação da imagem de um indivíduo ou de um corpo social. Essa noção de identidade saudável e normal tende sempre à inevitável criação do inimigo. O ódio ao outro é sempre o ódio ao corpo do outro que se apresenta fora da divisão binária. Essa consciência de não-lugar e de não-tempo

gera um estado de angústia e de depressão, próprias do estilo da autora. O corpo viciado, o corpo doente, o corpo dissidente lembra o corpo social do pós-guerra, às vezes desaparecido, às vezes pulsante, mas jamais de todo eliminado da história.

A personagem Tinker nas suas primeiras ações da primeira cena aparece fazendo um preparo da droga para ser administrada, o diálogo entre ele e a personagem Graham é construído com frases curtas, pontuais e objetivas. No texto, Tinker se apresenta indiretamente como um traficante “eu sou um comerciante”, enquanto Graham parece ser um dependente químico em busca da droga. A rubrica do texto informa que Tinker procura uma veia, mas não acha, o que indica um uso contínuo e prévio de substâncias injetáveis. No trecho não parece claro se a personagem está usando a droga, mesmo sabendo da iminente possibilidade de morte, ou se está propondo com ela um suicídio assistido.

Algumas indicações no trecho sugerem uma tentativa de aproximação de Tinker, por parte de Graham, tais quais: a troca de olhar que lança para Tinker, a conversa que puxa e até mesmo o reconhecimento. A personagem Tinker, por sua vez, desvia o olhar, corta a conversa estendida e parece ter pressa em acabar logo com o processo, tanto que na impossibilidade da veia, acaba aplicando a droga no olho. Existem, porém, três falas de Tinker que escapam à estrutura comum da primeira cena: “Isso não vai terminar aqui”, “você sabe o que vai acontecer comigo?” e “Isso é só o começo”, elas funcionam no desenvolvimento da escrita como um prenúncio do papel opressor de Tinker frente às personagens de *Cleansed* (1998). A cena é concluída com a primeira imagem física da morte. Na cena seguinte, denominada como “cena dois”, somos apresentados a dois outros personagens Rod e Carl:

Cena dois ¹⁰

¹⁰ Scene Two

Rod and Carl sit on the college green just inside the perimeter fence of the university. Midsummer - the sun is shining. The sound of a cricket match in progress on the other side of the fence. Carl takes off his ring. Carl Can I have your ring? **Rod** I'm not going to be your husband, Carl. **Carl** How do you know? **Rod** I'm not going to be anyone's husband. **Carl** I want you to have my ring. **Rod** What for? **Carl** A sign. **Rod** Of what? **Carl** Commitment. **Rod** You've known me three months. It's suicide. **Carl** Please. **Rod** You'd die for me? **Carl** Yes. **Rod** (*Hold out his hand*) I don't like this. **Carl** (*Closes his eyes and puts the ring on Rod's finger.*) **Rod** What are you thinking? **Carl** That I'll always love you. **Rod** (*Laughs.*) **Carl** That I'll never betray you. **Rod** (*Laughs more.*) **Carl** That I'll never lie to you. **Rod** You just have. **Carl** Baby - **Rod** Sweetheart honey baby I have a name. You love me so much why can't you remember my name? **Carl** Rod. **Rod** Rod. Rod. **Carl** Can I have your ring? **Rod** No. **Carl** Why not? **Rod** I wouldn't die for you. **Carl** That's all right. **Rod** I can't promise you anything. **Carl** I don't mind. **Rod** I do. **Carl** Please. **Rod** (*Takes off his ring and hands it to Carl.*) **Carl** Will you put it on my finger? **Rod** No. **Carl** Please. **Rod** No. **Carl** I don't expect anything. **Rod** Yes you do. **Carl** You don't have to say anything. **Rod** I do. **Carl** Please, baby. **Rod** Fuck's/sake - **Carl** Rod, Rod, sorry. Please. **Rod** (*Takes the ring and Carl's hand.*) Listen. I'm saying this once. (*He puts the ring on Carl's finger.*) I love you now. I'm with you now. I'll do my best, moment to moment, not to betray you. Now. That's it. No more. Don't make me lie to

(Rod e Carl estão sentados na grama do lado de dentro da cerca da universidade. Meio do verão – O sol está brilhando.

O som de uma partida de cricket vindo do outro lado da cerca.

Carl tira seu anel.).

Carl – Pode me dar o seu anel?

Rod – Eu não vou ser o seu marido, Carl.

Carl – Como é que você sabe?

Rod – Eu não vou ser marido de ninguém.

Carl – Eu quero que você fique com o meu anel.

Rod – Pra quê?

Carl – Um sinal.

Rod – De quê?

Carl – Compromisso.

Rod – Você me conhece há três meses. Isso é suicídio.

Carl – Por favor.

Rod – Você morreria por mim?

Carl – Sim.

Rod – *(Estende a mão.)*

Não tô gostando nada disso

Carl – *(Fecha os olhos e põe o anel/aliança no dedo de Rod.)*

Rod – Quê que você tá pensando? **Carl** – Que eu sempre vou amar você. **Rod** – *(Ri.)*

Carl – Que eu nunca vou te trair.

Rod – *(Ri mais.)*

Carl – Que eu nunca vou mentir pra você.

Rod – Acabou de mentir.

Carl – Meu bem

Rod – Querido meu amor meu bem. Você me ama tanto, e não lembra o meu nome?

Carl – Rod.

Rod – Rod. Rod.

Carl – Me dá o seu anel?

Rod – Não.

Carl – Por quê não?

Rod – Eu não morreria por você.

Carl – Tudo bem.

Rod – Eu não posso te prometer nada.

Carl – Eu não me importo.

Rod – Eu me importo.

Carl – Por favor.

Rod – *(Tira o anel dele e entrega para Carl.)* **Carl** – Você não vai pôr ele no meu dedo?

Rod – Não.

Carl – Por favor.

Rod – Não.

Carl – Eu não espero nada em troca.

Rod – Espera sim.

Carl – Você não precisa dizer nada.

Rod – Preciso sim.

Carl – Por favor, meu bem

Rod – Caralho –

you. **Carl** I'm not lying to you. **Rod** Grow up. **Carl** I'll never turn away from you. **Rod** Carl. Anyone you can think of, someone somewhere got bored with fucking them. **Carl** Why are you so cynical? **Rod** I'm old. **Carl** You're thirty- four. **Rod** Thirty-nine. I lied. **Carl** Still. **Rod** Don't trust me. *Pause* **Carl** I do. *They kiss.* **Tinker is watching.** (*Cleansed.* Kane, 2001, p.109-112, tradução nossa).

Carl – Rod, Rod, por favor, desculpa **Rod** – (*Pega o anel da mão de Carl.*) Escuta. Só vou te dizer isso uma vez. (*Ele põe o anel no dedo de Carl.*)

Eu te amo agora.

Tô com você agora.

Eu vou fazer o meu melhor, minuto a minuto, pra não te trair.

Agora.

É isso. Mais nada. Não me faz mentir pra você.

Carl – Eu não tô mentindo pra você.

Rod – Cresce.

Carl – Nunca vou te dar as costas.

Rod – Qualquer um que você imaginar, alguém em algum lugar, vai tá de saco cheio de trepar sempre com a mesma pessoa.

Carl – Por quê você é tão cínico?

Rod – Eu sou velho.

Carl – Você tem 34. **Rod** – 39. Eu menti.

Carl – Fica quieto.

Rod – Não confia em mim.

Pausa

Carl – Eu confio.

(*Eles se beijam*

Tinker está assistindo).

Pode-se perceber que o espaço de confinamento permanece sendo o da universidade, ainda que a estação climática e o tempo meteorológico tenham sido alterados. Agora, em contraste com a neve caindo, descrita na cena anterior, existe um sol brilhando no meio do verão. Pressupõe-se com isso uma passagem de tempo, sem haver, porém, precisão cronológica. Longe deste espaço de confinamento, do outro lado da cerca, a vida parece acontecer normalmente, as rubricas indicam um jogo acontecendo. Observa-se, oposição total ao clima da primeira cena.

Em Kane se faz necessário estarmos atentos para os nomes das suas personagens e aquilo que eles escondem e revelam sobre a sua função ou sobre o corpo que nomeiam. O nome da personagem Carl,¹¹ por exemplo, em tradução livre e literal, denota alguém de linhagem ou de posição social baixa, que não descende dos nobres, como um camponês ou um homem pobre, enquanto que o nome Rod¹² está ligado a símbolos eminentemente fálicos e verticais, como as hastes, varas ou as barras (de ferro ou madeira). É também uma gíria para designar o próprio pênis.

É interessante notar ainda que a pulsão de morte que envolve Tinker está

¹¹ Pronunciation: /kɑ:l/ NOUN 1 archaic A peasant or man of low birth. 1.1 Scottish A man; a fellow. Origin Old English (denoting a peasant or villein): from Old Norse karl 'man, freeman', of Germanic origin; related to churl. **Oxford English Dictionary** (12 vols). Oxford: Oxford University Press.

¹² Pronunciation: /rɒd/ NOUN 1 A thin straight bar, especially of wood or metal; 1.1 A wand or staff as a symbol of office, authority, or power; 1.2 A slender straight stick or shoot growing on or cut from a tree or bush; 1.3 A stick used for caning or flogging; 1.4 (the rod) The use of a stick as punishment; 1.5 vulgar slang A man's penis. **Oxford English Dictionary** (12 vols). Oxford: Oxford University Press.

direcionada ao casal durante toda a peça, recairá sobre Carl em forma de desmembramento, de retalhação literal e aniquiladora do corpo; enquanto as aflições direcionadas a Rod, comparativamente, são brandas e não tendem à destruição de seu corpo. Dentro dessa ótica, pode-se entender que o ódio de Tinker por Carl possivelmente é não apenas e isoladamente direcionado à condição sexual e corporal-identitária, mas também a uma condição social.

O modo diferenciado que Tinker trata as duas personagens aponta também para uma misoginia. Por assumir Rod o papel de “ativo” na relação, comprovada por sua condição “fálica” e de menos “afetado”, sem manifestações emocionais, Tinker o poupa de seu excesso de crueldade. Se a primeira cena mantém uma ordem tanática, culminando em um produto da morte na imagem do cadáver de Graham que se forma; a segunda cena começa numa ordem erótica, com Carl e Rod às voltas em uma discussão de relacionamento amoroso, concluída com a recusa formal de um pedido de casamento, simbolizado pela rejeição ao anel de compromisso apresentado por Rod. Existe nessa cena algo que é recorrente e atravessa toda a obra kaneana: a impossibilidade do amor, da relação a dois e sua urgência em tempos distópicos.

Carl deseja se casar mesmo com apenas três meses de namoro, o que para Rod configura um suicídio; a morte do possível desenvolvimento do amor deles. A personagem de Rod tem trinta e nove anos e como deixa claro ao final da cena mentiu sobre a sua idade para o seu parceiro. Também não parece muito animado com a possibilidade de restringir a sua vida sexual a um único parceiro, mas o que lhe incomoda de certa maneira é o fato de Carl jurar amor eterno, mas não ser capaz de pronunciar corretamente o seu próprio nome, por exemplo. A relação de ambos deflagra a impossibilidade de qualquer promessa futura uma vez que Carl assume o protótipo do amor romântico, enquanto Rod o seu oposto. É evidente que paralelamente à dicotomia estabelecida, há uma forte e mórbida ironia sobre o amor em *Cleansed* (1989)

A autora parece esboçar e sugerir aparentemente que existe um certo prazer *voyeurístico* por parte da personagem Tinker, ao colocá-lo para observar a cena do casal. No desenvolvimento da peça, é possível perceber que as maiores crueldades, agressões físicas e violência são destinadas para as cenas com Carl e Rod. Existe um prazer por parte da personagem Tinker em testar e punir o amor do casal, que acaba se tornando em indiferença e banalização, não lhe importando a dor sentimental ou o sofrimento físico de Carl e Rod, que aumentam progressiva e

consideravelmente ao longo da obra.

Na sequência da cena quatro, por exemplo, primeiro a personagem Carl é espancada por homens invisíveis, até perder a consciência, em seguida sofre um empalamento anal, depois tem a língua mutilada e, por fim, se vê obrigada a engolir o anel que utilizou para propor casamento a Rod. Na obra de Kane, os extremos coexistem como estruturantes de sua tanatopoética inscrita no corpo distópico de suas personagens.

Um corpo que a partir da dor e do sofrimento causado pela falta de limite do poder do outro apresenta-se quase que indiferente à realidade. Um tipo de sofrimento não messiânico, ou de redenção divina, mas profanamente político e paradoxal. Evidente que estamos no campo dos corpos-objetos, dos corpos-disciplinados e dos corpos-esgotados tanto no sentido de Michel Foucault e Byung-Chul Han quanto no sentido que Gilles Deleuze atribuiu às obras de Samuel Beckett e de Carmelo Bene.¹³ Na terceira cena, que para fins didáticos de análise dividiu-se em duas partes nesse trabalho, Kane nos apresenta a personagem Robin, além de começar a nomear simbolicamente os espaços de confinamento da universidade:

Cena três ¹⁴

(A Sala Branca – a enfermaria da Universidade

Grace *está de pé sozinha esperando)*

Tinker *entra consultando uma lista*

Tinker – Ele morreu há seis meses. Nós normalmente não guardamos as roupas tanto tempo.

Grace – O que acontece com elas? **Tinker** – São recicladas. Ou incineradas. **Grace** – Recicladas?

Tinker – É preferível incinerar, mas-

Grace – Vocês dão pra alguém?

Tinker – É.

Grace – E isso não é muito anti-higiênico?

Tinker – Ele morreu de overdose.

Grace – Então por que queimar o corpo dele?

Tinker – Ele era um viciado.

Grace – Vocês achavam que ninguém ia se importar?

Tinker – Eu não estava aqui na hora. **Grace** – Eu preciso ver as roupas dele. **Tinker** – Eu lamento.

¹³ Referimo-nos à obra *Sobre o teatro: um manifesto do menos - O esgotado*. Trad. Fátima Saadi, Ovídio Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

¹⁴ **Scene Three**

The White Room - the university sanatorium. Grace stands alone, waiting. Tinker enters consulting a file. Tinker He's been dead six months. We don't normally keep clothes that long. **Grace** What happens to them? **Tinker** Recycled. Or incinerated. **Grace** Recycled? **Tinker** Most likely incinerated, but – **Grace** You give them to someone else? **Tinker** Yes. **Grace** Isn't that very unhygienic? **Tinker** He died of an overdose. **Grace** Then why burn his body? **Tinker** He was an addict. **Grace** You thought nobody cared. **Tinker** I wasn't here at the time. **Grace** I need to see his clothes. **Tinker** I'm sorry. **Grace** You gave my brother's clothes to someone else, I won't leave until I've seen them. **Tinker** *(Doesn't respond.)* **Grace** What does it matter to you? Give me his clothes. **Tinker** I'm not allowed to let anything leave the grounds. **Grace** I just need to see them. **Tinker** *(Considers. Then goes to the door and calls.)* Robin! *(Cleansed.* Kane, 2001, p.112-113, tradução nossa).

Grace – Vocês deram as roupas do meu irmão para outra pessoa. Eu não vou sair daqui até ver essas roupas.

Tinker – (*Não responde*).

Grace – O quê isso interessa pra você? Me dá as roupas dele. **Tinker** – Eu não tenho permissão de deixar ninguém sair do terreno. **Grace** – Eu só preciso ver

Tinker – (*“considera”. Então vai até a porta e chama.*).

Robin!

Percebe-se que entre a primeira cena e a cena três se passaram seis meses. Essa é uma das poucas indicações cronológicas específicas na obra. Atente-se que, inicialmente, o nome da personagem Grace, que traduzido literalmente significa Graça, enquanto substantivo, pode estar relacionado à suavidade e à elegância, ou até mesmo à cortesia no trato pessoal, sendo também, uma maneira educada de se comportar. Na crença cristã a “Graça” está associada tanto a um favor livre e merecido de Deus, como pode ser um talento concedido pelo Próprio. E, por fim, pode ser a condição ou o fato de ser favorecido por alguém.

Kane aborda, a partir da ironia sobre as referências cristãs que circulam em grande escala em sua obra, a julgar pelas recorrências metafóricas da autora, a religião cristã ao longo do conjunto de suas escrituras pela ótica crítica sobre o patriarcado e a tradição falocêntrica. A nomeação de Grace parece flertar e prestar um tributo a essa conotação divina de “ser favorecido” por alguém. Ao longo da peça, notamos que por diversos momentos a personagem Grace acaba sendo poupada de violências maiores provindas de Tinker, representante máximo da tradição advinda das Escrituras.¹⁵

O diálogo entre Grace e Tinker possui um certo sarcasmo e humor mórbido em relação às respostas prontas de Tinker. Não existe a figura do cadáver ou alguma lápide que faça referência a um corpo enterrado, antes, existe a resposta crua e evasiva de Tinker sobre a incineração do corpo de Graham; “ele era um viciado”. Esse breve diálogo, entre as duas personagens sobre os restos mortais de Graham, toca na questão do medo da morte. Para Norbert Elias (2001, p. 18), “a morte é um dos grandes perigos biossociais na vida humana. Como outros aspectos animais, a morte, tanto como processo quanto imagem mnemônica, é empurrada mais e mais para os bastidores da vida social durante o processo civilizador”. Num ideal de sociedade higienizada, nos moldes daquela que a personagem Tinker parece sonhar construir,

¹⁵ É curioso observar as inúmeras incidências da cultura cristã nas obras da escritora inglesa. As referências à cultura judaica assumem uma forte presença em sua dramaturgia. Sobre isso, é interessante observar que o sobrenome “Kane”, provavelmente deriva de “O’Kane” e “Keane”, além da forma escocesa McKean, é também usado entre os judeus asquenazitas como Kanne ou Cohen.

não deve haver registro ou lembrança alguma de corpos que se decompõem. Não basta matar o corpo, mas é preciso apagar os seus vestígios.

As tumbas e os cemitérios contam e preservam histórias e lembranças. Numa sociedade que pretende se “purificar” ou ter corpos “purificados”, não deve haver resquício algum dos “Outros”. O corpo morto é um corpo contraditoriamente ameaçador, pois ele nos alerta não só que somos perecíveis como denuncia a vida sob circunstâncias reduzidas à indiferença e ao anonimato. A noção de “Necropolítica” de Achille Mbembe ou de “Ikupolítica” ou ainda de “Tanatopolítica” de Márcia Tiburi se tornam agenciamentos conceituais importantes para pensarmos a relação entre o corpo distópico e a morte em *Cleansed* (1998). Nomes sem corpos e devires sem suportes que, certamente, controlam, supervisionam ou agenciam as ações de Tinker na peça.

À vista disso, a personagem Tinker funciona como uma alegoria e personificação da máquina abstrata de rostidade; o que justifica a não aparição desses “homens invisíveis” ou dos corpos das vozes. Todos possuem o mesmo rosto. Segundo propõe Deleuze e Félix Guattari (1996, p. 49) existiria uma máquina (abstrata) de produzir rostidade: essa máquina é chamada dessa maneira, porque é a produção social do rosto, ela opera numa rostificação de todo o corpo, de suas mediações e de seus objetos, uma espécie de “paisagificação de todos os mundos e de todos os meios”. Essa máquina, que se desenvolveu e se expandiu justamente com o desenvolvimento histórico do homem branco, interroga os sujeitos, os define e os enquadra por meio de um jogo, fundado em dois eixos fundamentais: significância e subjetivação.¹⁶ Através da montagem de um sistema muro branco/buraco negro em uma dupla via de significação-subjetivação, aparece o rosto, a saber:

[...] sistema muro branco-buraco negro. Grande rosto com bochechas brancas, rosto de giz furado com olhos como buraco negro [...]. O rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente [...]. Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos (Deleuze e Guattari, 1996, p. 32)

¹⁶ Os autores utilizam, como metáforas para análise, as perspectivas ilustrativas da figura de um “muro branco” para a significância, e, em oposição, a da imagem “buraco negro” para a subjetivação. Onde o “muro branco” se apresenta como uma superfície lisa no qual se inscreve o significado; e o “buraco negro” como uma larga alameda sem organização e controle. Enquanto um reflete as redundâncias de uma razão compartilhada e em massificação, o outro seria um mergulho no poço obscuro das paixões (Deleuze; Guattari, 1996).

Ao entender o arquétipo ocidental cristão, binário e heteronormativo sob uma perspectiva dominante e hegemônica, enxerga-se a bipolarização que essa maquinaria abstrata de rostidade instaura, através de dois modos distintos de operação: as unidades e as escolhas. Onde as primeiras trabalham na formação de uma unidade de rosto, em paralelo e em contradição, estabelecendo com isso os contrastes binários como, por exemplo, homem/mulher, adulto/criança, pai/filho, direita/esquerda, preto/branco, oriente/ocidente em que as dicotomias se estabelecem e aparecem em detalhes como elementos de definição, criando e determinando o campo da norma do bem viver.

Essa máquina abstrata, contudo, não trabalha apenas com os elementos concretos, mas, principalmente, com os elementos subjetivos e quase imperceptíveis. A máquina de rostidade vê e estabelece regras e formas, esquadrinha os sujeitos e os condicionam a ambientes predeterminados a partir de dados intocáveis e inquestionáveis. De maneira geral, a máquina trabalha sem descanso numa produção e fabricação social de rostos, de corpos e de modelos de comportamento.

Ainda, segundo as palavras de Deleuze e Guatarri (1996, p 46): “[...] é preciso que o sistema buraco negro-muro branco quadricule todo o espaço, delinee suas arborescências ou suas dicotomias, para que o significante e a subjetividade possam apenas tornar concebível a possibilidade de suas operações”. Atentemo-nos para a continuidade da cena três, que foi por nós dividida em duas partes, visando cumprir fins didáticos de análise:

Eles esperam. Entra um garoto de 19 anos.

Tinker – Tão aí. **Grace** – (Para **Robin**.) Tira a roupa.

Robin – Senhora? **Grace** – Grace **Tinker** – Tira.

Robin – (Tira a roupa e fica de cueca.)

Grace – Toda.

Robin – (Olha para **Tinker**) **Tinker** – (Considera, então assente

Robin tira a cueca e fica tremendo por dentro com as mãos cobrindo a genitália.

Grace se despe completamente **Robin** assiste apavorado **Tinker** olha pro chão

Grace veste as roupas de **Robin/Graham**

Quando está completamente vestida, ela fica de pé Por alguns momentos, paralisada.

Ela começa a tremer

Ela desmorona e começa a gemer se lamentando, descontrolada

Ela “colapsa”

Tinker a carrega até uma cama

Ela é amarrada. Ele algema ambos os braços na cabeceira da cama. Ele injeta nela. Ela relaxa.

Tinker acaricia seus cabelos.)

Grace – Eu não vou sair daqui.

Tinker – Vai. Você não vai encontrar ele aqui.

Grace – Eu quero ficar.

Tinker – Não é certo.

Grace – Mas eu já tô ficando.

Tinker – Você vai ser removida.

Grace – Eu pareço com ele. Diz que você pensou que eu fosse um homem.

Tinker – Eu não posso te proteger.

Grace – Eu não quero que você proteja.

Tinker – Você não devia estar aqui. Você não tá bem.

Grace – Me trata como um paciente.

Tinker – (“*Considera*” em silêncio. Então pega um frasco de pílulas do seu bolso. Mostra a língua.)

Grace – (*Põe a língua pra fora.*)

Tinker – (*Põe uma pílula na língua dela.*)

Engole.

Grace – (*Engole.*)

Tinker – Eu não sou responsável, Grace.

(*Ele sai.*)

(*Grace e Robin se encaram, Robin ainda está nu, com as mãos cobrindo a genitália.*)

Grace – Se veste.

Robin – (*Procura as roupas de Grace no chão e se veste.*)

Grace – Escreve pra mim.

Robin – (*Pisca*)

Grace – Eu preciso de você pra avisar meu pai que eu tô ficando aqui.

(*Pausa*)

Robin – Tô indo embora daqui a pouco. Pra casa da minha mãe.

Grace – (*Encara*)

Robin - Se eu não me embaralhar de novo. Vô pra minha mãe, eu tomei jeito então eu - Tomei jeito.

Grace – (*Encara*)

Robin – Quê que tu tá fazendo aqui, não tem mulé aqui. Me encarando.

Grace – Escreve pra mim (*ela balança as algemas*)

Robin – A voz disse preu me matar.

Grace – (*Encara*)

Robin – Tô seguro agora. Ninguém se mata aqui.

Grace – (*Encara*)

Robin – Ninguém qué morrerê.

Grace – (*Encara*)

Robin - Eu não quero morrer, tu qué morrerê?

Grace – (*Encara*)

Robin – Pode sê logo logo, to indo embora. Pode ser daqui há trinta, o Tinker disse.

Pode sê.

Grace – Você não sabe escrever, né?

Robin – (*Abre a boca para responder mas não consegue pensar em nada pra dizer.*)

Grace – Não é o fim do mundo.

Robin – (*Tenta falar. Nada.*)¹⁷

¹⁷ *They wait. A nineteen year old boy enters. Tinker* There. *Grace (To Robin.)* Take off your clothes. *Robin* Miss? *Grace* Grace *Tinker* Do it. *Robin (Takes off his clothes, down to his underpants.)* *Grace* All of them. *Robin (Looks at Tinker.)* *Tinker (Considers, then nods.)* *Robin* removes his underpants and stands shivering with his hand over his genitals. *Grace* undress completely. *Robin* watches, terrified. *Tinker* looks at the floor. *Grace* dresses in *Robin's/Graham's* clothes. When fully dressed, she stands for a few moments, completely still. She begins to shake. She breaks down and wails uncontrollably. She collapses. *Tinker* lifts her onto a bed. She lashes out - he handcuffs both arms to the bed rails. He injects her. She relaxes. *Tinker* strokes her hair. *Grace* I'm not leaving. *Tinker* You are. You won't find him here. *Grace* I want to stay. *Tinker* It's not right. *Grace* I'm staying. *Tinker* You'll be moved. *Grace* I look like him. Say you thought I was a man. *Tinker* I can't protect you. *Grace* I don't want to. *Tinker* You shouldn't be here. You're not well. *Grace* Treat me as a patient. *Tinker (Considers in silence. Then takes a bottle of pills from his pocket.)* Show me your tongue. *Grace (Sticks out her tongue.)* *Tinker (Puts a pill in her tongue.)* Swallow. *Grace (Does.)* *Tinker* I'm not responsible, Grace. He leaves. *Grace and Robin* stare at each other, *Robin* still naked, hands covering his genitals. *Grace*

Sobre a personagem Robin ter dezenove anos, em entrevista concedida a Rebellato (1998), Kane disse que ele era baseado em um jovem negro que esteve na prisão de Roben Island junto com Nelson Mandela. Segundo ela, o rapaz tinha 18 anos quando foi posto na prisão. Seu tempo de cárcere seria de quarenta e cinco anos. Até então, essa informação não havia significado nada para o jovem rapaz, pois ele era analfabeto. Até que Mandela e os outros prisioneiros ensinaram ele a ler e escrever.

Ele aprendeu a contar, e então percebeu o longo tempo que significava os quarenta e cinco anos, e então se enforcou. Na mesma entrevista a autora afirmou ainda que não inventava muito na hora de escrever. Ela disse que simplesmente olhava ao redor. Mas não era afeita à ideia de teatro como jornalismo. Segundo Kane, tudo o que você tem que fazer é olhar para o mundo ao seu redor e a violência estará lá.

Por isso, é possível perceber que as falas da personagem Robin se desviam, em relação às regras ortográficas, das dos outros personagens, espécie de Macabéa de *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector ou de Hanna Schmitz de *O leitor* (1995), de Bernhard Schlink.¹⁸ No restante dessa sequência, é interessante perceber algumas informações cruciais: a sala branca da enfermaria não está aberta para todas as pessoas; Tinker não deseja e nem tenta fazer mal a Grace, porque parece se sentir atraído por ela (por reconhecê-la como uma igual); Grace parece ter sofrido um processo forte de “incorporação”, após vestir as roupas que foram de Graham, absorvendo os resquícios de sentimentos do irmão. É interessante notar, também, que as performatizações de identidade e de gênero desenvolvidas por Grace, ao longo da peça, acontecem a partir desse “vestir a roupa”/memória do irmão.

Dress. **Robin** (*Looks at Grace's clothes on the floor. He puts them on.*) **Grace** Write for me. **Robin** (*Blinks.*) **Grace** I need you to tell my father I'm staying here. *Pause.* **Robin** Leaving soon. Going to my mum's. **Grace** (*Stares.*) **Robin** If I don't mess up again. Going to my mum's, get myself sorted so I - Get sorted. **Grace** (*Stares.*) **Robin** What are you doing here, don't have girls here. Staring at me. **Grace** Write for me. (*She rattles her handcuffs.*) **Robin** Voice told me to kill myself. **Grace** (*Stares.*) **Robin** Safe now. Nobody kills themself here. **Grace** (*Stares.*) **Robin** Nobody wants to die. **Grace** (*Stares.*) **Robin** I don't want to die, do you want to die? **Grace** (*Stares.*) **Robin** Could be pretty soon, me leaving. Could be in thirty, Tinker said. Could be – **Grace** You can't write, can you. **Robin** (*Opens his mouth it's here. (He touches Carl's anus.) Carl* (*Stiffens with fear.*) **Tinker** Can take a pole, push it up here, avoiding all major organs, until it emerges here. (*He touches Carl's right shoulder.*) *Die eventually of course. From starvation if nothing else gets you first. Carl's trousers are pulled down and a pole is pushed a few inches up his anus.* **Carl** Christ no. **Tinker** What's your boyfriend's name?

¹⁸ Tanto a personagem Macabeia, vivida no cinema por Marcela Cartaxo no filme dirigido por Suzana Amaral, quanto a personagem Hanna Schmitz, vivida no cinema por Kate Winslet, são vítimas de sua própria linguagem, isto é, de sua forma de se comunicarem em um mundo que não as compreendem.

Gradativamente, Graham vai voltando à cena, evocado pela sua irmã até se fundir por completo à personagem de Grace, que passa a não se reconhecer mais como tal. Nas indicações das próximas cenas de Grace, Kane nos diz que ela passa a falar como Graham, com a mesma voz. Ela deseja tanto ser o irmão que morreu, que, por fim, consegue, por meios cirúrgicos, com o auxílio-tortura de Tinker se tornar um homem “trans”.

A personagem Robin está em um longo processo de tratamento por ouvir vozes que tentam convencê-lo ao suicídio, ele não quer morrer; a enfermaria é o lugar onde nem as vozes e nem as mulheres entram. Segundo Norbert Elias (2001), em nossos dias existe uma prática comum de exclusão social da morte e dos moribundos. E para os doentes essa pode ser uma experiência amarga relegada ao confinamento hospitalar. Também Philippe Ariès (2014, p. 787) atenta para esse fenômeno como sendo o triunfo da medicalização, onde a partir da Guerra de 1914: “a interdição do luto e de tudo o que na vida pública lembra a morte, passa a se contrair e a se fechar”.

A morte deve ser discreta, quase imperceptível, não devendo atrapalhar a rotina hospitalar. Por isso, a personagem Robin afirma que na enfermaria a morte não se faz presente. Na enfermaria, executa-se os “pacientes” de maneira discreta, silenciosa e utilizando a medicamentação, na mesma rapidez em que incineram seus corpos e apressam o seu desaparecimento.

Cena quatro¹⁹

¹⁹ Scene Four

The Red Room - the university sports hall. Carl is being heavily beaten by an unseen group of men. We hear the sound of the blows and Carl's body reacts as if he has received the blow. Tinker holds up his arm and the beating stops. He drops his arm. The beating resumes. Carl Please. Doctor. Please. Tinker holds his arm. The beating stops. Tinker Yes? Carl I can't - Any more. Tinker drops his arm. The beating continues methodically until Carl is unconscious. Tinker holds up his arm. The beating stops. Tinker Don't kill him. Save him. (He kisses Carl's face gently.) Carl (Opens his eyes.) Tinker There's a vertical passage through your body, a straight line through which an object can pass without immediately killing you. Start here. (He touches Carl's anus.) Carl (Stiffens with fear.) Tinker Can take a pole, push it up here, avoiding all major organs, until it emerges here. (He touches Carl's right shoulder.) Die eventually of course. From starvation if nothing else gets you first. Carl's trousers are pulled down and a pole is pushed a few inches up his anus. Carl Christ no. Tinker What's your boyfriend's name? Carl Jesus Tinker Can you describe his genitals? Carl No Tinker When was the last time you sucked his cock? Carl I Tinker Do you take it up the arse? Carl Please Tinker Don't give it, I can see that. Carl No Tinker Close your eyes. Imagine it's him. Carl Please God no I Tinker Rodney Rodney split me in half Carl Please don't fucking kill me God Tinker I love you Rod I'd die for you. Carl Not me please not me don't kill me Rod not me don't kill me ROD NOT ME ROD NOT ME The pole is removed. Rod falls from a great height and lands next to Carl. Tinker I'm not going to kill either of you. Carl I couldn't help it, Rod, was out my mouth before I - Tinker Shh shh shh. No regrets. (He strokes Carl's hair.) Show me your tongue. Carl sticks out his tongue. Tinker produces a large pair of scissors and cuts off Carl's tongue. Carl waves his arms, his mouth open, full of blood, no sound emerging. Tinker takes the ring from Rod's finger and puts it in Carl's mouth. Tinker Swallow. Carl (Swallows the ring.) (Cleansed. Kane, 2001, p.116-118, tradução nossa).

(A Sala Vermelha – O ginásio da Universidade.

Carl *está sendo fortemente espancado por um grupo de homens invisíveis*

Nós escutamos os sons das pancadas e o corpo de Carl

*reage como se recebesse a pancada. **Tinker** levanta o braço, as pancadas param. Ele abaixa o braço. As pancadas voltam.) **Carl** – Por favor, Doutor. Por favor.*

*(**Tinker** levanta o braço. As pancadas param.)*

Tinker – Sim?

Carl – Eu não posso- Não posso mais- (**Tinker** abaixa o braço.

A pancadaria continua metodicamente até Carl ficar inconsciente

Tinker *levanta o braço.) **Tinker** – Não mata ele não. Poupa ele.*

(Ele beija gentilmente o rosto de Carl).

Carl – *(Abre os olhos.)*

Tinker - *Tem uma passagem vertical através do seu corpo, uma linha reta, através dela um objeto pode passar sem te matar imediatamente. Começa aqui.*

*(Ele toca o ânus de **Carl**.)*

Carl - *(enrijece de medo.)*

Tinker - *Pode-se pegar uma vara, empurrar por aqui, evitando os órgãos importantes, até ela chegar aqui.*

(toca o ombro direito de Carl)

É claro que eventualmente morre. De inanição se nada te levar primeiro.

*(As calças de **Carl** são arriadas e um bastão empurrado ânus adentro.)*

Carl - *Cristo. Não.*

Tinker – *Qual é o nome do seu namorado?*

Carl – *Jesus.*

Tinker – *Você pode descrever a genitália dele?*

Carl – *Não.*

Tinker – *Quando foi a última vez que você chupou o pau dele?*

Carl – *Eu.*

Tinker – *Você botou ele no rabo?*

Carl – *Por favor.*

Tinker – *Não quer entregar, tô vendo.*

Carl – *Não.*

Tinker – *Fecha os olhos e imagina que é ele.*

Carl – *Por favor Deus eu não.*

Tinker – *Rodney Rodney me rasga no meio.*

Carl – *Por favor Deus não me mata porra.*

Tinker – *Eu te amo Rod eu morreria por você.*

Carl – *Eu não. Por favor eu não não me mata o Rod não eu Não me mata o Rod eu não o Rod eu não.*

(A vara é removida

Rod cai de uma grande altura perto de Carl

Silêncio.)

Tinker – *Eu não vou matar nenhum dos dois*

Carl – *Eu não pude evitar, Rod, saiu da minha boca antes que eu-*

Tinker – *Shh shh shh Sem lamentações*

(Ele acaricia o cabelo de Carl.)

Mostra a língua.

(Carl põe a língua pra fora

Tinker saca uma grande tesoura e corta a língua de Carl

fora.

Carl balança os braços, com a boca aberta cheia de sangue, nenhum som sai.

Tinker *tira o anel do dedo de **Rod** e põe na boca de Carl.*

Tinker – Engole.

Carl – (*Engole o anel.*)

Na peça, a sala vermelha ao que parece foi como renomearam ou recodificaram, nesse processo de entrincheiramento institucional e estado de sítio, alguns espaços da universidade. A sala vermelha é também o ambiente amplo e aberto do ginásio. O exército de homens invisíveis são todos coordenados pela personagem Tinker com uma sincronia e maestria de um regente. O agrupamento desses homens é, por analogia, uma grande extensão do corpo de Tinker, evocando no gesto do braço subindo e descendo em sinal de aprovação/reprovação, alusão direta à figura do sádico ditador, qualquer semelhança ao gesto de Hitler não é mera coincidência.

Ora, foi na figura dos líderes e militantes etnonacionalistas e racistas que os historiadores viram em operação a tese defendida de maneira explícita do mito da pureza. Na concepção racial dos nazistas, por exemplo, esse ideal de pureza se conjugava ao de saúde. Por isso, para completar e dialogar com a referência dada, Kane situa o espancamento e a tortura física e corporal, ao qual submete sua personagem no espaço do ginásio: um local de reconhecimento oficial para trabalhar a saúde por meio das práticas do esporte e da atividade física. Os nazistas também retomaram como escopo científico as teorias médicas higienistas que circulavam na Alemanha, França e Inglaterra. Ainda segundo Sémelin:

A vontade de reforçar a 'pureza do sangue germânico' levou-os a promulgar, já em setembro de 1935, uma lei para a 'proteção do sangue e da honra alemães.'. Ela rapidamente se traduziu em dois importantes textos, legalizando a segregação dos judeus alemães: o primeiro proibia, sob pena de prisão, o casamento – e, mais amplamente, qualquer relação sexual – entre arianos e judeus; o segundo punha termo à legalidade jurídica adquirida pelos judeus em 1871. Essa vontade de 'saneamento' da 'raça', entretanto, estava longe de visar apenas os judeus do país, pois tinha suas raízes no culto do corpo sadio, belo, limpo, etc. O homem ariano, saudável, limpo, laborioso, esportista, casando-se com uma mulher da mesma raça, dando-lhe muitos filhos, foi alçado a modelo e norma (Sémelin, 2009, p. 63).

Kane, a partir do diálogo com as referências que evocam esses fantasmas caros e vergonhosos à identidade da Alemanha e à história da sociedade moderna, executa os seus desvios e torções para problematizar não só o fascismo nacionalista, que foi disseminado aos poucos de maneira quase imperceptível por toda a Europa, mas nos previne dos resquícios desse fascismo que se mostra igualmente devastador

e, potencialmente, se alastra de maneira permissiva, em relação às identidades desobedientes e ao livre fluxo dos desejos e devires que emanam como desvios do ideal perpetuado e cultuado da normatividade hegemônica.

3 Conclusão

As identidades que performatizam o gênero e mostram o caráter fluído e inapreensível da sexualidade rejeitam veementemente o formato e o molde do homem ideal ariano e o seu modelo de corpo fabricado em série à Olympia I e II (1938) de Leni Riefenstahl.²⁰ Por isso existe um movimento da personagem Tinker, em primeiramente vigiar, espreitar e supervisionar, depois perseguir em silêncio, e por fim, atacar, espancar, tolher e aniquilar. O desvio que põe em cheque o funcionamento do padrão deve ser extinto não apenas em ideias, mas fisicamente. Os corpos precisam ser punidos e esse castigo, à Roma, tem que ser exemplar, espetacular e expiatório.

Essas características, segundo Sémelin (2009), se reconhecem na associação da desconfiança (agressividade exagerada em relação ao próximo); da psico-rigidez que se revela como uma incapacidade de questionamento do seu próprio sistema de funcionamento; de uma hipertrofia do ego, o que muitas das vezes se potencializa, transformando-se em megalomania; e, por fim, em um falseamento do juízo que constitui o traço essencial de uma personalidade paranóica. No trecho da cena quatro, é possível localizar todos esses pontos na relação entre as três personagens. Para o historiador:

[...] O paranoico raciocina exato, mas partindo de premissas falsas. O ponto de partida lhe parece evidente [...] O falseamento do juízo faz com que o paranoico esteja sempre descompassado com os verdadeiros problemas, parecendo estar fora da realidade e irreduzível à opinião alheia. Suas faculdades mentais, no entanto, estão intactas. Sua fala busca, perfeitamente, argumentos no real, mas para dar uma interpretação imaginária. O paranoico imputa todas as suas dificuldades e fracassos ao outro. Ele não tem dúvidas: o mundo é que está errado ou lhe querem mal. Suas interpretações guardam uma aparência verossímil e podem suscitar a adesão das pessoas à sua volta (Sémelin, 2009, p. 77-78).

No mundo de Tinker não podem existir universos paralelos ou outros modos de

²⁰ Documentário propaganda de 1938 sobre os jogos olímpicos de 1936. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qhJerT2AwCQ>. Acesso em: 18 set. 2025.

existência sem que eles queiram afetar, colidir ou destruir o seu. Então, é necessário tratar o que acontece com a única ferramenta possível, a violência física e o extermínio do outro. É preciso aniquilar a utopia do corpo desejante e em seu lugar oferecer o corpo distópico em direção à morte.

Interessante perceber também que quando a personagem Rod aparece em cena, as indicações da autora sugerem “uma queda de um lugar alto”, o que parece ser uma referência aos métodos de tortura e execução infligidos aos homossexuais pelo exercício de sua sexualidade privada, por meio do Estado Islâmico (*EL-ISIS*) nos espaços públicos e na espetacularização da rua como uma demonstração de punição para servir de exemplo aos demais cidadãos e à comunidade islâmica em geral. Essa ideia se mostra como um paradoxo (ela se opõe, mas também não se dissocia por completo) às metáforas da imortalidade que estofam e agregam substância à morte de um conteúdo de vida. A ideia da morte em sua matriz originária e primitiva é uma ideia esvaziada de conteúdo e preche de vazios. A ideia que Carl tem sobre a morte é o vazio.

Um vazio que vai substituir a sua individualidade. O corpo é, portanto, algo abominável e parece igual a potencialização do mistério do amor. São vias iguais, mas em sentidos diferentes; uma vez que o amor individualiza, pontua e especifica o ser, já o corpo o desterritorializa. É no corpo que se insere a experiência afetiva, é contra o amor e o corpo que a violência se ergue em seus diferentes modos de atuação. Ao analisar o pensamento de Pierre Bourdieu sobre o senso prático e a a violência simbólica, esclarece-nos Celso Antonio Favero e Carlos Eduardo de Freitas:

Quando esta propriedade se dá diretamente a partir das mãos todopoderosas do Estado, se criam ‘as coisas nomeadas, e em particular os grupos’, como, por exemplo, os ‘comunistas’, os ‘terroristas’, os ‘baderneiros’, os ‘bandidos’ etc., tudo isso em articulação com o ‘exercício legítimo da violência’ (morte, encarceramento, entre outras coisas) que parecerá cada vez mais naturalizado (Favero e Freitas, 2020, p. 147).

O medo da ausência de amor e da morte é o que parece mover a traição de Carl, ainda que o que está em jogo no momento da cena seja apenas a sua mortalidade e a sua sentença de condenação à morte. Uma morte tão concreta e possível que deixa de figurar como possibilidade, e passa a se estabelecer como certeza (“um dia morrerei, mas não sei quando”). Segundo Levinas (2012, p. 141) esse absurdo da morte se configura como “raptó” porque possibilita a gratuidade da minha responsabilidade pelo outro.

É o outro (Tinker), nesse caso, que tem a responsabilidade e o poder de morte sobre Carl. De acordo com Morin (1970, p.30) o horror da morte é capaz de tudo, inclusive de conduzir ao suicídio ou à loucura. É um horror capaz de inspirar tanto ao doente, despertando nele uma energia que pode lhe curar quanto, ao contrário, despertar no homem são uma emoção que pode lhe matar:

É evidente que a obsessão da sobrevivência, muitas vezes em detrimento da vida, revela no homem a preocupação lancinante de conservar a sua individualidade para além da morte. O horror da morte é, portanto, a emoção, o sentimento ou a consciência da perda da individualidade. Emoção-choque, de dor, de terror ou de horror. Sentimento que é o de uma ruptura, de um mal, de uma catástrofe, isto é, sentimento traumático. Consciência, enfim, de um vazio, de um vácuo, que se cava onde havia plenitude individual [...] Esse traumatismo no seio da consciência da morte é já, embrionária, a ideia da morte (que não é mais do que a ideia da perda da individualidade) estreitamente associada à consciência realista do fato de morte (Morin, 1970, p.32).

A autora parece ter escolhido as cenas de Carl e Rod para construir, num jogo frenético de referências, grande parte das suas ideias sobre o medo físico do indivíduo e a consciência de si perante o aniquilamento provocado pela simples presença ou menção da morte. São as cenas criadas para esses personagens que nos mostram as contradições e os paradoxos emocionais, relacionais e físicos que envolvem o indivíduo em sua crise distópica de identidade.

As personagens Carl e Rod exercem os seus discursos e enunciações de dentro da lama, na sarjeta junto aos ratos. Carl não consegue mais verbalizar, pois foi-lhe arrancada a língua e com ela o direito de performar verbalmente e de recorrer à fala. Sua comunicação oral é impossível; mas ele precisa de alguma maneira entrar em contato e estar em diálogo com o outro. É aí que ele utiliza a escrita no suporte da lama. Carl deseja atingir Rod com o seu pedido de perdão. Ele precisa, independente da condição em que esteja o seu corpo, se manter em sintonia e em contato com o outro. Só o contato com o outro que está no mesmo local que ele, a quem ele reconhece como um igual, pode, de uma certa maneira, legitimar a existência de ambos.

A personagem Tinker assiste novamente à cena, sem sentimento algum ou remorso, ele executa a amputação do corpo de Carl, sua segunda amputação e desmembramento. Se o amor confessado verbalmente por Carl incomodou a Tinker, agora o amor verbalizado na escrita, no suporte efêmero da lama, parece incomodar

ainda mais, pois a escrita perpetua, arquiva e não deixa esquecer. Tinker intensifica o ataque ao corpo do outro, corpo desviante das regras paranoicas mantidas e veladas pelo próprio Tinker, de modo a tornar o corpo de Carl quase incomunicável, reduzindo consideravelmente as suas potências de afectação de outros corpos a zero. A imagem da morte da escrita, do esvaziamento da linguagem e do silêncio profético presentifica-se em *Cleansed* (1998), através e por meio dos gestos das personagens-hiatos, sobreviventes de uma utopia não mais possível.

THE DYSTOPIAN BODY TOWARDS DEATH AND OTHER FORMS OF VIOLENCE IN *CLEANSED* (1998), BY SARAH KANE

Abstract: This article is the result of extensive research into the dramaturgical work of Sarah Kane and her intense relationship with death. For this text, we have selected the play *Cleansed* (1998), specifically the first four scenes, to analyse how the characters are constructed in their close connection with the dystopian body. This section includes a critical approach based on the notions of violence, gender, resistance, identity, sanitisation, patriarchy and structural negativity.

Key-words: Sarah Kane; *Cleansed* (1998); dystopian body; death.

EL CUERPO DISTÓPICO EN DIRECCIÓN A LA MUERTE Y OTRAS FORMAS DE VIOLENCIA EN *CLEANSED* (1998), DE SARAH KANE

Resumen: Este artículo es el resultado de una extensa investigación sobre la obra dramática de Sarah Kane y su intensa relación con la muerte. Para este texto, hemos seleccionado la obra *Cleansed* (1998), concretamente las cuatro primeras escenas, para analizar cómo se construyen los personajes en su estrecha relación con el cuerpo distópico. Este apartado incluye un enfoque crítico basado en las nociones de violencia, género, resistencia, identidad, higienización, patriarcado y negatividad estructural.

Palabras clave: Sarah Kane; *Cleansed* (1998); cuerpo distópico; muerte.

LE CORPS DYSTOPIQUE SE DIRIGEANT VERS LA MORT ET D'AUTRES FORMES DE VIOLENCE DANS *CLEANSED* (1998), DE SARAH KANE

Résumé: Cet article est le fruit d'une recherche approfondie sur la pièce de Sarah Kane et son rapport intense à la mort. Pour ce texte, nous avons sélectionné la pièce *Cleansed* (1998), et plus précisément les quatre premières scènes, afin d'analyser la construction des personnages dans leur lien étroit avec le corps dystopique. Cette analyse inclut une approche critique fondée sur les notions de violence, de genre, de résistance, d'identité, d'assainissement, de patriarcat et de négativité structurelle.

Mots-clés: Sarah Kane; *Cleansed* (1998); corps dystopique; mort.

Referências

- ARIÈS, Philippe. *O Homem diante da morte*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- BARRENECHEA, Miguel Angel de. *Nietzsche e o corpo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto do menos - O esgotado*. Trad. Fátima Saadi, Ovídio Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed 34., 2012.
- ELIAS, Norbert. *A Solidão dos Moribundos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- FAVERO, Celso Antonio.; FREITAS, Carlos Eduardo. (Orgs.). *Distopias e utopias: entre os escombros do nosso tempo*. Salvador: EDUFBA, 2020.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Trad. Enio Paulo Giachini. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2015.
- KANE, Sarah. *Complete plays*. Londres - UK: Methuen Drama, 2001.
- MBEMBE, A. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. Portugal: Publicações Europa-América, 1970.
- PÉREZ, Eugênia Matemala. *Sarah Kane, una edición crítica*. 2014. Tese (Doutorado em Humanidades) - Departamento de Humanidades, Universidad Carlos III de Madrid, 2014. Disponível em: <https://e-archivo.uc3m.es/entities/publication/c1df6b48-83fc-45c4-a891-0484e214463f>. Acesso em: 23 set. 2025.
- REBELLATO, Dan. *Sarah Kane*. Interviewed by Dan Rebellato. Londres: Holloway/University of London: 03 de nov. 1998. Disponível on-line em: https://intranet.royalholloway.ac.uk/drama/staff/rebellato_dan/sarahkane/S_KANE_1998.pdf. Acesso em: 23 nov. 2025.
- SÉMELIN, Jacques. *Purificar e Destruir*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

Recebido em 29/07/2025

Aceito em 22/03/2026

Publicado em 30/04/2026