

**UNIVERSIDADE DE LISBOA**  
**FACULDADE DE LETRAS**



## **Play or Walk Away**

**O Desejo Sexual na Dramaturgia Britânica Contemporânea**

**Cátia Ferreira dos Santos Faísco**

Orientador: Prof. Doutor Rui Manuel Pina Coelho

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Estudos de Teatro

2022

**UNIVERSIDADE DE LISBOA**  
**FACULDADE DE LETRAS**



**Play or Walk Away**

**O Desejo Sexual na Dramaturgia Britânica Contemporânea**

Cátia Ferreira dos Santos Faísco

Orientador: Prof. Doutor Rui Manuel Pina Coelho

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Estudos de Teatro

Júri:

Presidente: Professora Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática e Diretora da Área de Literaturas, Artes e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Vogais:

- Doutora Francesca Clare Rayner, Professora Associada da Escola de Letras, artes e Ciências Humanas da Universidade do Minho (1º Arguente);
- Doutor Jorge Miguel Ferrão Palinhos, Professor Adjunto Convidado da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa (2º Arguente);
- Doutor David Michael Greer, Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Vogal);
- Doutor Frederico Bruno Martins dos Santos Jara Schiappa, Investigador Doutorado, Integrado, com Bolsa de Investigação Pós Doutoramento do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Vogal);
- Doutor Rui Manuel Pina Coelho, Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Orientador).

FCT ( SFRH/BD/124842/2016)

2022



## Resumo

Ao longo dos séculos, o desejo sexual tem sido objeto de inquietação na arte e no pensamento em geral. Reiteradamente reprimido pela religião e por alguns costumes sociais, expandido e explorado pelas suas representações artísticas, o desejo sexual tem-se intrometido nas narrativas que nos contam a história. Na contemporaneidade, também na dramaturgia britânica tem sido um lugar recorrente. Nesta investigação foi selecionado um *corpus* de análise dramático composto por peças escritas entre 2000 e 2014: *The Sugar Syndrome* (2003), de Lucy Prebble; *Sugar Mummies* (2006), de Tanika Gupta; *The Pride* (2008), de Alexi Kaye Campbell; *Scarborough* (2008), de Fiona Evans; *Cock* (2009), de Mike Bartlett; *Spur of the Moment* (2010), de Anya Reiss; *Wanderlust* (2010), de Nick Payne; *The Village Bike* (2011), de Penelope Skinner; *The Mistress Contract* (2014), de Abi Morgan; e *The Pass* (2014), de John Donnelly.

Os autores e autoras selecionados fazem parte de uma geração que é herdeira do teatro *in-her-face* – em que o sexo e a(s) sexualidade(s) estiveram em lugar central nas suas temáticas –, e, em comum, encontramos, pelo menos, dois denominadores fundamentais: 1) o facto de, aparentemente, traçarem um retrato da fragilidade dos afetos na contemporaneidade; 2) as suas peças terem estreado no mítico Royal Court Theatre (RCT), em Londres. Durante muitos anos, o RCT foi considerado o epicentro da *new writing* dando a conhecer novas vozes da dramaturgia contemporânea e sendo centro e palco de muitas polémicas relacionadas com a representação do sexo e da violência.

Nesta análise, abordamos o modo como o desejo sexual pode ser observado através de múltiplas variáveis como o desejo nostálgico, a pornografia, a intimidade, a culpa, o pudor, o tabu, a monogamia e a homossexualidade. A representação do desejo sexual, nestas peças e nesta investigação, é também entendida como uma ferramenta dramática para explorar o modo como os autores constroem uma narrativa sobre os relacionamentos, permitindo assim uma perspetiva sobre os mecanismos que, embora não se manifestem como tal, podem ser entendidos como repressores.

### Palavras-Chave:

Desejo Sexual / Royal Court Theatre / *New Writing* / Dramaturgia britânica

## Abstract

As centuries have gone by, sexual desire has been an object of restlessness in art and in thought in general. Despite being repeatedly repressed by religion and some social behaviours, expanded and explored by its artistic representations, sexual desire has been intruding in historical narratives. In modern times, it also recurrently occupies a place in British dramaturgy.

In this investigation, it is selected a dramatic *corpus* of analysis, composed by plays written between 2004 and 2014: Lucy Prebble's *The Sugar Syndrome* (2003); Tanika Gupta's *Sugar Mummies* (2006); Alexi Kaye Campbell's *The Pride* (2008); Fiona Evans's *Scarborough* (2008); Mike Bartlett's *Cock* (2009); Anya Reiss's *Spur of the Moment* (2010); Nick Payne's *Wanderlust* (2010); Penelope Skinner's *The Village Bike* (2011); Abi Morgan's *The Mistress Contract* (2014); and John Donnelly's *The Pass* (2014).

These selected authors are part of a generation that is the heir to *in-yer-face* theatre – where sex and sexuality(ies) were central– and, in common, we find at least two main common denominators: 1) the fact that, apparently, they draw a portrait of the fragility of affections in contemporaneity; 2) the plays have premiered in the mythical Royal Court Theatre (RCT), in London. For many years, the RCT was considered the epicentre of the *new writing*, providing a stage for the new voices in contemporary dramaturgy and being the centre and stage of many controversies related with the portrayal of sex and violence.

In this analysis, we will approach the way how sexual desire can be observed through multiple variables, like nostalgic desire, pornography, intimacy, guilt, shame, taboo, monogamy and homosexuality. The representation of sexual desire, in these plays and this in this research, is also understood as a dramaturgical tool to explore the way the authors build a narrative about relationships, therefore allowing a perspective over the mechanisms that, although they do not manifest themselves as such, can be understood as repressive.

### Keywords:

Sexual Desire / Royal Court Theatre/ *New Writing* / British dramaturgy



## **Agradecimentos**

Ao Professor Doutor Rui Pina Coelho, meu orientador, pela paciência e generosidade, sempre disponível para apontar caminhos e encontrar soluções. Serei sempre grata pelo seu olhar atento.

À Fran, mentora e amiga, pelos conselhos, conversas e apoio desde o primeiro dia e porque sem ela não estaria aqui. Ao Henrique, por ser o meu braço direito (e, tantas vezes, o esquerdo).

Quero também agradecer ao NIEP e ao CEHUM não só por me terem acolhido como investigadora, mas também por todas as atividades que foram realizando, que me possibilitaram ter outras perspetivas sobre a minha investigação. Não posso também deixar de expressar o meu profundo apreço a todas as presidências da ELACH que, ao longo destes anos, sempre me apoiaram e incentivaram neste percurso.

Aos meus pais e às minhas manas, sempre, por me abrirem as portas ao mundo, por me ensinarem a ver a beleza nas pequenas coisas, por me mostrarem que, por vezes, é realmente preciso muito pouco para se ser feliz. Ao mano João, por me acompanhar em todos os momentos. Também agradeço ao Rui, ao Iggy e à Luna, por serem a minha casa mesmo quando chove tanto, tanto lá fora.

E, claro, aos meus alunos, por me desafiarem todos os dias a ser melhor.

Sei que há imensos fatores que condicionam a possibilidade de se ter uma bolsa, mas serei sempre grata pelo momento em que soube que iria beneficiar do apoio da FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia). A investigação e escrita desta tese só foi possível graças à bolsa da FCT (SFRH/BD/124842/2016).



**Nota prévia:** Todas as referências bibliográficas utilizadas no texto que se segue, quando não apontadas, são traduzidas por mim, a partir dos textos em inglês ou, pontualmente, em francês. Relativamente às obras que compõem o *corpus* dramático, privilegiei sempre a língua original (inglês). A utilização da palavra ‘dramaturgos’ deverá ser sempre entendida como forma aglutinadora do masculino e do feminino.



# Índice

<b>Introdução</b>	<b>14</b>
<i>Play or Walk Away?</i>	14
<b>I. O Desejo Sexual</b>	<b>22</b>
1. <i>Um breve olhar histórico</i>	23
1.1. A sexualidade e a influência da religião	23
1.2. Condenar o desejo ao fracasso?	25
1.3. A representação artística do desejo sexual	29
1.4. A sociedade, o desejo e o sexo: dos anos 1960 à contemporaneidade.	32
2. <i>O sexo, o desejo sexual e o teatro britânico no século XX</i>	40
2.1 A Censura e o Pós-Guerra	40
2.2. Os anos de transição e o espartilho de Margaret Thatcher	47
2.3. <i>In-Yer-Face Theatre</i>	54
<b>II. O Novo Milênio e a Dramaturgia Britânica</b>	<b>77</b>
1. <i>O texto, o dramaturgo e o novo milênio</i>	78
2. <i>New Writing</i>	84
3. <i>O Verbatim Theatre e o Devising</i>	88
4. <i>O papel do Royal Court Theatre</i>	93
5. <i>A nova geração de dramaturgos e as temáticas do novo milênio</i>	106
<b>III. A Representação do Desejo Sexual</b>	<b>121</b>
1. <i>Afinal, onde anda o desejo?</i>	122
2. <i>A representação do desejo sexual na dramaturgia britânica contemporânea</i>	127
2.1. <i>The Sugar Syndrome</i> (2003)	127
2.2. <i>Sugar Mummies</i> (2006)	130
2.3. <i>The Pride</i> (2008)	133
2.4. <i>Scarborough</i> (2008)	135
2.5. <i>Cock</i> (2009)	138
2.6. <i>Spur of the Moment</i> (2010)	139
2.7. <i>Wanderlust</i> (2010)	141
2.8. <i>The Village Bike</i> (2011)	143
2.9. <i>The Mistress Contract</i> (2014)	145
2.10. <i>The Pass</i> (2014)	148
3. <i>Formas de representação do desejo sexual</i>	151
3.1. Desejo Nostálgico e Pornografia	151
3.2. Culpa, Pudor e Tabu	163
3.3. Intimidade	177
3.4. <b>Monogamia</b>	188
3.5. Homossexualidade	202
<b>Conclusão</b>	<b>215</b>
<i>Atrás de portas fechadas</i>	215
<b>Bibliografia</b>	<b>225</b>

*If theatre can change lives, then  
by implication it can change society, since we're all part of it. I also  
think it's important to remember that theatre is not an external  
force acting on society, it's part of it, a reflection of the way people  
within that society view the world.*

Sarah Kane (1997:133)



### Play or Walk Away?

All play means something.  
Huizinga, *Homo Ludens* (1949)

Há momentos que transformam as nossas vidas. Há momentos em que sabemos que temos de escolher entre ficar e entrar no jogo, ou simplesmente virar as costas e nunca mais olhar para trás. A escolha entre um e o outro pode ser determinante ao ponto de alterar o nosso caminho.

Quando, numa noite de outono no início dos anos 2000, me cruzei com *Purificados* (1998), de Sarah Kane, numa encenação do Nuno Cardoso, questionei-me, pela primeira vez, sobre o poder das palavras de um dramaturgo. A violência, o amor, a visceralidade das palavras que sobressaíam nos corpos, seduziam-me a ficar ali – ao mesmo tempo que me repeliam e me convidavam a levantar da cadeira. Foi no preciso momento em que decidi permanecer sentada, que percebi que não mais viraria as costas a Sarah Kane.

Através desta dramaturga, cuja escassa obra gera tanto amor como repulsa, descobri outras vozes igualmente importantes e representativas da escrita dramática produzida no Reino Unido durante os anos 1990. Essa década assinalou um momento muito particular, intenso e direto, que ficou registado na história da dramaturgia como *in-yer-face* e tornou-se não só no meu objeto de interesse e curiosidade, mas também de estudo. A forma como o sexo e a(s) sexualidade(s) se destacaram como uma das temáticas mais recorrentes no teatro *in-yer-face*, abriram-me caminho para uma outra perspetiva sobre a dramaturgia britânica. Portanto, pareceu-me natural querer perscrutar o caminho que esta dramaturgia seguiu depois do virar do milénio, querer identificar os seus protagonistas e quais as suas formas de expressão.

*Play or Walk Away: O Desejo Sexual na Dramaturgia Britânica Contemporânea* é, assim, um trabalho de investigação que explora e contextualiza o desejo sexual na dramaturgia britânica contemporânea. A escolha das palavras e o jogo existente na sua

combinação - *play or walk away* (jogar ou virar costas) -, para dar título a esta tese, reflete um estado de questionamento que tenta perceber de que modo é que os dramaturgos do novo milénio se posicionam relativamente ao desejo sexual. Por outro lado, *play or walk away* apela também ao desafio que a geração de dramaturgos do novo milénio herdou do teatro *in-yer-face*. Ou seja, se durante os anos 1990 do século vinte a dramaturgia britânica refletiu uma maior abertura às questões relacionadas com o sexo, será que os anos 2000 aproveitaram esse movimento?

Na importante obra *Homo Ludens* (1938), Johan Huizinga olha para o jogo como um dos elementos fundamentais da cultura humana. Ao optarmos, na linguagem, por expressões abstratas, estamos a produzir um jogo de palavras que nos possibilitam criar um outro mundo. Enquanto jogador, o recetor sabe que lhe compete a tarefa de decifrar essas abstrações. Em *De la Séduction* (1979), Jean Baudrillard também se debruça sobre a construção do jogo de sedução como um ritual com diversos patamares. O prazer que advém do jogo pode gerar a vontade de iniciar um outro ainda mais estimulante e excitante. Contudo, poder-se-á concluir exatamente o oposto. Esse jogo de aproximação e recuo, aos quais os autores se referem, serve também como pretexto para olhar mais atentamente para o modo como a sociedade britânica se comporta relativamente ao desejo sexual e como essa atitude se plasma no teatro.

Tendo em consideração que não é possível englobar todas as peças que referenciam o desejo sexual, o *corpus* dramático desta tese de doutoramento refere-se unicamente a um conjunto de peças apresentadas no Royal Court Theatre, entre 2000 e 2014. Considerando a tradição britânica do *text-based theatre* (teatro baseado no texto) e a importância que se atribui ao texto dramático, a análise da representação do desejo sexual tem essencialmente como base o *corpus* dramático selecionado e, embora se possam referir algumas encenações, de forma breve e como apontamento, estas não fazem parte do objeto de estudo. Ou seja, esta é uma tese focada no texto dramático, nas suas palavras e na versão impressa.

A escolha do Royal Court Theatre em detrimento de outros teatros igualmente importantes prende-se com o facto de este ser considerado como um dos maiores polos de incentivo à *new writing* e de ter sido, em vários períodos, absolutamente central para o desenvolvimento do teatro contemporâneo inglês. Desde o início dos anos 1950, sob a

direção de George Devine, afirmou-se como o epicentro de uma escrita que prometia revolucionar a cena teatral e dar a conhecer jovens dramaturgos desconhecidos. A consolidação como um teatro de dramaturgos mostrou como este teatro londrino, ao longo de várias gerações e de várias direções artísticas, tem vindo a fazer dos seus palcos e das suas iniciativas, um local de culto da *new writing*. No entanto, a procura constante por novas peças, por novos dramaturgos, pela “nova sensação”, tem sido amplamente questionada pelo meio artístico e pela comunicação social. Em *The Myth of a Writer’s Theatre* (2010), o dramaturgo Arnold Wesker acusava precisamente o facto de muitas instituições (Royal Court Theatre, The Bush, The Young, ...) utilizarem a política de um teatro de dramaturgos para passar a ideia que se prioriza a *new writing* escrita por novos autores – e não uma política que simplesmente privilegia a dramaturgia britânica, independentemente da idade de quem escreve as peças. Ao exortar o culto pela novidade, os dramaturgos com carreiras mais sólidas e que precisam de dar continuidade aos seus trabalhos, são colocados em segundo plano, mesmo aqueles revelados como importantes descobertas caem rápida e frequentemente no esquecimento, não sobrevivendo à próxima descoberta...

Para o desenvolvimento deste estudo, foram escolhidas as seguintes peças: *The Sugar Syndrome* (2003), de Lucy Prebble; *Sugar Mummies* (2006), de Tanika Gupta; *The Pride* (2008), de Alexi Kaye Campbell; *Scarborough* (2008), de Fiona Evans; *Cock* (2009), de Mike Bartlett; *Spur of the Moment* (2010), de Anya Reiss; *Wanderlust* (2010), de Nick Payne; *The Village Bike* (2011), de Penelope Skinner; *The Mistress Contract* (2014), de Abi Morgan; e *The Pass* (2014), de John Donnelly. A amostra é bastante diversa e revela uma preocupação em selecionar os textos cujo conteúdo incida mais sobre o objeto de análise, isto é, a representação do desejo sexual. A seleção destas peças não pretende diferenciar os textos escritos por autores que se identifiquem com o género masculino, ou por autoras que se identifiquem com o género feminino. Do mesmo modo, não procedemos a uma análise qualitativa das diferenças no discurso motivadas pelas diferenças de género.

Tendo em consideração estes aspetos e o foco da análise, o presente trabalho de investigação divide-se em três partes centrais: “O Desejo Sexual”; “O Novo Milénio e a Dramaturgia Britânica”; e “A Representação do Desejo Sexual”.

Na primeira parte da pesquisa, procura-se um rasto da presença do desejo sexual não só na história, mas também no modo como este tem sido representado e visto por diversas áreas como a filosofia ou a sociologia. Considerando a profunda influência que as religiões tiveram (e ainda têm) no modo como se entende a relação homem/mulher e como se percebe o sexo e a(s) sexualidade(s), procura-se estabelecer um pensamento breve que permita compreender a transversalidade do seu impacto na sociedade. Através de mecanismos como a culpa ou como o tabu, que se enraízam no ser humano ao ponto de se duvidar quais são intrínsecos e quais são fruto de construções sociais, o desejo sexual foi visto, durante muitos séculos, como algo proibido ou indesejável.

A compreensão do desejo sexual estende-se também brevemente à sua representação artística, como apontamentos da percepção do artista relativamente ao mundo que o rodeia e de como ele o transmuta nas suas obras. Em 1984, a artista conceptual Jenny Holzer surge com *Protect me from what I want*, um projeto de intervenção direta no espaço público, que trabalhava o conceito de truísmo<sup>1</sup> e que era uma parte integrante de um trabalho maior ao qual deu o nome de “Survival”. Esta obra, que foi projetada em edifícios, reflete não só o poder da linguagem, das palavras e do seu efeito reverberador, mas também o poder do desejo e da noção do seu perigo, como se o ser humano solicitasse uma espécie de intervenção divina perante os seus instintos mais básicos. A artista capta a essência da dimensão do desejo, apreendendo-a através das palavras transmutadas em objeto artístico projetado num espaço público, relembrando a nossa condição fragilmente humana e a influência e o impacto que a arte pode ter (e tem) nas nossas vidas.

E, precisamente porque os sinais dos tempos acabam por estar presentes, por vezes de forma assumida, outras vezes de forma dissimulada, na dramaturgia, pretende-se uma caracterização da sociedade contemporânea britânica e dos seus comportamentos, atitudes e pensamentos relativamente ao sexo, em toda a sua abrangência. Tendo em conta o universo britânico, considera-se o modo como a sociedade continua a manter tão

---

<sup>1</sup> Desde 1977 que a artista contemporânea Jenny Holzer tem vindo a trabalhar os *Truisms*. A manifestação artística do conceito de truísmo (verdade evidente) é representada através de inúmeras pequenas frases, exibidas em espaços públicos, que convidam o transeunte a questionar-se acerca das suas próprias crenças e dos seus valores. Para Holzer, os *Truisms* funcionam como “um aviso de como as coisas são perigosamente reduzidas a uma linha ou a um pequeno pedaço de informação. Elas eram sinceras, mas também eram um aviso.” (consultado em <https://spruethmagers.com/exhibitions/jenny-holzer-trucks-and-truisms-online/>, a 12 de Abril de 2022)

presente a distinção, nesta questão, entre aquilo que é visto como domínio privado e aquilo que pertence ao domínio público (Smith, 2010).

Passando da realidade para os palcos, elabora-se também um retrato da censura no teatro britânico e de como, até ao seu fim, em 1968, a representação do sexo e da(s) sexualidade(s) estava profundamente limitada. Este ponto, tão importante na caracterização da dramaturgia, mas também tão representativo do carácter de uma nação, torna-se fundamental para perceber como se caminhou através dessa liberdade durante as décadas de setenta, oitenta e particularmente de noventa – pelas características inerentes ao teatro *in-yer-face* –, chegando aos dias de hoje.

Em “O Novo Milénio e a Dramaturgia Britânica”, procura-se entender o lugar do dramaturgo no teatro contemporâneo e a sua relação com o texto, auscultando metodologias de trabalho e o modo como este se relaciona com o mundo. Neste sentido, torna-se também fundamental contextualizar e problematizar a *new writing* na polifonia autoral do teatro britânico e observar de que forma é que a indústria se apropria do termo como forma de produzir uma imagem vanguardista da dramaturgia britânica. A distinção entre *new writing* e *new work* surge como um dos grandes dilemas provocados por estas transformações. O seu impacto resulta numa clara fricção entre a indústria, o Arts Council e muitos dos artistas que se recusavam a ser rotulados com esta designação. Considerando que, na perspetiva do crítico de teatro Andrew Haydon (2013), uma boa forma de entender o teatro desenvolvido na viragem do milénio e de perceber esta problemática, é observar o *verbatim theatre*<sup>2</sup>, procura-se também entender esta metodologia de trabalho. Igualmente importante para a dramaturgia britânica e para a problematização autoral, é a proliferação do *devised based theatre*<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> O termo foi cunhado, em 1987, no artigo ‘*Verbatim Theatre*’: *Oral History and Documentary Techniques*, escrito por Derek Page, onde o investigador mencionava que esta era a mais recente manifestação do teatro documental e que fazia uso de gravações como a sua principal matéria de trabalho. O autor acrescentava ainda que o *verbatim theatre* era particularmente indicado para a “desmistificação da história, dada a sua habilidade em trazer para primeiro plano as suas fontes enquanto simultaneamente as utiliza para entreter” (326).

<sup>3</sup> Processo de criação colaborativo, desenvolvido pela equipa artística, que conduz à elaboração e concretização de um espectáculo. Embora o *devised based theatre* não use o texto teatral como ponto de partida, à medida que os ensaios e o processo criativo vão decorrendo, o texto vai sendo construído. Este tipo de processo permite explorar as limitações autorais e desenvolver múltiplas possibilidades de criação teatral. Ou seja, ao centrar a criação na colaboração, e não na visão apresentada pelo dramaturgo, o *devised based theatre* coloca o foco no artista criativo. Neste tipo de processo, a improvisação é uma das ferramentas mais usadas como método de pesquisa.

A nova geração de dramaturgos traz também consigo uma vontade renovada por temáticas sociais, assim como uma vontade de assumir palcos maiores, deixando para trás os elencos pequenos e os estúdios minúsculos onde habitualmente se apresentavam. São também estas novas vozes da dramaturgia contemporânea que começam a ser incluídas na programação do Royal Court Theatre. Nesta parte da investigação olha-se para as direções artísticas de Ian Rickson (1998-2006), Dominic Cooke (2006-2013) e Vicky Featherstone (2013 – presente), representativas do trabalho e do papel que o RCT teve no novo milénio. Esta abordagem procura ilustrar a importância do teatro na divulgação de novos dramaturgos, mas também na consolidação de autores já conhecidos pelo público, percebendo estratégias de programação e de afirmação no contexto teatral britânico e na aproximação à internacionalização.

No âmbito deste novo milénio, analisam-se algumas das temáticas mais representativas e procura-se também perceber de que forma é que os dramaturgos se relacionam com o mundo que os rodeia, além de refletir se existe esperança no futuro ou se a necessidade de criar utopias ou, no reverso, distopias, se acentua como premissa central do seu discurso. Sierz (2011) fala-nos, por exemplo, de uma necessidade de reescrever a nação através de metáforas; e a nação que se observa é uma nação que assiste ao fracasso do casamento, à dissolução da família tradicional, criando modelos alternativos ou simplesmente deixando-a ruir, perpetrando um retrato nem sempre animador da comunicação entre pais e filhos, ou entre o casal.

Na última parte desta investigação, aborda-se a “Representação do Desejo Sexual” no contexto de uma sociedade que ainda tem dificuldade em ver representadas em palco questões relacionadas com o seu lado mais privado (como o sexo) e procura-se um ponto em comum para a abordagem à temática central da investigação. A apresentação sumária das peças que representam o corpus dramático procura dar a conhecer a narrativa existente em cada um dos textos selecionados e aponta aspetos gerais e fundamentais para a compreensão do universo das mesmas. Ao estabelecer um ponto de encontro entre o termo e a dramaturgia, explora-se a representação do desejo sexual através de nuances que se opõem ou que se atraem, e que estão presentes em palavras, linguagem e discurso das personagens do *corpus* dramático.

Para a concretização desta análise, observa-se o desejo sexual através de vários pontos de vista que permitem uma perspetiva mais ampla do próprio conceito, como o desejo nostálgico, pornografia, intimidade, culpa, pudor, tabu, monogamia e homossexualidade. Para ilustrar e interpretar as diversas manifestações do desejo sexual, o foco de análise incide na interação das personagens dentro e fora dos relacionamentos amorosos ou sexuais. Neste estudo, as peças falam de (des)encontros, de casamentos que ameaçam ruir, de paixões proibidas, de descobertas, de vícios, de segredos e de outras tantas formas que podem acolher o desejo sexual. Tudo aquilo que acontece encontra lugar dentro do espaço privado, resguardando-se da visibilidade pública.

*Play or Walk Away* pretende não só contribuir para o mapeamento do desejo sexual no contexto de uma dramaturgia herdeira do *in-yer-face*, mas também enquadrar o trabalho destes dramaturgos numa época em que o Teatro do Real volta a ser convocado para dar conta de tempos tão incertos e tão ensombrados política e socialmente, e também pelo medo, pelo terrorismo e pelas alterações climáticas. Esta investigação pretende também desbravar a *new writing* no novo milénio, compreender que tipo de abordagens e metodologias caracterizam a década em análise e perceber qual a importância do Royal Court Theatre dentro deste panorama. A abordagem à temática da representação do desejo sexual e a estes textos tem também como objetivo ajudar a desmistificar e desbloquear o modo como ainda se continuam a encarar as questões relacionadas com o sexo e a(s) sexualidade(s) dentro e fora do teatro britânico contemporâneo.



## **I. O Desejo Sexual**

All language shows the structure of desire at some level.

Anne Carson (2014: 108)

To be caught in the throes of erotic desire is to confront imminent disaster.

M. C. Dillon (1985: 145)

Protect me from what I want.

Jenny Holzer (1984)

## 1. Um breve olhar histórico

Historically, sexual desire has been coded through male and female inequality, the situation we face in the early twenty-first century is precisely one in which the traditional rituals of sexual interaction and dynamic of sexual desire are disrupted.

Eva Illouz (2013: 185)

### 1.1. A sexualidade e a influência da religião

O comportamento do homem e a manifestação da sua sexualidade têm sido objeto de estudo pelas suas constantes mudanças e tentativas de adaptação ao meio social, profissional e pessoal onde se move. Através de um diálogo com a história, com o que ocorreu no passado e aos nossos antepassados, é-nos possível ter acesso a uma série de ideias que tocam em matérias como a identidade, o poder, o género e o desejo. O caminho traçado permite-nos também ter uma visão mais ampla de como chegámos à contemporaneidade e de como todas essas alterações tiveram um profundo impacto na representação artística do desejo, do sexo, e da(s) sexualidade(s).

Se tivermos em consideração o binómio homem/mulher e a forma como a sexualidade foi sendo percecionada ao longo dos últimos séculos, é importante referenciar a participação ativa das religiões. O seu papel e a sua influência (muitas vezes nefasta e repressora) manifestaram-se de um modo transversal não só na construção, definição e reformulação de termos, mas também na forma como a sociedade os passou a encarar. Durante muito tempo, por exemplo, os ovários foram considerados como o espelho dos testículos, portanto a mulher era vista como uma mera reprodução do homem, o que apoia a ideia religiosa católica de que a mulher (Eva) foi feita a partir do homem (Adão). Mesmo com as descobertas e avanços científicos feitos ao longo dos séculos, a religião católica esteve sempre enraizada no pensamento ocidental.

Segundo Thomas Laqueur, o género esteve, durante muito tempo, associado ao lugar que homens ou mulheres ocupariam ou desempenhariam socialmente, assim como no assumir do seu papel cultural (1990:8). Ou seja, até ao século XVII, o sexo era encarado do ponto

de vista sociológico e não do ontológico, ignorando as especificidades metafísicas de cada ser.

Ao longo de vários séculos, o pensamento judaico-cristão esteve de tal maneira enraizado e presente na sociedade, que condicionou e controlou o corpo como se este fosse uma entidade singular que não pertencia ao homem ou à mulher, mas a Deus e à Igreja. Deste modo, o corpo humano e a manifestação da sua sexualidade foram sendo, de forma absolutamente sistémica, encapsulados num registo dominado não só por uma visão que nada tinha de científico, mas que fomentava o pudor, o medo e o castigo. A própria representação bíblica do desejo de Eva por Adão expõe o ponto em que o percurso sexual da humanidade se altera profundamente. O historiador Erik Berkowitz recorda o modo como o teólogo e filósofo Santo Agostinho aperfeiçoou a ideia do pecado original, defendendo que tudo mudou depois de Eva e Adão serem expulsos do paraíso (2012: 108). Antes disso acontecer, a reprodução era uma função executada por genitais obedientes, onde a luxúria não tinha lugar. Depois da expulsão, Adão e Eva descobriram que as suas genitálias eram pequenos “monstros tiranos” que estavam sempre a pedir para ser tocados e estimulados e que, por serem incapazes de se recusar a ceder às vontades dos seus corpos, se decidiram tapar.

However, the first human genitals remained ruthless and insistent, as has every sex organ since. In paradise, reproduction was morally neutral. Outside of Eden, it became simply fucking. Wrote Augustine: ‘The insubordination of [genitalia], and their defiance of the will, is clear testimony of the punishment of man’s first sin.’ (*idem*: 109)

Esta visão cristã, da forma como se constrói a culpa através do pecado de desejar o outro e de ceder ao mesmo para a procura da sua consumação, do própria materialização e manifestação da nudez, fomentou durante muitos séculos a regulação e a autorregulação dos limites do corpo e dos seus avanços perante o outro. Desta forma, a culpa também se imiscui no desejo, e torna-se em algo físico que reprime a manifestação de vontades.

No livro *A Nudez*, o filósofo Giorgio Agamben recorda que, na tradição da comunidade cristã dos primeiros dois séculos, a única ocasião em que a nudez era permitida sem vergonha, era a do ritual batismal que, curiosamente, não era dirigido aos recém-nascidos,

mas aos adultos, e que se realizava perante a presença da comunidade (2010). O autor sublinha ainda que, na nossa cultura e ainda que de forma inconsciente, a nudez continua a estar muito marcada e condicionada pela herança teológica e, por isso mesmo, continua a ser concebida de um modo privado e instantâneo. A total libertação destes constrangimentos requer, na visão de Agamben, uma ‘lucidez incomum’.

## 1.2. Condenar o desejo ao fracasso?

Para o teólogo e filósofo Santo Agostinho, o desejo sexual era visto como um castigo perante a desobediência do homem a Deus. Num tom que combina um certo misticismo com uma profunda crença religiosa, atravessa-se a história na presença de uma figura humana que encontra, uma e outra vez, formas de manifestar um dos mais básicos instintos da sua espécie: a capacidade de desejar o outro, de o querer de uma forma carnal, sem que haja necessariamente procriação.

No entanto, Santo Agostinho não foi o único pessimista relativamente à questão do desejo sexual, já que Freud (em alguns momentos), Kant e Sartre, também partilhavam da ideia que ditava que o impulso sexual e a forma como o ser humano (re)agia eram, na maioria das vezes, considerados pouco dignos. Na introdução a *The Philosophy of Sex*, Alain Soble explica que estes filósofos encaravam a essência e os resultados do ímpeto sexual como sendo incompatíveis com aspirações e objetivos mais altos e mais significantes da existência humana (2002: xxii). Sendo o desejo sexual intrínseco ao ser humano e o seu poder, por vezes, de difícil gestão, os pessimistas entendiam que deveria ser considerado um perigo para a harmonia de uma vida civilizada. Esta convicção vai ainda mais longe ao considerar que esta ameaça pode ainda interferir com o eu e com as relações morais que o indivíduo mantém com os outros e com a sua própria humanidade.

Jean Paul Sartre is the latest in this string of pessimists. He concludes the most insightful and influential treatment of sexual desire since Freud with the pronouncement that ‘desire is of itself doomed to failure’. (Dillon, 1985)

Mas, se para Sartre o desejo está condenado ao fracasso, para outros filósofos como Platão e Russel, mas também Freud, existe uma perspetiva mais otimista, considerando que a

sexualidade humana é apenas mais uma das dimensões da existência humana e que o poder do desejo sexual pode elevar o indivíduo a vários tipos de felicidade. Estes filósofos consideram ainda que a sexualidade é, de certa forma, um resultado da evolução e não pode ser propícia ao bem-estar do indivíduo sem menosprezar as propensões intelectuais (Soble, 2002: xxii). Para Lacan, o desejo como função central para toda a experiência humana, é o desejo por algo que não se consegue nomear:

And at the same time this desire lies at the origin of every variety of animation. If being were only what it is, there wouldn't even be room to talk about it. Being comes into existence as an exact function of this lack. Being attains a sense of self in relation to being as a function of this lack, in the experience of desire. (1991: 223-4)

Na obra *O Banquete*, Platão apresenta uma das suas teorias mais revisitadas ao longo da história acerca do amor. Nela, o filósofo argumenta que o homem e a mulher foram criados como um só e que como castigo dos deuses foram separados e condenados a percorrerem a eternidade à procura um do outro. Mas se por um lado Platão nos apresenta esta versão do amor, por outro também alerta para a ideia de que não existe nada mais enganador do que o próprio desejo carnal. A ideia, profundamente enraizada, de que o ser humano só se sentirá completo quando encontrar aquele ou aquela que o/a preencherá, é algo que faz parte do imaginário normativo das relações amorosas. Perante um sentimento de vazio, o ser humano fica num estado de alerta, inconsciente e contínuo, que remete para o desejo de fusão com esse ser que lhe foi destinado pelos deuses. Mais uma vez, emerge a necessidade de criar uma história que aplaque o sentido de finitude do corpo mortal e justifique, de tantas e complexas formas, o desejo de ter o outro, de pertencer ao outro, de se dar ao outro.

Esta noção, genericamente caracterizada como profundamente romântica, tem sido amplamente explorada em áreas tão diversas como a filosofia e a sociologia, e, ao longo dos séculos, tem marcado a sua presença não só no quotidiano, mas também no discurso académico e no pensamento artístico. Pelo facto de ser algo tão complexo e de explicação tão diversa, a alegoria das metades, e conseqüentemente tudo o que acarreta, trouxe o conceito de monogamia para o centro do palco.

Como definição, a monogamia dita que, dentro de uma relação sexual ou de um casamento, exista um compromisso de fidelidade entre dois sujeitos. A ideia de exclusividade associada ao pacto matrimonial teve a sua implementação social no século XII com o objetivo de criar alianças e proteger patrimónios dentro das várias camadas sociais. Na introdução a *Sex and Desire: 400 years of judging desire*, Eric Berkowitz refere-se ao facto de, nos últimos quatrocentos anos, a história estar pautada por incontáveis momentos em que a lei, através dos seus inúmeros protagonistas, tentou criar fronteiras para limitar o modo como o ser humano lida com o prazer sexual (2012). O historiador recorda que as primeiras proibições sexuais datam de tabus paleolíticos que proibiam as mulheres de ter sexo durante a menstruação e que, desta forma, as sociedades conseguiam manter a ordem dentro do “caos do sexo e da reprodução” (*ibidem*). Paralelamente a este tabu, outro dos mais antigos, e que parece ser considerado genericamente mais universal, é o incesto. No entanto, existe um registo de sociedades, como é o caso da egípcia, onde era considerado algo natural.

O modo mais prático e efetivo de impor constrangimentos, e de forçar homens e mulheres a comportarem-se segundo um determinado padrão social, foi através da implementação de mecanismos de controlo e de punições. Ao longo dos séculos, o comportamento sexual do ser humano foi sofrendo alterações e, nesse sentido, aquilo que num momento era considerado aceitável, no outro era visto como um atentado à moral e aos bons costumes e, por isso mesmo, tinha de ser punido. O receio dessa mesma condenação fez com que a manifestação do desejo sexual fosse, na maioria das vezes, reprimida, ou que determinados comportamentos sexuais existissem apenas na clandestinidade. Na idade média, a necessidade de circunscrever, por exemplo, o adultério, fez com que a Igreja fomentasse a exploração de bordéis nas zonas limítrofes da cidade.

Ao contrário do mundo animal, onde os impulsos primários são regra dominante, o mundo humano e racional conceptualiza o desejo sexual segundo normas e códigos sociais, regulando as vontades individuais através de um sistema que contempla o coletivo. Tal como Bataille recorda, a atividade sexual reprodutiva é comum aos homens e animais, mas apenas o homem conseguiu transformar a sua atividade sexual em atividade erótica (1962: 11). O barómetro social, pessoal e íntimo, pelo qual o ser humano se orienta, é também revelador da possibilidade de existir uma batalha entre aquilo que a mente concebe e aquilo que o corpo deseja. Ao padronizar um tipo de pensamento e/ou

comportamento, a moralidade divide-se entre aquilo que se pode considerar próprio ou impróprio, dando lugar a uma certa marginalização da expressão do desejo sexual. A luxúria, como sentimento vivenciado através do desejo sexual, pode levar o ser humano a fazer coisas maravilhosas, mas também a comportar-se de maneira idiota e este comportamento pode ter consequências mais ou menos graves (Stevenson, 2013: 20).

A historiadora Cate Haste refere que, desde sempre, houve pessoas a acreditar no direito à liberdade sexual pessoal e que os estímulos do desejo e as exigências da paixão sexual se sobrepõem às regras que a sociedade criou em nome de uma ordem social e moral (1992: 3-4). E, precisamente por acreditarem nesta premissa, sujeitam-se a punições, ao ostracismo social, ou mesmo à destruição pessoal. Contudo, esta realidade referente à sexualidade tem vindo a adaptar-se progressivamente à evolução do ser humano e ao modo como este se expressa individualmente. Haste argumenta ainda que, desde o início do século XX, o direito do indivíduo à liberdade sexual pessoal tem vindo a ser fortalecido e o poder de intervenção do Estado na moralidade privada, em nome do interesse social e da sua estabilidade, tem vindo a diminuir (1992: 3-4). Esta mudança na liberdade individual infere diretamente no modo como o ser humano se comporta socialmente, permitindo que este se sinta mais livre para fazer as suas escolhas, bem como para as exprimir publicamente num ambiente que, gradualmente, se constrói (e se quer) mais tolerante.

Em 1955, Herbert Marcuse escreveu *Eros and Civilization*, um marco histórico acerca da emancipação da sexualidade. Neste ensaio, o filósofo alemão formulou uma crítica que expunha a sociedade de consumo como culpada por deliberadamente controlar e manipular as vontades e desejos do indivíduo, auscultando a possibilidade de uma civilização não repressiva. Embora tenha sido escrito há mais de cinquenta anos, é curioso constatar a pertinência das suas palavras e a forma como estas ainda ecoam na sociedade contemporânea. Todos os dias o sempre atento *Big Brother*, a glamorosa vida Insta(gram) e a sociedade da fama e da fortuna, com todas as suas mil aplicações para namorar ou ter sexo, vendem a ideia do tipo de pessoa que cada indivíduo deve ambicionar ser para que seja desejado, ou a própria ideia do tipo de pessoa com quem supostamente se deve fazer par. Os comportamentos que caracterizam esta sociedade são baseados precisamente na submissão do indivíduo a estas novas tendências.

### 1.3. A representação artística do desejo sexual

Ao longo da história, a representação da sexualidade, do sexo, do desejo sexual e da própria nudez foi matéria presente e insistente na arte. A historiadora Alyce Mahon refere que:

O desejo erótico é uma parte fundamental das nossas vidas privadas e públicas. (...) A arte erótica faz com que encaremos frontalmente o amor e o desejo sexual, a excitação e a atração carnal, assim como os desejos dos outros que talvez consideremos repulsivos. Também testa a nossa ideia individual e coletiva não só do que é ‘agradável’ mas igualmente do que é ‘correto’. (2007: intro)

Mahon lembra ainda que, quando o erotismo está incorporado na arte, não se fala apenas de desejo sexual ou de prazer, mas de algo que está enraizado na tradição metafísica ocidental: a batalha entre o corpo e a mente; o desejo de comunhão com os outros; a paixão pela vida; o medo da moralidade (*idem*: 13).

Em 1880, William Adolphe Bouguerau pintou *A young girl defending herself against Eros* onde se vê retratada uma jovem mulher a tentar não ser atingida pela seta do Cupido. O título da pintura remete automaticamente para o perigo do erotismo ‘descontrolado’ e, embora ela sorria, informa a quem observa a imagem que ela se está a defender dele. A jovem mulher apresenta uma nudez quase total cobrindo apenas, timidamente, a zona púbica, como se apenas uma parte dela não quisesse ceder aos efeitos de ser atingida pela seta dourada do Cupido. Segundo a mitologia, a seta dourada servia para atingir os amantes com o amor e a seta de ferro para os atingir com a indiferença. A própria escolha da figura do Cupido para ilustrar o lado da tentação não é inocente, até porque o nome de Cupido, filho de Afrodite – deusa do amor, da beleza e o prazer sexual – e de Marte – deus da guerra –, deriva da palavra latina *cupere*, que significa desejar. Nesta pintura, Cupido está representado como os Romanos o conceptualizavam – um menino de cabelos encaracolados – e não como os Gregos – um homem viril e apaixonado - e, por isso mesmo, embora continue a ser figura presente como símbolo dos perigos do desejo sexual, há uma deserotização da figura.

Numa perspetiva mais abrangente, a arte tem sido um instrumento eficaz para ampliar conceitos, testar barreiras e esbater fronteiras nos assuntos e áreas mais variadas. Ou seja, ao assumir este papel, a arte promove a discussão e liberta o ser humano de compreensões mais restritivas e aprisionantes. E, dessa forma, permite que o indivíduo olhe para o quotidiano, e portanto para a realidade que o circunda, de uma outra perspetiva. A arte funciona também como agente catalisador na medida em que impele e desperta para o desejo. Esta interlocução pode funcionar através da estimulação do imaginário ou mesmo como força que apela à ação do indivíduo.

Numa tentativa de descodificação de significados e de exploração de conceitos, artistas de todos os quadrantes têm sido os grandes promotores da morte de tabus. Fazendo uma retrospectiva na história da arte, pode observar-se a quantidade de, por exemplo, esculturas de pénis e vulvas, representações de masturbação, casais a ter sexo nas mais diversas posições e mesmo de homens a ter sexo com animais. Algumas destas representações, que pretendiam promover a fertilidade ou mesmo contar histórias sexuais, remontam a séculos antes de Cristo. A forma como eram encaradas na antiguidade é absolutamente diferente da forma como a contemporaneidade as lê, classificando-as, em alguns casos, como pornográficas. A estas representações juntam-se, séculos mais tarde, as pinturas e, posteriormente, as fotografias.

Ao longo da história, são vários os registos de momentos em que a vontade de ceder ao desejo sexual, e a sua conseqüente realização, deram origem a discórdias, guerras e, em versões mais fatalistas, à morte. Os seus protagonistas transformaram-se, não só em abono da factualidade relatada, em heróis que rapidamente se transformaram em personagens e se entrosaram nas grandes obras da literatura. Da poesia à dramaturgia, muitos foram os artistas que escolheram focar os seus trabalhos no amor num sentido menos platónico e mais libidinoso, tomando as rédeas do desejo sexual como a força motriz invisível que faz avançar e recuar as personagens da obra.

Há inúmeras obras na história da literatura que nos demonstram, por exemplo, como a ausência ou a não correspondência do desejo sexual, em relacionamentos estáveis, independentemente da sua longevidade, conduzem umas das personagens à procura da satisfação fora da relação principal. Este apontamento é retratado através da história de Emma e dos seus amantes, Leon e Rodolphe, em *Madame Bovary* de Gustave Flaubert,

um dos grandes romances da literatura ocidental. Recordemos que Flaubert foi julgado em tribunal por indecência relativamente a este romance e que na base desta acusação estava o facto de o escritor ter optado por fazer descrições muito sugestivas e por ter dotado Emma Bovary de uma natureza lasciva.

Menos trágico é, por exemplo, o amor e o desejo sexual que nasce entre Constance Chatterley e Mellors, o guarda de caça do seu marido, em *O Amante de Lady Chatterley*, de D.H. Lawrence, romance em que a relação sexual é considerada pelo próprio autor como algo ‘válido e precioso’ e não como vergonhoso. Numa perspetiva mais contemporânea e mais ampla, o escritor britânico Hanif Kureishi traça no seu livro *Intimacy* o percurso cru da insatisfação de um homem perante a sua vida e a sua família e o seu amor e desejo por outra mulher, numa abordagem a conceitos como intimidade e monogamia (2010). Na narrativa, Kureishi alerta-nos para o facto do desejo sexual se apresentar como uma força com vontade própria e, portanto, indiferente ao esforço humano.

Desire is naughty and doesn't conform to our ideals, which is why we have such a need of them. Desire mocks all human endeavor and makes it worthwhile. Desire is the original anarchist and undercover agent – no wonder people want it arrested and kept in a safe place. And just when we think we've got desire under control it lets us down or fills us with hope. Desire makes me laugh because it makes fools of us all.

(*idem*)

O desejo, seja ele encarado numa perspetiva mais erótica ou mais sexual, tem sido uma das ferramentas mais usadas na literatura para exprimir vontades das suas personagens, para justificar impulsos, para dar corpo a uma imagem mais ampla de uma humanidade que se deixa, muitas vezes, conduzir pelo seu lado mais primário. Tal como o escritor Hanif Kureishi (d)escreve, o desejo não se adapta aos nossos ideais, não é uma força controlável, e, mesmo gozando com todos os esforços humanos, acaba por recompensar. O seu espírito anárquico sobrepõe-se à racionalidade e transforma a ideia de lucidez numa característica a evitar.

**A arte tem sido desde sempre influenciada pelos comportamentos sociais e políticos, da mesma forma que, pelo seu carácter subversivo, visionário e libertador, tem sido temida pelo seu poder. 1.4. A sociedade, o desejo e o sexo: dos anos 1960 à contemporaneidade.**

Sexual intercourse began  
In nineteen sixty-three  
(which was rather late for me) -  
Between the end of the "Chatterley" ban  
And the Beatles' first L.P.  
Philip Larkin, *Annus Mirabilis* (1974)

Em *Annus Mirabilis*, um dos poemas mais conhecidos de Philip Larkin, o poeta inglês diz-nos que a penetração começou em 1963, ou seja, na época em que a revolução sexual se materializou. Até esta altura, diz ainda o poema, o foco dos relacionamentos estava no regatear por um anel e por um parceiro, relegando-se o sexo a um papel secundário. A referência a *O Amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence, recorda que, embora o livro tivesse sido publicado nos anos 1920, em Itália, os britânicos só tiveram acesso à obra em 1960. Devido à presença de cenas sexualmente explícitas, a publicação editada pela Penguin Books foi submetida a julgamento, mas o júri decidiu considerar que não era obscena, enaltecendo o mérito literário da obra.

Recuando alguns anos, em 1957, o Wolfenden Report, numa tentativa de identificar os problemas relacionados com a prostituição e com a homossexualidade, declarava que, num espectro mais abrangente, os atos entre adultos, considerados morais ou imorais, deviam ser estabelecidos como pertencendo ao domínio privado e que, portanto, a intervenção do estado se deveria resumir em acautelar que assim se mantivessem (Smith, 2010: 249), atitude que parece ainda dominar na contemporaneidade.

O historiador e sociólogo Jeffrey Weeks recorda-nos que, entre os anos 1960 e o milénio, o Reino Unido passou por uma transição histórica nos comportamentos e crenças sexuais, que transformaram as possibilidades da vida erótica e íntima de milhões de pessoas:

This was a shift which was paralleled across most western societies, and beyond, but it had an especially dramatic impact in Britain. Until the 1950s the country was notoriously one of the most morally conservative of all societies, both in terms of restrictive and authoritarian forms of regulation, and in personal behaviour. By the

early twenty-first century Britain was widely regarded as one of the most liberal and tolerant of cultures. This was the result of a long, still unfinished, revolution in erotic and intimate life that saw a radical change in laws, attitudes and personal behaviour. (2017: 272)

Uma das grandes mudanças deu-se ao nível do papel da mulher na sociedade. Ao assumir o controlo do seu próprio corpo através do controlo de natalidade, proporcionado pelos novos métodos de contraceção, e mesmo através de medidas, como o aborto, consideradas extremas pela sociedade, a mulher dos anos 1960 reescreveu-se num papel social mais independente, de maior força e destaque. Essa transformação trouxe, gradualmente, alterações na estrutura da dinâmica familiar tradicional, nos relacionamentos e nos códigos de conduta sociais. Numa época em que a forma como se encarava o sexo mudou radicalmente, mesmo a pornografia<sup>4</sup> foi vista como “um marco da libertação” (Weeks, 2007:10).

The ‘sexual revolution’ saw the development of new codes of sexual behaviour that rejected the strict morality of state sanctioned heterosexual marriage. Home Secretary Roy Jenkins is credited with responsibility for the permissive legislation of the period that saw relaxation of the divorce laws (1971), the abolition of theatre censorship (1968) and the private members’ bills for the legalisation of abortion (1967) and the decriminalisation of homosexuality (1967). Although the Labour Government oversaw these legislative changes, Prime Minister Harold Wilson was not particularly sympathetic to them, and many others saw ‘permissiveness’ (a term coined by its opponents) as a harbinger of doom. (Smith, 2013: 248)

Segundo Haste, nos anos 1970, no Reino Unido, as feministas procuraram negociar o seu lugar dentro de uma relação, reclamando o seu direito a uma igualdade sexual, à independência e ao crescimento pessoal (1992: 230). Este conjunto de fatores, associados à possibilidade de prosseguirem com um divórcio que as libertava de casamentos opressores, criaram profundas mudanças na forma como a sexualidade passou a ser encarada e mesmo como o desejo passou a ser manifestado. Com a instituição casamento

---

<sup>4</sup> Em 1972, a estreia de *Deep Throat*, o primeiro filme pornográfico mainstream, “desencadeia um furor mediático pelo seu tratamento explícito do sexo” (Megson, 2012). E embora filmes mais softcore como *O Último Tango em Paris* (1973) e *Nove Semanas e Meia* (1986) tenham contribuído para uma certa normalização do erotismo e do sexo, nas décadas de 80 e 90, a pornografia vai sofrer um retrocesso. Com a chegada de uma onda anti pornografia, liderada por feministas como Catherine MacKinnon and Andrea Dworkin, a pornografia passa a ser encarada como uma indústria que não só denigre e objetifica as mulheres, mas também como promotora de uma ideia de que os homens as podiam tratar como objetos.

a fracassar e o abandono de uma certa ideia enraizada em crenças religiosas de que o sexo estava intrinsecamente ligado à reprodução, o prazer entra na esfera da expansão e da fruição, permitindo que o ser humano disfrute do ato sexual.

For both men and women, relationships ordered by feelings placed a higher value on love, personal fulfilment and partners' ability to satisfy their most profound and varied emotional needs. If these were not met, the pursuit of emotional fulfilment justified either in the name of love or entitlement to sexual pleasure meant either breaking the rules or re-defining them. (Haste, 1992: 232)

Todas estas transformações permitiram que se olhasse para a coabitação como algo que já não tinha de estar exclusivamente associado ao casamento, o que significava também que este deixava de ser condição para a formação de uma família ou mesmo para se ter filhos. Ou seja, isto mostra também que o sexo fora do casamento deixou de ser marginalizado e que, embora a população britânica continuasse a defender a fidelidade dentro de um relacionamento, a monogamia passou a ser encarada como passageira e não duradoura (Weeks, 2007: 104).

Embora houvesse claramente uma maior abertura relativamente aos comportamentos e escolhas sexuais, e a homossexualidade tivesse sido descriminalizada em 1967, vários estudos realizados durante os anos 1970 e 1980 demonstraram que a sociedade britânica continuava a encarar a homossexualidade de modo suspeito e, em casos mais extremos, com 'nojo' (Smith, 2013: 250). Durante os anos de governação de Margaret Thatcher e ao abrigo da lei, foram tomadas várias medidas que limitavam as referências à homossexualidade. Esta atitude espelhava, de forma clara e evidente, o conservadorismo social e político, que se escondia atrás de uma pretensa alegação de proteger as crianças, mas que, ao mesmo tempo, limitava a chegada de informação aos adultos.

No final dos anos oitenta, com a propagação do VIH, foram lançadas várias campanhas que apelavam à contenção nos comportamentos sexuais, não só nos grupos heterossexuais, mas principalmente nos homossexuais cujo estilo de vida era associado a maiores fatores de risco. A liberdade recém-adquirida era agora contida e o estilo de vida mais libertino ficava vedado através do encerramento de clubes e festas. Numa tentativa

de combater esta nova ‘praga’ que assolava o mundo, foram difundidas, por toda a nação, mensagens de sexo seguro e de apelo ao uso do preservativo.

Alongside this was a prudishness about sex generally, which meant early discussion of how AIDS was transmitted was so vague it simply was not understood. Tabloid newspapers described the ‘gay plague’ which could, according to rumours passed on by newspapers, be variously caught from lavatory seats, kisses, handshakes, communion wine or sharing a restaurant fork with an infected person. (Marr, 2009)

No entanto, por causa deste grave problema de saúde pública e da necessidade de haver mais conhecimento e franqueza, potenciado pela campanha promovida pelo Governo para mudança de hábitos sexuais (‘Don’t Die of Ignorance’), houve uma mudança na atitude relativamente ao modo como a sexualidade era discutida (*ibidem*).

Na atualidade, e à semelhança de outras realidades ocidentais, o sexo tem sido o foco de uma “intensa comercialização e individualização no Reino Unido” (Smith, 2010: 245), não só através das novas tecnologias, como também dos serviços comerciais de sexo dentro e fora do país (a possibilidade de viajar para fazer turismo sexual). Num retrato das culturas sexuais britânicas, Clarissa Smith revela ainda que “as práticas sexuais incluem formas de interação tecnologizadas com indivíduos com interesses semelhantes por todo o globo” e que o sexo se transformou também num bem de consumo através do aumento de lojas de venda (físicas e virtuais) de produtos sexuais (*ibidem*).

A proliferação e renovação da literatura erótica, com romances como *Fifty Shades of Grey* (2011) de E.L. James, mudaram hábitos e comportamentos sexuais, introduzindo, de uma forma romanceada, o mundo BDSM<sup>5</sup>. Tal como noticiado em vários jornais e canais de televisão, este fenómeno deu também origem a uma comercialização deste estilo de vida e de abordagem sexual, refletido não só através do impulso para a compra de objetos sexuais, como na promoção e participação em workshops que ajudassem a mimetizar o comportamento das personagens daquele e de outros livros (e filmes) semelhantes.

---

<sup>5</sup> BDSM – Termo usado para designar as práticas de Bondage e Disciplina, Dominação e Submissão e Sadomasoquismo. Este tipo de atividades sexuais e não sexuais, onde o consentimento é o elemento central, envolvem a erotização de jogos de poder onde os papéis desempenhados requerem que haja alguém que abdique do controlo e alguém que o assuma. Durante a prática, podem também ser usados brinquedos sexuais como chichotes, palmatórias, algemas, coleiras, vibradores ou mesmo cordas. As dinâmicas podem incluir, entre tantas outras, atar o parceiro/a ou privá-lo/a de algum (ou vários) dos seus sentidos, e a dor pode ser usada como forma de obter prazer (dar ou receber). Na comunidade BDSM, o sexo tradicional e normativo é frequentemente designado como “baunilha”.

Há outros dados, igualmente importantes, que nos permitem olhar para a sociedade britânica e aferir o modo como o desejo sexual (na sua ausência ou amplificação) representa também um fator de interferência, por exemplo, na estrutura familiar:

In 2011, there were 117,000 divorces in England and Wales. Of these, adultery was given as the reason for divorce in 17,000 cases and, we can reasonably speculate, may have featured in some of the 56,000 divorces granted on the grounds of ‘unreasonable behaviour’. Beyond this, there are many more people whose relationships have been haunted by the spectre of infidelity and sexual jealousy without the formality of marriage or the finality of a separation. (Stevenson, 2013: 22)

Alexander Stevenson defende ainda que o desejo é uma noção que ainda não é integrada na política britânica, alertando para a ausência da sua inclusão e explicação, por exemplo, em campanhas contra o abuso nos relacionamentos, ou na prevenção da gravidez na adolescência, ou nas informações online acerca da terapia de casal, entre muitos outros (*idem*: 24).

We look back with curiosity and astonishment at the sexual practices and pruderies of previous generations. I suspect future generations will be equally astonished by our reticence in examining how profoundly lust affects our behaviours, both for good and for bad. And they will also be surprised that policymakers’ intent on developing policies designed to influence our behaviours currently exclude lust from their ruminations. (Stevenson, 2013: 25)

As mudanças no novo milénio fizeram também sobressair uma miríade de ‘identidades socio-sexuais’<sup>6</sup> (Smith, 2010: 245), na sociedade europeia, que expandiram o vocabulário relativamente à cultura sexual e que demonstram não só a abertura da sociedade contemporânea à diversidade, mas também a forma como cada um expressa orgulhosamente a sua homossexualidade, bissexualidade, sadomasoquismo, identidade trans, fetichismo e fantasias no seu mais variado espectro (Weeks, 2007: 10).

---

<sup>6</sup> Relativamente a estas identidades sócio-sexuais, Smith refere o estudo de E. Ticknell *et al.* (2003), dizendo que incluem as “novas feminilidades”: “characterised by ‘sexual and social confidence, aspiration and career ambition’; homosexuality has shaken off the pathologised and medicalised definitions of the ‘sad young man’ to embrace gay pride and the pursuit of an open and pleasure-focused lifestyle; sexual minorities (gay, trans-sexual, transgendered and sado-masochist) claim citizenship rights and the same privileges as ‘normal’ heterosexuals”.

A estrutura familiar sofreu também um longa e desejada renovação na viragem do século, não só com a legalização da adoção por casais do mesmo sexo em 2002, mas também com a possibilidade de estabelecer uma união matrimonial civil, em dezembro de 2005.

A influência da *internet* no quotidiano do cidadão britânico aplica-se também ao modo como navega no ciberespaço sexual, procurando não só conteúdos pornográficos, mas também formas de interagir sexualmente com o outro (sites, redes sociais e aplicações que promovem encontros). A facilidade com que se estabelece um primeiro contacto virtual e depois se transita para o mundo real, deixa a sociedade em alerta para os perigos da *internet*, principalmente no que diz respeito às crianças e adolescentes. Recorde-se o famoso caso de Toby Studabaker<sup>7</sup>, um ex-militar norte americano, que, em 2003, raptou uma menina de doze anos, depois de manter contacto com a mesma através da internet. Studabaker voou dos EUA para Manchester e viajou com a criança até Paris, alegando que pensava que ela teria dezanove anos. Embora Studabaker tenha sido preso (não só pelo rapto, mas também pela posse de pornografia infantil), a dimensão e gravidade do caso despertou a consciência social, política e judicial para o potencial perigoso do ciberespaço.

These fears of cyber-sex have found their apotheosis in the passing of legislation against the downloading and possession of certain kinds of pornography with, first, the Sexual Offences Act 2003 (...), and then the more recent clauses in the Criminal Justice and Immigration Act 2008 (...) that have made the possession of 'extreme' pornography illegal. Images of sado-masochistic practices seem most likely to be caught within this term, but (...), there are real fears that many thousands of adults could be criminalised by the legislation for possessing images of their private and consenting pleasures. (Smith, 2010: 258)

As alterações dos padrões sociais na contemporaneidade também têm subvertido o modo de funcionamento dentro das próprias relações. Há uma profunda indefinição no que concerne às regras de comportamento, que faz com que homens e mulheres se questionem acerca do seu lugar e papel dentro de um relacionamento. O *modus vivendi* do século XXI pode mesmo gerar uma profunda angústia e sofrimento ao situar-se num limbo entre o

---

<sup>7</sup> O caso viria a inspirar o dramaturgo David Harrower a escrever *Blackbird* (2005), peça que seria adaptada para o cinema por Benedict Andrews, com o título *Una* (2016).

querer valorizar determinadas condutas que eram características de um amor mais cortês, e o querer valorizar comportamentos mais próximos de uma sociedade que promove a emancipação da mulher.

A socióloga Eva Illouz ilustra este retrato contemporâneo com os exemplos de um homem de quarenta anos (1) e de uma mulher de trinta e sete (2), que, na tentativa de respeitar todos os códigos, não sabem exatamente como se comportar, e faz transparecer o modo como “as normas de igualdade entram em conflito com a sensação de prazer que deriva de representar uma identidade de gênero semioticamente clara” (2013: 193-4)<sup>8</sup>. O modo como Claire expressa o seu receio – o de trair a sua identidade enquanto feminista – é algo comum a muitas mulheres. É, por isso mesmo, essencial frisar que todas as mudanças no estatuto da mulher e na sua emancipação provocaram alterações radicais nos comportamentos sexuais, dentro e fora dos relacionamentos. O historiador e sociólogo Jeffrey Weeks realça ainda que, para muitas mulheres, a instituição casamento, por exemplo, ainda carrega implicações muito pesadas relativamente à questão do poder entre géneros e da normalidade heterossexual, que são encarados como elementos que dificultam a autonomia individual (2007: 133).

A cultura do consumo e a sua rápida e tentacular expansão tem vindo a influenciar os padrões comportamentais da sociedade. Essa manipulação, direta ou subliminar, é um dos fatores mais significantes no que concerne, por exemplo, à sexualização do corpo da mulher e, mais recentemente, também do homem. Em termos sociais, este impacto tem também reflexo na escolha do parceiro. Ou seja, de uma certa forma, o homem e a mulher procuraram padronizar os seus comportamentos para que correspondam ao tipo de códigos corporais e linguísticos, mas também em termos do tipo de roupa que devem

---

<sup>8</sup> “All of my male friends are very confused with women these days. They don’t know if they should be aggressive or gentle; be masculine-macho or be the sensitive type; we simply have no clue what is expected of us. I think I can say all the men I know are very intimidated by women, by the fact they don’t know what the rules are. Moreover, the norms of equality conflict with the sense of pleasure which derives from enacting semiotically clear gender identity.” (1)

“Claire: You know like kneeling in front of you, or opening the door, or buying you flowers. Even though I think I would feel stupid to enjoy these things, I mean, still, I have to say, they are enjoyable, and yet, I know I am not supposed to enjoy them.

Interviewer: Not supposed to enjoy them? Why not?

Claire: Well, you know, because these are not politically correct.

Interviewer: That is so interesting. So you are saying you would stop yourself from feeling a certain type of pleasure?

Claire: Oh yes, you know, a lot of my work [painting/sculpture] has to do with women and the situation of women, so, yes, a part of me would enjoy these things – in fact, more than that, I would expect these things to be done, and yet a part of me would reprimand the other part, and would give almost orders [laughs], not to enjoy itself. As if I had two selves, a traditional woman self, and a modern woman self, you know what I mean?

Interviewer: And these two selves are in conflict with each other?

Claire: (...) It is more that I feel very confused. I don’t really know what I can and should ask from a man. (...) it feels like I am betraying my identity as a feminist.” (2)

usar. Esta conduta torna-se determinante na procura do outro que preencha os requisitos sociais, românticos e sexuais, de modo a encaixar, enquanto casal, num determinado grupo ou estilo de vida.

A diversificação das relações e do seu modo de expressão na esfera social não deixam, de certa forma, de remeter para a fragilidade temporária daquilo a que o sociólogo Zigmunt Bauman (2003) apelidou de *top-pocket relationships*. A natureza deste tipo de relações caracteriza-se, entre outros parâmetros, por ser descartável e por se poder tirar do bolso quando se precisa dela e voltar a arrumá-la quando já não faz sentido. Esta natureza frágil dos relacionamentos é também reflexo de uma sociedade que deixou de acreditar na noção romântica do amor presente na expressão: “até que a morte nos separe”. Para Bauman, o fim desta noção significa que:

inevitably, the easing of the tests an experience must pass to be assigned as ‘love’. Rather than more people rising to the high standards of love on more occasions, the standards have been lowered; as a result the set of experiences referred to by the love word has expanded enormously. One-night stands are talked about under the code name of ‘making love’. (2003)

Numa sociedade altamente mediatizada e gerida por normas que transformam e regem o quotidiano amoroso-sexual do indivíduo, o desejo sexual é igualmente submetido a uma parametrização que poderá remeter para estados disruptivos onde o capital erótico se transforma em sinónimo de poder. No entanto, para que haja o reconhecimento desse poder, é necessário que o domínio do privado passe para a esfera pública. Ou seja, os *capitalistas sexuais* (Illouz, 2013) assumem, com orgulho, o elevado número de conquistas sexuais e veem nesses valores o sinónimo do seu valor próprio, de estar acima daqueles que têm menos capital erótico. Esta esquematização que, historicamente, era associada aos homens, tem sido, ao longo dos tempos, assumida também pelas mulheres. O desejo sexual, mas também erótico, fica, portanto, remetido a um lugar secundário, numa batalha onde o que se disputa é apenas o poder.

Segundo Smith, uma das características do povo britânico é a tendência em manter bem clara a divisão entre o domínio público e o domínio privado relativamente ao sexo, assumindo formas de autorregulação e aderindo a códigos de respeitabilidade que garantam essa delimitação, sem que haja uma necessidade de intervenção direta do estado

(2010: 247). A mesma autora ironiza que a posição sexual preferida dos britânicos será precisamente a respeitabilidade.

Num artigo do *The Guardian* intitulado *How British Changed their Minds about Sex*, o jornalista Alex Preston refere o estudo do “National Survey of Sexual Attitudes and Lifestyles” para explicar que tem existido uma expansão nas atividades eróticas dos britânicos, que não só diversificam mais a prática, como também, entre tantas outras experiências, têm mais parceiros (2014). O termo “having sex”, afirma Preston, está, por isso mesmo, a passar por uma reavaliação radical e as pessoas estão a encontrar outras formas de ter prazer, aventurando-se para além das práticas sexuais tradicionais.

## **2. O sexo, o desejo sexual e o teatro britânico no século XX**

### **2.1 A Censura e o Pós-Guerra**

Censorship, one might say, defines a culture, and a culture's limits.  
Cassidy Hughes, 1998.

Embora atualmente o desejo sexual, a nudez e o sexo, entre outros conceitos associados à sexualidade, estejam presentes de uma forma mais livre na dramaturgia e no palco, durante muitos anos e ao abrigo de uma moral pública, a censura não permitiu a representação ou publicação dos mesmos. Para Sierz, a história do sexo no teatro britânico segue a história da censura e, precisamente por esse motivo, é composta por dois momentos: a época ensombrada pelo Gabinete do Lord Chamberlain e toda a liberdade que se seguiu com a fim da censura em 1968 (2020: 59). Recuemos, então, um pouco na história para perceber como chegámos à atualidade.

Uma das primeiras peças a ser considerada explicitamente sexual foi *The Country Wife* (1675) de William Wycherley, onde não só se explorava a traição conjugal perpetrada por mulheres de classes sociais mais altas, como também continha várias insinuações sexuais. Criticada pela sua imoralidade quando, em 1737, se introduz a censura através de uma lei que ditava que todas as peças tinham de ser aprovadas pelo gabinete do Lord

Chamberlain, *The Country Wife* foi considerada obscena e só voltou a ser apresentada em 1924.

Até 1968, todas as peças tinham obrigatoriamente de ser submetidas para apreciação e avaliação, com o intuito de obter uma licença que autorizasse a sua apresentação pública. Sem esta licença, as peças não podiam ser apresentadas.

This was a legal requirement under the Licensing Act of 1737 and the Theatres Act of 1843. The original purpose of the legislation was to control what was being said about the government in the country's theatres, but by the late 19th century the Lord Chamberlain's Office was in effect the custodian of moral standards on the stage. Its values were largely conservative, Christian and pro-establishment. (Buzwell, 2019)

Antes de ir a palco, as peças eram escrutinadas, procurando-se sinais de indecência, blasfêmia ou outro tipo de elementos que pudessem ser considerados ofensivos. A existência destes aspetos, ou mesmo desta temática, obrigava a uma reescrita do texto que, após revisão, deveria ser novamente submetido para apreciação. Na passagem para a cena era também proibida qualquer representação de nudez, sexo, homossexualidade, violência ou referências ofensivas à religião ou à família real. Para além destes parâmetros que restringiam a liberdade da e na prática teatral, era ainda desencorajado um discurso marcadamente político.

He never permits plays about eminent British subjects, living or recently dead, no matter how harmless the content and despite the fact that Britain's libel laws are about the strictest on earth. Above all, he feels a paternal need to protect his flock from exposure to words or gestures relating to bodily functions below the navel and above the upper thigh. (Tynan *Apud* Wandor, 2001: 99)

No início desta moção de censura, até mesmo a apresentação de peças internacionais era vista com desconfiança. Sierz recorda alguns momentos ao longo da história do teatro que foram marcados por este mecanismo de controlo do estado: houve várias adaptações de *La Dame aux Camélias* de Alexandre Dumas que foram proibidas; a estreia de *Espectros* de Ibsen, em 1891, gerou reações negativas por parte da crítica, que se referiram à peça como ofensiva; em 1914, a linguagem usada por Eliza, personagem de

*Pigmalião* de Bernard Shaw, foi considerada vulgar; a indignação do público perante a representação de cenas íntimas da apresentação de *La Ronde* de Arthur Schnitzler, em 1923, numa festa privada (2001: 12). O facto de existirem espetáculos apresentados nestas condições significava também que existia uma vontade de contornar esta estrutura repressiva do estado, mas, ainda assim, a existência desta alternativa não significava a sua total aceitação.

Embora a influência do Gabinete do Lord Chamberlain tenha começado a decrescer no final dos anos quarenta, os “absurdos da censura” (Pattie, 2013) manifestaram-se através de atitudes como a proibição de *The Children’s Hour* da dramaturga americana Lillian Hellman só porque tinha uma personagem lésbica, ou da rejeição de *Endgame* de Samuel Beckett “porque a frase de Hamm acerca de Deus – ‘O miserável! Ele não existe!’ – foi julgada por ‘violar o sentimento de reverência religiosa’” (Sierz, 2001: 15).

Em termos sociais, o jornalista Andrew Marr recorda que, por detrás de toda esta censura e das leis, havia um país obcecado pelas questões relacionados com o sexo e que prova disso é a “disseminação escatológica em cartas privadas e diários”, o que parece contrastar com a discrição pública (2009). Durante os anos da segunda grande guerra, o Reino Unido tinha assistido à disrupção dos laços familiares, à dissolução dos relacionamentos e a um aumento na atividade homossexual, assim como na prostituição, ambos potenciados pela ‘solidão’ dos soldados.

No teatro popular, por exemplo, durante os anos 1950, o sexo só podia ser representado se fosse “discreto, indireto ou igualmente inofensivo” e num leque de sessenta e cinco peças do pós-guerra que foram recusadas, vinte e cinco não receberam a licença para apresentação devido ao conteúdo sexual e dezanove foram banidas porque mencionavam homossexualidade (Sierz, 2020: 60).

No que concerne à homossexualidade, embora tenha existido sempre uma clara preocupação em manter a temática e a representação de figuras *gay* fora dos palcos britânicos, os dramaturgos também foram encontrando formas de contornar esta censura, nomeadamente através da criação de personagens inspiradas num estilo mais boémio, mais andrógono, em que o género se tornava mais fluído. De Jongh também salienta que:

until the 1960s, [the playhouses were] subject to a close form of censorship which forbade the depiction of homosexuals on stage or even the discussion of homosexuality, those rare dramatists who wished to challenge the ban or to urge heterodox ideas upon suspicious audiences were either ignored or had to rely upon a series of cryptic signifiers to suggest what they were forbidden to place in front of the audience. (2005: viii)

O uso destas estratégias textuais para contornar a proibição desta temática foi adotado por muitos autores que tinham consciência do perigo que significava escrever abertamente acerca da homossexualidade. Em 1952, o dramaturgo Terence Rattigan escreveu *The Deep Blue Sea*, obra inspirada na sua relação homossexual, mas que para passar na censura foi transformada numa história acerca de uma relação heterossexual. Dois anos mais tarde, Rattigan volta a fazer alterações, desta vez na peça *Separate Tables*, por causa de uma personagem masculina:

[O]ne of the male characters (the Major, in ‘Table Number Seven’, the second of the two plays) had been accused of ‘persistently importuning’ another man. Rattigan’s decision was in part a reaction to the light this cast on his own sexual orientation: as a gay man in the 1950s, he faced imprisonment if his lifestyle were made public. (Pattie, 2013)

Esta ideia da necessidade de se praticar uma ‘autocensura’, foi usada recorrentemente não só por dramaturgos, como também por encenadores que tentavam, de certa forma, precaver-se contra o mecanismo repreensor do governo (Pattie, 2013). Ainda assim, no final dos anos 1950, começaram a arriscar mais em termos de linguagem e da exploração de um novo território (Haste, 1992: 200). Em 1958, o Gabinete de Lord Chamberlain alterou as regras da censura e permitiu a representação da homossexualidade em palco (Sierz, 2001: 15).

Em *Not in Front of the Audience*, Nicholas de Jongh sublinha a importância do trabalho do dramaturgo Joe Orton não só para estes tempos marcados pela censura, mas também para as gerações seguintes, considerando-o o “primeiro revolucionário homossexual do teatro”:

He rejected all the controlling assumptions about homosexuality. He was the first playwright in Britain—indeed one of the first writers in

either Britain or America —to reject the dominant myth of homosexuality as sickness and sin and to live without the oppression of guilt. (2005: 90-91)

De Jongh realça ainda o modo como Orton encarava a sexualidade nas suas peças:

Orton sought to deprive sex of its mystique; furthermore he showed up cherished emblems of respectability and authority, the family unit, the policeman, the psychiatrist as sources of sexual and moral irregularity. And the sexy, bisexual youth emerged as the victim of all these in his plays. (...) For Orton sexual rebellion was (or would be) victory against a society of hypocritical conformists. (*idem*: 91)

E é precisamente por este tipo de visão, que as estreias de *Entertaining Mr. Sloane* (1964) e *Loot* (1966) não só causaram indignação junto do público, mas também junto da crítica que se insurgia contra os comportamentos indecentes presentes nas peças. Relativamente a *Entertaining Mr. Sloane*, Michelene Wandor explica que Orton transforma completamente as convenções familiares:

The codes of private conduct are anarchic, but because they are secret, they are dangerous, redolent with violence and power play, sexualities which seem based on need and greed rather than love and affection. The outward conventions of family life are observed, while behind the lace curtains the taboos are a source of unconventional expression. (2001: 81)

Na sua perspetiva transformadora da sociedade, em *Loot*, Orton volta a mexer com os pilares da moralidade, quebrando todos os tabus, ao invocar “quase todos os estereótipos: incesto, homossexualidade sádica (entre homens), e no centro, uma sexualidade feminina assustadora e voraz que triunfa sobre os homens à sua volta” (Wandor, 2001: 82). Na opinião de David Ian Rabey, o dramaturgo destaca-se também pelos seus ‘ataques cômicos’ acerca do decoro sexual e legal, sublinhando que a “tensão no seu humor deriva de uma insinuação conhecedora do público” perante o quebrar de barreiras e perante a possibilidade da dissolução de outras no futuro (2003: 89).

Embora a homossexualidade constituísse um dos elementos mais reprovados, a censura também era aplicada a outro tipo de tabus sociais que eram considerados um atentado à moral pública ou uma transgressão à norma. Estes constrangimentos obrigaram a uma

reformulação da estrutura dramática, alterando conteúdos e a forma como os dramaturgos desenvolviam as suas personagens e o relacionamento entre as mesmas. O mesmo tipo de procedimento era aplicado quando as peças passavam para o palco, obrigando encenadores a encontrar estratégias que não colidissem com as proibições de Lord Chamberlain, mas que encontrassem uma forma de passar a mensagem desejada ao público. Relativamente à nudez em palco, por exemplo, Sierz explica que esta era apenas possível “se a figura não se movesse” (2001: 16). É curioso constatar que, de forma paralela, um entretenimento como o *striptease* não sofria qualquer tipo de censura e que até “prosperasse nos cantos escuros da cultura popular” (Sierz, 2020: 61).

Em 1965, a estreia de *Saved*, de Edward Bond, no Royal Court Theatre, levanta questões relacionadas principalmente com a representação da violência em palco, mas também com a linguagem usada para ilustrar um mundo cruelmente bruto. O público ficou indignado não só com a representação da tortura e do apedrejamento até à morte de um bebé, mas também com a falta de ação individual das personagens perante o acontecimento.

The Royal Court had to assume club status in order to by-pass the licensing control of the Lord Chamberlain and permit a performance of *Saved*. (...). Most of the controversy centred upon a scene which illustrated deliberately and critically the consequences of social degradation: the youths reduce an unseen baby to a sub-human thing, an intrinsically contemptible ‘yeller-nigger’ or ‘yid’ with ‘no feelin’s’, to license their own violence (Rabey, 2003: 79)

Billington reconhece que, pelas características presentes e por toda a envolvência, a peça de Bond “é uma grande contribuição para o debate acerca da violência ao sugerir que ela deriva de uma sociedade capitalista, baseada num sistema de classes” (2007: 180). O mesmo autor refere ainda que *Saved* “expôs o absurdo da censura no teatro e ajudou a promover o seu desaparecimento”. E, por isso mesmo, o movimento gerado pela peça, independentemente das forças a favor ou contra, tornou-se num “símbolo do argumento para e contra a censura” (Sierz, 2001: 19). Com *Saved*, Bond criou também uma marca distintiva com o seu trabalho pela forma como trabalhava a própria noção de violência, e que, para ele, esta “só irá parar quando vivermos numa sociedade justa na qual todas as pessoas são iguais em todos os aspetos significativos” (Bond *Apud* Billington, 2007:180).

Mas o ano de 1965 não foi apenas marcado por este evento. Dramaturgos como John Osborne, Noel Coward, Frank Marcus e Joe Orton, viram as suas peças escrutinadas por motivos tão variados como a representação de degradação, morte, lesbianismo, violência, sexo, entre tantos outros motivos que eram o suficiente para que o público, por exemplo, enviasse cartas à imprensa a expressar a sua indignação. Para Billington, os dramaturgos dos anos 60 estavam preocupados em auscultar a época em que viviam, usando o teatro “como uma metáfora para a nação como um todo” (2007:187).

Em 1968, a censura foi oficialmente abolida pelo governo britânico, abrindo, gradualmente, novas possibilidades para a prática teatral, não só a nível da escrita, como também da própria representação:

After the abolition of censorship, British theatre not only came of age but literally came into its age. New theatres sprang up virtually overnight, in pub rooms, in tiny converted theatre spaces, and, with subject matter, language and form no longer liable to pre-production scrutiny and censorship, plays could be topical, improvised, and designed to shock. They were, and often they did. (Wandor, 2001: 35)

O fim da censura permitiu também o aparecimento de companhias independentes, que viram nesta mudança uma oportunidade de se estabelecer no panorama teatral sem as restrições e proibições do passado. Este momento foi celebrado, em setembro de 1968, com a estreia de *Hair*, um musical americano “provocador tanto em termos de nome (evocando os cabelos longos dos hippies) como na sua nudez (que argumentava que somos todos iguais por debaixo da pele)” (Sierz, 2001: 21). Esta nova abertura no teatro trouxe também mais liberdade de expressão e a possibilidade de se lutar por reconhecimento e poder, sem constrangimentos. Karoline Kritzer recorda que “as agendas do teatro político se expandiram para além dos sindicatos, do socialismo, e da classe trabalhadora, para se envolver com questões de raça, etnia, género e sexualidade” (2008: 5).

## 2.2. Os anos de transição e o espalho de Margaret Thatcher

Com o fim da censura, a representação da sexualidade assumiu uma renovada, e muito ansiada, liberdade em palco. O clima de abertura que se vivia um pouco por toda a nação também contribuiu para uma mudança na mentalidade do público.

The abolition of theatre censorship in 1968 had permitted total nudity on the theatre stage, not only in performance art but also in London shows such as *Hair* (one of ‘several commercial productions which seemed to be cashing in on the underground theatre genre’, a commercial counterfeiting of dissent Elsom identifies as ‘Modcom’) and erotic revues from Kenneth Tynan’s *Oh! Calcutta!* (1969) to the Raymond Revuebar. (Rabey, 2003: 75)

Considerada uma das mais notórias peças acerca de sexo (Sierz, 2020:72), *Oh! Calcutta!*, de Kenneth Tynan, estreou no West End em 1970 e teve mais de 3900 apresentações<sup>9</sup>. Para Haste, a peça quebrou todas “as regras de exibição sexual e visual”, provocando uma grande onda de protestos que consideravam que se tinha atingido o limite da tolerância (1992: 201).

Aos poucos, a sociedade britânica foi estando mais disponível para a representação de temáticas e de imaginários que até recentemente eram considerados obscenos, com peças como a farsa *No Sex Please, We’re British* (1971), de Alistair Foot e Anthony Marriot, que através do seu título e pontuação também “sugere o estado erótico da nação” (Sierz, 2020: 75). Para o crítico Dominic Cavendish, este grande sucesso<sup>10</sup> comercial do West End capta “o ponto de colisão entre a retidão e ansiedade sobre o sexo e a imparável torrente de liberdade sexual que os anos 1960 tinham desbloqueado” (2021). Numa peça que era anunciada como casta e não carnal, o autor refere ainda que o sucesso da peça sugeria que a permissividade na sociedade britânica começava a encontrar o seu espaço.

---

<sup>9</sup> A peça, que anteriormente já tinha estreado em solo americano, foi objeto de crítica de Clive Barnes para o New York Times, que, ao contrário dos seus colegas britânicos, a considerou uma desilusão: “There is no more innocent show in town--and certainly none more witless--than this silly little diversion (...) I thought we were to be offered a little pleasant erotic dramatic literature and a few neatly turned bawdy jokes. (...) However, the nude scenes, while derivative, are attractive enough. (...) It is curious how anti-erotic public nudity, as opposed to private nudity, is.” (Barnes, 1969)

<sup>10</sup> Sierz (2020: 76) refere que foi a comédia britânica com mais sucesso comercial, considerando que esteve em palco durante mais de dezasseis anos, foi apresentada mais de seis mil vezes e a venda de bilhetes ultrapassou os 8 milhões de libras.

Um dos momentos que marca também a década é *The Rocky Horror Show* (1973), um musical de Richard O'Brien que foi encenado por Jim Sharman e teve estreia no Royal Court Theatre. Numa apreciação ao espetáculo, o crítico Michael Billington refere que *The Rocky Horror Show* o conquistou completamente porque “consegue a proeza rara de ser espirituoso e erótico ao mesmo tempo” e as “várias permutações sexuais e combinações sugeridas por silhuetas de *coupling*, têm uma complexidade matemática apelativa” (1973). O musical, que também ficou conhecido pela representação da transexualidade, foi adaptado para o cinema em 1975 com Tim Curry no papel principal.

A abertura à representação do ato sexual e à própria expressão da(s) sexualidade(s) manifestou-se, também, na criação de vários grupos de teatro lésbicos que “elevaram o perfil das dramaturgas lésbicas”, assim como no facto dos teatros Drill Hall e Oval House acolherem espetáculos de cabaret e comédia que “celebravam a identidade e comunidade lésbica e gay, e destacavam injustiças e discriminação com ironia e pastiche” (Milling, 2012). Tasha Fairbanks, Bryony Lavery, Jackie Kay, Sarah Daniels, Maya Chowdhry, Nina Rapi e Noel Greig, são alguns dos dramaturgos que encontraram lugar nestes teatros para apresentar os seus trabalhos. Em *Modern British Playwriting: The 1970s*, Christopher Megson refere que um dos exemplos da política libertária que se estava a viver nessa época era o trabalho da companhia Gay Sweatshop, criada em 1975 por Gerald Chapman e Drew Griffiths e sediada em Londres, com o propósito de sensibilizar e alertar para a opressão perpetrada contra a comunidade homossexual. O dramaturgo Noël Greig juntar-se-ia a esta companhia em 1977, ano em que, juntamente com Griffiths, escreve *As Time Goes By*, uma peça que apresenta uma importante perspetiva histórica acerca da repressão gay durante a época vitoriana, a Alemanha nazi e a América moderna.

Uma das características desta época, que se tem mantido até à contemporaneidade, é a forma como a representação do sexo assume, na sua maioria, um pendor cómico ou de entretenimento, ou no polo oposto, um pendor violento, como se não fosse possível encontrar um ponto intermédio. David Ian Rabey lembra-nos que “a comédia pode ser vista alternadamente como uma desobediência subversiva da contingência (uma desobediência meta/física) ou como uma distração paliativa que procura reconciliar o público com a imposição de inevitabilidades (ostensivas)” (2003: 87).

Apresentada no Arts Theatre<sup>11</sup>, a peça *Dirty Linen* (1976) de Tom Stoppard, “oferece a abordagem mais satírica à mudança nos costumes sexuais” (Sierz, 2020: 80) e, numa mistura de comédia e farsa, traça o retrato de uma investigação realizada por um comité que irá apurar os rumores acerca de um escândalo sexual no parlamento. Curiosamente, no mesmo ano, Jeremy Thorpe, líder do Partido Liberal, “vê-se envolvido no escândalo sexual mais sensacional da década e é eventualmente forçado a demitir-se” (Megson, 2012), sendo acusado de tentativa de assassinato do seu alegado ex-amante e, posteriormente, absolvido.

Um dos exemplos dessa faceta mais ‘divertida’ é *Time Gentlemen Please* (1978), um cabaret controverso acerca de sexo, que foi escrito por Bryony Lavery. No jornal *Doncaster Evening Post*, o crítico Stephen McClarence referia-se da seguinte maneira ao espectáculo:

They challenge you to be offended by their explicit discussion of the inhibitions and injustices of sex, but so much of what they say rings uncomfortably true, and all of it is done with such style and inventiveness, that it is a delight from beginning to end.<sup>12</sup>

Num outro jornal, a estreia era também referida como “tempo para o lado divertido das relações sexuais”.

Com um enfoque marcadamente mais sério, Caryl Churchill, uma das dramaturgas mais importantes desta década, assumiu nos seus trabalhos a questão das políticas sexuais. Tanto em *Owners* (1972), como em *Vinegar Tom* (1976), ou mesmo em *Cloud 9* (1979), Churchill faz desta temática um dos pontos fulcrais das suas peças.

The negation of female sexuality, both historical and contemporary, is a key theme in *Vinegar Tom*, generating an interesting counterpoint to *Owners*. In the character of Alec, Churchill had explored the potential (and limitations) of an East-inspired absence of desire as an alternative to the voraciousness of Western thought. In this later play, the main target is not the acquisitive but the repressive side of the Western

---

<sup>11</sup> O Arts Theatre, fundado em 1927, foi durante muitos anos mantido como um clube privado para a apresentação de peças que, durante a época da censura, não conseguiam obter a licença.

<sup>12</sup> Consultado num dossier de imprensa relativamente ao espectáculo em <https://monstrous-regiment.s3.amazonaws.com/uploads/1983/02/Time-Gentlemen-Please-1978-Words-1-Reviews.pdf>.

Christian tradition, which has been constructed against women. An excess of desire in *Owners* turns people into possessions; in *Vinegar Tom*, it is the prohibition of desire that destroys lives. This focus on sexuality and the body – especially in the first two songs, ‘Nobody Sings’ and ‘Oh Doctor’ – justifies radical feminist readings of the text. (Megson, 2012)

*Cloud 9* resultou de um trabalho colaborativo entre Caryl Churchill e a companhia Joint Stock, e foi apresentado no Royal Court Theatre. Para a construção da peça, “Caryl Churchill e Stafford-Clark recrutaram propositadamente artistas que subscreviam diferentes identidades sexuais” e os workshops que acompanharam o processo permitiram analisar profundamente as atitudes sexuais e os estereótipos (Megson, 2012). Numa distinção entre “estar no poder” e “ter poder”, Churchill conduz a peça “através de uma farsa satirizada da opressão sexual e imperial” num posto britânico vitoriano em África e, na segunda parte, nos anos 70, em Londres (Rabey, 2003: 135), os “desejos impróprios” (Megson, 2012) das suas personagens vão sendo revelados.

Em 1979, Margaret Thatcher, sob o pretexto de permitir mais liberdade artística, tinha abandonando um projeto de cultura artística do estado, alegando um posicionamento de incentivo a fontes alternativas de financiamento, como o patrocínio, e evitando “o perigo da institucionalização da arte” (Méhari, 2017: 46). O clima político e os constrangimentos sociais e financeiros que se viviam fizeram com que jovens dramaturgos como Caryl Churchill, Timberlake Wertenbaker ou Andrea Dunbar se dedicassem também a usar o seu trabalho para denunciar todas as injustiças provocadas pela governação de Thatcher.

Embora se tivesse auspiciado uma maior abertura graças às mudanças liberais dos anos 1960 e ao fim da censura, a governação conservadora da Primeira-Ministra e o surgimento de movimentos que apoiavam a sua mão de ferro, mostraram que ainda havia muito a fazer. A proliferação da SIDA e o receio espelhado na sociedade, por exemplo, foram “manipulados para valorizar a família, a fidelidade e a heterossexualidade” (Rabey, 2003: 168).

In the 1980s a profound shift took place in the political culture of Britain, a change associated with the long period of political dominance by the Conservative administration led by Margaret Thatcher, and par-

particularly marked by the growing influence of the moral perspectives of the New Right. A new sexual agenda underpinned by the government promised to push back the wave of ‘permissiveness’, and restore a sense of authority. (Weeks, 2017: 317)

A estreia, por exemplo, de *The Romans in Britain* (1980), de Howard Breton, no National Theatre, gerou controvérsia entre público e críticos porque continha uma cena explícita onde um soldado romano violava um druida britânico. Embora este momento estivesse contextualizado num universo que representava a perpetração da violência em nome do poder, da ganância e do colonialismo, o encenador Michael Bogdanov foi acusado legalmente pelo teor de ofensa sexual, mas o caso acabou por ser arquivado.

No que diz respeito à época que se estava a viver, David Ian Rabey defende que:

The political climate of the 1980s and 1990s inevitably drove many dramatists to interrogate the terms of choice and permission in the national and sexual economic revolution which the Conservatives were attempting. Some of this period’s most important dramatic interventions into the imagery of gender construction and sexual possibility are (...) Churchill’s *Cloud Nine* and *Top Girls*; Barker’s *The Castle*, *The Bite of the Night* and *Women Beware Women*; Wertenbaker’s *Mary Traverse* and *The Love of the Nightingale*. (2003: 173)

Dez anos depois da sua primeira estreia, Caryl Churchill regressa aos palcos do Royal Court Theatre com a peça *Top Girls* (1982), sob a direção de Max Stafford-Clark. *Top Girls* centra a ação em Marlene, uma mulher que chefia uma agência de emprego e que, para construir a sua carreira e alcançar o sucesso, tem de se submeter a uma série de sacrifícios. A peça marca não só uma época de confronto com a política Thatcherista, mas também questiona o papel da mulher na sociedade e transmite a mudança do paradigma social e legal feminino. Assumidamente feminista e socialista, Caryl Churchill queria libertar-se dos convencionalismos impostos por uma sociedade conservadora e machista que ditavam que, para uma mulher ser bem-sucedida, deveria adotar os mesmos comportamentos que os homens.

Em 1983, Sarah Daniels estreia *Masterpieces*, no Royal Court Theatre, uma obra que abraça o movimento anti pornografia, liderado por grupos de feministas radicais como Andrea Dworkin, e aponta para os efeitos perniciosos da mesma. Através das histórias das personagens, Daniels toca em assuntos tão sensíveis como a violação, as insuficiências da contraceção, o salário de uma trabalhadora do sexo, entre outros.

As always with Daniels, the play is not about a single protagonist's experience; rather it weaves a number of roles and perspectives together, not to converge in a central plot narrative, but to create the landscape of perspectives and influences that circulate around the 'issue' under discussion". (...) The play carefully separates out accounts of assault, rape or sex work from mimetic representation in order to evacuate it of the titillating, voyeuristic function of pornography itself. (Milling, 2012)

Relativamente à peça, a dramaturga refere que:

When I wrote *Masterpieces* I did very much set out to write a play about violence against women and the issue of pornography from a feminist point of view. I think I felt that the approach of some feminists was rather academic (though of course that has its place) and that the issues weren't in a broad enough arena. I did write *Masterpieces* out of a genuine fury and passion. (Daniels, 1997: 2)

No mesmo ano, mas num tom absolutamente distinto, Ray Cooney escreve *Run for your Wife* (1983), uma comédia que explora a vida dupla de um condutor de táxis que tenta equilibrar o relacionamento com duas mulheres que vivem em cidades diferentes. A peça não foi bem recebida pelos críticos, que se aperceberam das piadas e conteúdos homofóbicos (Sierz, 2020: 81). Relativamente ao conteúdo, Sierz salienta que embora *Run for your Wife* sugira que “o sexo, o travestismo e o desejo homossexual são apenas uma grande piada, também transmite que os nossos desejos sexuais secretos podem um dia ser expostos para todos verem” (*ibidem*).

Um dos dramaturgos mais prolíficos desta época é Howard Barker, que com *The Castle* (1985), *Women beware Women* (1986) e *The Bite of the Night* (1988) assinala perspetivas diferentes na maneira de encarar a sexualidade. Em *The Castle*, Barker embarca numa

viagem medieval onde os homens regressam depois da guerra para encontrar uma nação que vive sob a orientação de um sistema matriarcal que rejeita o patriarcado. Esta ‘batalha’ entre géneros é “intensificada e minada pela obsessão sexual e pela dor da perda irrevogável” (Rabey, 2003: 185). A propósito da estreia da adaptação da tragédia Jacobina de Thomas Middleton, *Women beware Women*, Barker escreve que aquilo que fez com a peça foi insistir “no poder redentor do desejo”, opondo-se à visão de Middleton acerca da “corruptibilidade inerente de todo o sexo” (2016). O dramaturgo acrescenta ainda que aquilo que o atraiu na peça foi a ligação obsessiva entre dinheiro, poder e sexo:

Bianca is obviously seduced by the duke’s wealth, not his body or his mind. And yet she immediately falls in love with him, the sexuality catching up with the acquisitiveness. The psychology of this is profound. It made me wonder what Bianca’s sexuality consisted in. So I made her ask those questions, too, at a moment of terrible crisis. It launched my entire version. People start to ask, what is desire? What does it make me do? (2016)

Em *Notes to The Bite of the Nite*, Barker refere que, numa era que “a sexualidade é simultaneamente barata, doméstica e em breve proibida, o desejo torna-se no campo de investigação mais provável para estimular uma desordem criativa” (2016). *The Bite of the Nite* combina elementos de paixão física e intelectual e, no centro da sua narrativa, o dramaturgo resgata a lenda de Troia e de Helena através de Savage, um professor universitário que procura a origem do erótico.

Relativamente às personagens das suas peças, Barker diz que:

[the characters] are not forgiving, but they master and incorporate pain into their continued existence; it is the struggle that dignifies, and that is usually located in sexuality. Only in the darkest recesses of sexuality can some peace be discovered – and by peace, I don’t mean tranquillity, but some sort of struggle which enhances the human; so the texts are excoriating, but I suppose they’re also redemptive, to that extent. (*Apud* Rabey, 2003: 183)

A SIDA foi um dos grandes medos que assolou a sociedade nos anos 1980, e tal não só se refletiu na ansiedade e mudança relativamente aos comportamentos sexuais, mas

também numa grande animosidade perante a homossexualidade. *The Plague of Innocence* (1988) de Noël Greig revela precisamente a “histeria mediática e o fanatismo que envolveu a chegada da SIDA” (Milling, 2012) e comprova, mais uma vez, que a dramaturgia pode servir como um espelho que revela as preocupações e os comportamentos da sociedade.

Durante muito tempo, o trabalho de Andrew Lloyd Webber foi visto por Margaret Thatcher como o exemplo de teatro a seguir porque “celebrava os sucessos financeiros do comercialismo criando espetáculos cada vez maiores e mais impressionantes” (Milling, 2012). Na opinião de Sierz, o musical *Aspects of Love* (1989) é um dos grandes exemplos de como, nesta década, o público parecia estar mais sintonizado com o romance do que com a nudez e o sexo, e que, mesmo nesta produção, “a tónica é a amoralidade e o desejo sexual disruptivo” (2020: 81).

Para a dramaturga e crítica Michelene Wandor, a década de 1980 marca uma era em que os assuntos relacionados com as políticas sexuais ocorrem dentro de narrativas pessoais e domésticas, que são inseridas dentro de espaços públicos (2001: 221). Ou seja, mesmo lidando com assuntos referentes ao domínio privado, a dramaturgia reflete uma necessidade de os contextualizar publicamente. Durante esta década, e face aos medos e ao conservadorismo presentes relativamente ao sexo e às sexualidades, os dramaturgos encontraram também uma forma de expressar as suas perspetivas, celebrando, através das suas peças, as vozes que, ao longo de várias décadas, tinham dificuldade em encontrar um espaço.

### **2.3. *In-Yer-Face* Theatre**

They [the plays] were just like a breath of fresh air, getting rid of that musty old smell of the kitchen sink. ‘*In-yer-face*’ was a historical moment, even if the label is often used pejoratively.  
Stephen Daldry (2007: 8)

O historiador e sociólogo Jeffrey Weeks lembra-nos que, quando se chegou aos anos 1990, era bastante claro que estava a começar a surgir uma nova paisagem sexual e de género, onde a cultura da repressão, enquanto característica dominante no mundo sexual britânico, começava a desaparecer, e certezas absolutas, como as questões do género, iam-se desmoronando (2017: 332). Esta transformação social também se fez sentir a nível

do teatro que, em contraste com a década anterior, foi especialmente prolífico na representação e na exposição do sexo e da(s) sexualidade(s), e mesmo na questão do desejo sexual, transformando a política no enredo secundário que contextualiza todas estas temáticas. Através da dramaturgia e da encenação, alcançou-se um novo patamar de ousadia e de comunicação que se transformaram numa sensação de choque para o público e para os críticos.

O papel do teatro Royal Court Theatre (RCT), através da direção artística de Stephen Daldry, foi fundamental não só para a divulgação de novos dramaturgos, mas também como plataforma nacional e internacional de uma nova e renovada imagem do teatro britânico. A percepção do que foi esta época e do seu impacto para a dramaturgia britânica são essenciais para que se consiga estabelecer uma relação com os textos produzidos na viragem do milénio.

Quando, em 1993, Stephen Daldry assume a direção artística do RCT, a sua aposta vai ao encontro da revitalização da *new writing* e da vontade de captar não só a energia dos anos 50, como também a sua fúria, criando uma imagem à sua volta de um espaço ‘jovem’, ‘zangado’ e ‘barulhento’<sup>13</sup> ao trazer vozes como as de Sarah Kane, Joe Penhall, Jez Butterworth, Anthony Neilson, Martin McDonagh e Mark Ravenhill. Daldry, que se via como um ‘expansionista’ (2007: 3), percebeu que esta nova geração de dramaturgos não estava a encontrar um espaço de representação para as suas vozes:

There was a sense that there was a generation which had been excluded; a perception that the culture of the Court was too specific or narrow, not inclusive enough. New writing at the National Theatre Studio felt cliquey and of course there had been a general collapse of new writing in the regional theatres over the 1980s. In short, it felt like a good time to allow something else to happen. (*ibidem*)

A potência das peças destes novos dramaturgos, que continham em si uma nova forma de interagir com o público, mostra um lado mais visceral do teatro, onde a violência, a nudez e o sexo são integradas como temáticas cada vez mais recorrentes. Estes autores fizeram parte de um movimento ao qual o crítico e académico britânico Aleks Sierz (2001) se

---

<sup>13</sup> <https://royalcourttheatre.com/about/history/>, [consultado a 30 de Maio de 2021].

referiu como *In-Yer-Face*, precisamente por se caracterizar por uma frontalidade que parecia ter sido esquecida nos últimos anos e pelo tipo de dispositivos usados.

Inicialmente, os dramaturgos que integraram esta nova estética também foram apelidados de ‘New Brutalists’, ‘Nihilists’, ‘Neo – Jacobeans’, entre tantos outros. Para Sierz, o teatro *in-yer-face* é simultaneamente uma “sensibilidade” e “uma série de técnicas teatrais”<sup>14</sup>:

As a sensibility, it involved an acuteness of feeling and a keen intellectual perception of the spirit of the age. As a series of theatrical techniques, it is an example of experiential theatre, and its techniques include a stage language that emphasizes rawness, intensity and strong words, stage images that show acute pain or comfortless vulnerability, characterization that prefers complicit victims to innocent ones, and a 90-minute running time that dispenses with the interval. (2010)

Esta nova sensibilidade teatral revela também que:

For example, both women and men were liberated from writing feminist plays. By this I mean not that they were anti-feminist, but that, as young people, they were more skeptical of feminism. The same thing applies to politics. Young people instinctively wanted to change the world, but they didn’t have the idea, like Brecht had, that you have to lecture your audience. Instead, they had a new sensibility, and I call the avantgarde aspect of that ‘in-yer-face’ theatre. (Sierz, 2007:142)

O teatro *in-yer-face*, com polaridades e níveis de intensidade tão diversos, seja no domínio da palavra ou na sua ênfase performativa, revelou nomes que, embora sejam absolutamente distintos na sua prática, se tornaram determinantes para a história da dramaturgia contemporânea britânica, como Anthony Nielson, Jez Butterworth, Mark Ravenhill, Martin Crimp, Martin McDonagh, Philip Ridley e Sarah Kane, entre outros. Embora estes dramaturgos tenham sido associados ao movimento, alguns deles recusavam não só a forma como estavam a ser rotulados, mas também a própria existência desta onda. Sarah Kane dizia não acreditar na existência de movimentos:

---

<sup>14</sup> Numa palestra intitulada *Blasted and After: New Writing in British Theatre Today, about in-yer-face theatre in 1990s and its aftermath*, para o site *Theatre Voice*, Aleks Sierz reflete acerca do teatro *in-yer-face* nos anos noventa e de que como a *new writing* se apresentou nos anos seguintes.

Movements define retrospectively and always on grounds of imitation. If you have three or four writers who do something interesting, there will be ten others who are just copying it. At that moment you've got a movement. The media looks for movements, even invent them. The writers themselves are not interested in it. (*Apud* Saunders, 2002: 7)

Martin Crimp também refere que não sentia que fizesse parte do movimento:

In time, I was part of that moment, and it was very strange for me, because I found myself being published in collections in other countries together with playwrights like Sarah Kane, Mark Ravenhill, and other younger writers. Because, of course, I'm much older than them. (...) Of course a play like *Attempts on her Life* made me look younger than I am, which is another good reason for writing plays. (2007: 64)

À semelhança de Kane e Crimp, Mark Ravenhill também tinha as suas dúvidas:

Suddenly we were a 'movement'. Commentators lined up to give us a label: The New Brutalists, the School of Smack and Sodomy, *In-Yer-Face* Theatre. "They're calling us the Blut und Sperma school in a German newspaper," Sarah told me one day. "What does that mean?" I asked. "Figure it out," she said with a smile. But we had no intention of being a 'school'. (2006)

Embora David Edgar compreenda a recusa dos dramaturgos em serem incluídos neste movimento, o autor não deixa de salientar que, efetivamente, existe um "tema geral" nas peças dos anos 1990 e que, independentemente das suas diferenças, as "peças retratam a masculinidade e os seus descontentamentos" e as "consequências não intencionais de grandes mudanças sociais" (1998: 161). Edgar realça ainda que "o declínio do papel dominante do homem – no trabalho e na família" é um dos temas centrais da sociedade ocidental contemporânea e, por isso mesmo, assumiu um lugar de destaque na escrita de muitos destes dramaturgos (*ibidem*).

A aposta nesta nova vaga de dramaturgos surge também da perspetiva que Daldry partilhava com Max Stafford-Clark acerca do teatro e de como este não deveria servir exclusivamente para entreter. Ou seja, eles acreditavam que o teatro tinha o "poder de

transformar e mudar a sociedade” (Little & McLaughlin, 2007: 283). A escrita e a centralidade do dramaturgo no RCT, pilares estruturados por George Devine nos anos 1950, conheceram assim um novo fôlego através da direção artística de Daldry, e o seu trabalho não só “contribuiu grandemente para o renascimento da escrita para palco” (Aragay *et al.*, 2007: 3), como também “voltou a colocar o *new* (novo) na dramaturgia britânica” (Aston & O’ Thomas, 2015:13). Daldry foi igualmente importante na promoção de “uma geração mais velha representada por Crimp e Johnson”, ao mesmo tempo que trazia para a ribalta dramaturgos dos quais nunca se tinha ouvido falar, como David Eldridge ou Rebecca Prichard, e que “sugeriam um renascimento na *new writing*” (Middeke *et al.*, 2011: xiii).

Para a concretização deste tipo de abordagem, ou seja, o incentivo à *new writing*, e para que houvesse um maior fluxo de produções, Daldry (2007:4) percebeu que, perante a resistência financeira do governo, tinha de mudar radicalmente a cultura do Royal Court. Isto implicava também uma transformação no pensamento daqueles que se manifestavam contra o mecenato, porque consideravam que o estado deveria ser responsável pela subsídio do teatro.

[W]hen I joined the Royal Court, the amount of revenue provided by the state was about 50 per cent and by the time I left it was under 30. So, there had been a notable increase of self-generated income, which the organization was not geared towards and not sympathetic to, and this caused quite extreme management conflicts. (Daldry, 2007:5)

Os conflitos internos e a degradação do próprio edifício criaram uma grande tensão na gestão de Daldry que, na ausência de uma tomada de posição governamental para o financiamento da reabilitação do RCT, acabaram por encontrar uma solução através de um fundo da National Lottery, cuja atribuição correspondeu a um valor de 19 milhões de libras. Durante os anos em que o RCT esteve fechado para obras, a política expansionista de Daldry manteve o seu foco e, em vez de se retrair, avançou para a criação de outro tipo de oportunidades ao “assumir o controlo de dois teatros do West End” (um deles dividido em dois), assim como ao conservar “o nível de energia criado no antigo teatro, principalmente no Theatre Upstairs” (*ibidem*: 6). Em *The Royal Court Theatre and The Modern Stage*, Philip Roberts refere que aquilo que Daldry e a sua equipa conseguiram concretizar foi algo que George Devine apenas sonhou ser possível (2004: 221). O

alcance da direção artística de Daldry “representava o tipo de efusão” que Devine considerava que só aconteceria a cada década (Little & McLaughlin, 2007: 286).

A propósito do que pode caracterizar, ou mesmo identificar, uma peça do *in-yer-face*, Sierz refere resumidamente que “a linguagem é imunda, existe nudez, há pessoas a ter sexo à tua frente, surge violência, uma personagem humilha a outra, tabus são quebrados e as estruturas dramáticas convencionais são subvertidas”<sup>15</sup>, reforçando que existe uma política pessoal, mas não uma ideologia. Considerando, por exemplo, que até ao fim da censura em 1968, a nudez só podia ser representada se a personagem em palco estivesse imóvel, durante muito tempo a nudez constituiu um símbolo de libertação. No entanto, nos anos 1990, a sua representação “tornou-se mais problemática” porque era frequentemente associada a um estado de ‘vulnerabilidade’ e de ‘vitimização’ (Sierz, 2001: 31). No que concerne à linguagem usada, havia uma agressividade latente nas palavras que não passava despercebida ao público, não só porque estavam despidas de qualquer artifício, mas porque os seus autores também não demonstram qualquer embaraço ou pudor público em usá-las indiferenciadamente. Sierz ilustra o modo como existe uma clara mudança entre as palavras que se consideravam “aceitáveis” e “ofensivas”:

A survey by the Broadcasting Standards Commission found that ‘cunt’, ‘motherfucker’ and ‘fuck’ were the strongest, while ‘God’, ‘blood’ and ‘damn’ were the weakest. And just as religious insults were less offensive than sexual and Oedipal ones, so racial slurs took the place of seaside bawdy: ‘nigger’, ‘Paki’ and ‘Jew’ were judged much stronger than ‘tart’. Taboos had shifted from sexual to racial terms’. (Sierz, 2001: 30)

Mas não são só as palavras que mudam. Em palco, a apropriação do mundo da peça permite a criação de espetáculos com imagens mais explícitas e que, por isso mesmo, se tornavam mais impactantes junto do espectador. Os dispositivos cénicos utilizados traduziam também a inquietação das suas personagens e dos mundos que habitavam. Toda esta composição traduzia-se na vontade de contar uma história, mesmo que esta, na maioria das vezes, assumisse contornos com os quais o público se indignava.

---

<sup>15</sup> Aleks Sierz desenvolveu o site <http://www.inyerfacetheatre.com/> acerca do movimento *in-yer-face*, fazendo uma ligação com a new writing na contemporaneidade. (Consultado a 22 de fevereiro de 2020)

A sexualidade, a par da violência e da crise da masculinidade, é um dos elementos mais representados na dramaturgia do *in-yer-face*, contudo, na maioria das vezes, a tônica é colocada no masculino e a visão apresentada do amor e do sexo está carregada de subversão, de degradação e de abuso. Embora Graham Saunders reconheça que não entende porque é que o amor era representado de uma forma tão “brutal”, também oferece uma explicação mais ampla acerca deste fenómeno:

Those plays came out at a time when the so-called therapy culture started to link wider cultural issues with previously hidden psychic maladies, such as anorexia and body mutilation. It is difficult to ascertain whether there actually was a sense of nihilism as we approached the end of the decade and the new millennium. However, there is also the sense that physical violence through rape and mutilation was a way of trying to articulate love. That preoccupies Mark Ravenhill's *Shopping and Fucking*, where characters have lost sight of the difference between abuse and love, or where love becomes a way of claiming someone. (2007: 176)

Mas não é apenas a representação do amor que tem este peso. O dramaturgo Dan Rebellato defende que o grande problema da representação da sexualidade em Inglaterra é que tudo o que está relacionado com sexo “tem de ser violação, degradação, dinheiro e poder” e, embora não entenda a ausência de outros aspetos mais afetuosos, considera que o teatro *in-yer-face*, “em vez de desafiar” esta ideia, seguiu exatamente o mesmo caminho (2007: 163). A sexualidade, tal como a violência, apresenta-se nesta época de uma forma crua e absolutamente explícita, numa espécie de espiral decadente onde atos como a masturbação, *fellatio* ou *cunnilingus*, são despojados de qualquer elemento erótico e, na maioria das vezes, ficam associados a uma certa agressividade.

Relativamente às peças, mesmo no início da década, a dramaturga April de Angelis adapta *The Life and Times of Fanny Hill* (1991) do romance erótico de John Cleland (escrito no séc. XVIII). Numa época que ainda registava alguns ecos do movimento anti pornografia, Angelis refere a importância da pornografia e o modo como a sua posição relativamente a este assunto mudou durante a escrita da peça:

During the writing of the play, I changed my position from being very pro-censorship to thinking, (...) there is nothing actually wrong with

erotic material. It's the way that women are used in the industry that's wrong. That was one side of it and the other thing was that I wanted to show the reality underneath it, so that if you were to allow the people in a pornographic story to be real, what would happen? (...) I suppose I was trying to do two things: one was to say that erotic material can be life-enhancing and the other, that when you deny the reality of the people working in pornography, then it's exploitative, just like any market forces can be exploitative. (1997: 57)

A estreia de *Weldon Rising* (1992), de Phyllis Naggy, causou indignação pela representação explícita de imagens de sexo lésbico que apelava às “fantasias voyeurísticas masculinas”, mas também por criar “personagens gays antipáticas” (Stephenson & Langridge, 1997: 25). A crítica veio essencialmente da parte da imprensa *gay* e, numa resposta a este tipo de censura, a dramaturga refere que, embora não compreenda este ponto de vista, tem noção de que a criação de personagens complexas pode gerar animosidade junto do público porque “as pessoas têm as suas fraquezas, e é isso que, em última análise, faz com que tenham este ponto de vista” (1997: 25).

Anthony Nielson, um dos *enfants terribles* desta geração, marcou a década com a sua ousadia e estilo provocador, quebrando barreiras e tabus ao fazer uso, nas suas peças, de cenas explicitamente violentas, de masturbação, ou de defecação. Estas características estão presentes em peças como *Penetrator* (1993) e *The Censor* (1997). *Penetrator* estreou no Traverse Theatre, em Edimburgo, sob a sua direção e, em 1994, foi transferida para o Royal Court Theatre. Numa análise aos trabalhos de Nielson, durante os anos 90, Trish Reid defende que aquilo que distingue o dramaturgo dos seus contemporâneos durante a *Cool Britannia*<sup>16</sup> é o facto de, em todas as peças, ele encenar “uma batalha entre as realidades internas e as externas” e privilegiar as primeiras, demonstrando que o seu tema principal não é o espírito da época, mas a própria subjetividade (2011). A mesma autora refere ainda que “a imagem central da peça, e a que lhe dá o título, é retirada da

---

<sup>16</sup> Embora, no contexto artístico, o *in-ner-face* tenha dominado a paisagem teatral dos anos 90, as outras áreas criativas e culturais como a música, as artes visuais e a moda, também se reinventaram e, em meados dos anos 90, Londres assume a centralidade na “revitalização da cultura e da arte britânica” (Urban, 2004: 355). Esta imagem de um país vibrante e efervescente, que começa a exportar música, cinema, celebridades, é aproveitada por Tony Blair que passa a vender internacionalmente a imagem de um país que é a capital do “cool”, apelidando-a de *Cool Britannia*. Ao referir-se a este momento, o dramaturgo David Lane menciona que: “This was the era of the Brit Art pack including Damien Hirst and Tracey Emin, the Brit Pop battle between Oasis and Blur, the drug-and-club fuelled generation found in Irvine Welsh’s *Trainspotting*, and from across the Atlantic, the films of Quentin Tarantino with their fast-talking gangster chic and slick narrative structures. Shortly after New Labour came to power in 1997, this new British theatre was amalgamated into the expanding ‘Cool Britannia’ image as the ‘fifth leg’ on the table of edgy and contemporary cultural offerings – or cultural products, to briefly adopt the rhetoric of New Labour.” (2010: 25).

fantasia paranoica da [personagem] Tadge acerca de ser violado analmente e posteriormente perseguido por uma organização militar clandestina de Penetradores” (*ibidem*). *Penetrator*, à semelhança das outras peças do dramaturgo, pauta-se não só por uma linguagem violenta, mas também pela representação de imagens violentas e pornográficas.

Muitas das peças escritas durante esta época parecem associar a violência ao sexo, ao desejo, como se não pudessem sobreviver umas sem as outras. Para De Jongh, por exemplo, a dramaturga Sarah Kane escrevia como se ela própria tivesse sido invadida pela violência (2007: 127). Sierz dá ainda outros exemplos de peças cujo conteúdo explorava precisamente a violência como *The Beauty Queen of Leenane* (1996) de Martin McDonagh, *Ashes and Sand* (1994) e *Bruises* (1995) de Judy Upton, e *Yard Gal* (1998) de Rebecca Prichard (2001: 207). O facto de a maioria destes trabalhos ser apresentado em pequenos estúdios criava uma sensação de “aprisionamento”, ao mesmo tempo que, em cena, se substituíam personagens que representavam a classe trabalhadora, ou mesmo a alta sociedade, por outras que se tornavam cada vez mais comuns como os “assassinos em série, os violadores e os abusadores”.

If nineties plays showed the world to be much more violent than it really was, they also contested the widespread ignorance about the reality of violence. Neilson, Kane and Ravenhill all used vividly violent images for a moral reason. Writers such as Letts and Butterworth, while claiming a similar justification, were more interested in entertainment, asking audiences to react with a dash of postmodern irony. (Sierz, 2001: 207)

O mesmo autor refere ainda que tanto Kane como Nielson são dramaturgos que refletem um pensamento acerca destes assuntos e o seu objetivo foi claramente “tornar a violência tão horrível e tão inevitável quanto possível” (Sierz, 2007: 145). A dramaturga Phyllis Nagy diz que sempre se sentiu fascinada pela “natureza da violência” e pela existência da “correlação entre a violência e a responsabilidade pessoal”, assim como pela “falta de responsabilidade perante a sociedade e a alienação” (1997: 26). Alguns autores como Nagy não estavam interessados na representação da violência, mas naquilo que a própria noção comportava ou no modo como o próprio espectador vivia ou experienciava aquele momento. Embora este tenha sido um elemento unificador e diferenciador nas peças do

*in-yer-face*, para o dramaturgo americano Ken Urban, o perigo de olhar unidimensionalmente para estas obras como formas de representação da violência é reduzi-las à dimensão do choque (2004: 360). Mais do que violência, o autor refere que a característica que uniformiza este movimento é a crueldade e que esta traz consigo “a possibilidade da transformação” da consciência:

Though sometimes associated with sadistic pleasure, cruelty is primarily characterized as the willful causing of pain. In each of the four examples [*Blasted*; *Handbag*; *The Pitchfork Disney*; *The Beauty Queen of Leenane*] one individual causes another to suffer. While it may seem a mere adjectival substitution to move from violent to cruel, on the contrary it opens these plays up to a larger conversation that a focus on violence alone forecloses. (Urban, 2004: 361)

Esta possibilidade de diálogo, criada a partir de uma perspectiva que incide sobre a crueldade e não sobre a violência, também amplifica o estabelecimento de outro tipo de relação com o espectador/leitor porque, ao deparar-se com atos de crueldade, cria um espaço para o próprio entendimento de uma violência não visível.

Em 1995, Stephen Daldry programa a estreia de *Blasted* (1995), de Sarah Kane, para o Theatre Upstairs, sob a direção de James MacDonald, e, de uma forma absolutamente inesperada, a peça gera uma enorme controvérsia à sua volta, não só a nível do público, mas também a nível da imprensa, encontrando uma grande resistência junto da maioria dos críticos que se mostravam perentoriamente contra:

‘This disgusting feast of filth,’ announced Jack Tinker, a comment seconded by many of his peers: ‘She isn’t a good writer’ (Daily Telegraph); ‘Naïve tosh’ (Guardian); ‘Lacks even the logic of a dream’ (Independent on Sunday); ‘A truly terrible little play’ (International Herald Tribune). (Urban, 2011: 306)

No entanto, outras vozes, como a do dramaturgo Edward Bond, saem em defesa de Kane, salientando o interesse da sua peça e da sua ‘humanidade’:

The humanity of *Blasted* moved me. I worry for those too busy or so lost that they cannot see its humanity. And as a playwright, I am moved

by the craft and control of such a young writer. How important a writer she will be of course I don't know. Even before reaching her age Rimbaud had revolutionised poetry and abandoned it to take up gun-running. But I do know this is the most important play on in London. (Bond, 1995)

Sierz recorda a reação da crítica à violência exibida em palco, referindo que foram precisamente “as cenas explícitas de canibalismo e de abuso sexual”, assim como a “cruza das suas emoções”, que causaram essa “fúria sem precedentes” (2001: xii). No entanto, Sarah Kane afirma que “a representação da violência gerou mais raiva do que a verdadeira violência” e que a imprensa escolheu ficar zangada não com o “cadáver da Jugoslávia que apodrecia à nossa porta”, mas com “o evento cultural que chamou a atenção para isso” (1997:131).

A resposta de Kane ao posicionamento dos média – marcadamente contra - é bastante particular, considerando que, também num exercício de humanidade, a dramaturga coloca o ônus da questão numa perspetiva panorâmica da própria violência no mundo:

The week the play opened there was an earthquake in Japan in which thousands of people died, and in this country a fifteen-year-old girl had been raped and murdered in a wood, but *Blasted* got more coverage in some newspapers than either of these events. And I'm not only talking about tabloids. (...)I think it's important not to confuse press with audience. There was media outrage, but it was never a public outcry. (...) I suppose the fact that it's a play about a middle-aged male journalist who rapes a young woman and is raped and mutilated himself can't have endeared me to a theatre full of middle-aged male critics. (Kane, 1997: 130)

Para James MacDonald, os críticos falharam em perceber o “humor negro e a estranha magia” da peça e parece-lhe irónico o facto de “uma temporada curta significar que *Blasted* foi vista por não mais de mil pessoas, tornando-se talvez na peça menos vista e mais falada dos últimos tempos” (*Apud* Little & McLaughlin, 2007: 306-307). A peça de Kane foi também a responsável por tirar o teatro da ‘hibernação’ na qual se encontrava e “dominar a arena cultural”, chamando a atenção “não só para o resto da temporada do Royal Court, mas para a *new writing* em geral” (Saunders, 2002: 5).

A importância da peça, e o tumulto gerado à volta da sua estreia, faz com que *Blasted* seja comparada à estreia de *Look Back in Anger* de Osborne. Graham Saunders refere que uma das semelhanças entre as duas estreias é que, da mesma maneira que Devine não poderia adivinhar que a peça ia ser ‘tão explosiva’, Daldry não antecipou o efeito da peça de Kane, e acrescenta que “o elo mais forte” entre as duas peças é o facto de ambas pertencerem ao “panteão de peças clássicas do Royal Court que nasceram da controvérsia” (2007: 173-174). A força de *Blasted* residia não só no próprio texto, como no modo como Kane se posicionava, de uma forma pessoal, acerca de questões políticas como a guerra na ex-Jugoslávia e de questões difíceis “acerca da necessidade masculina de violência, da ética do jornalismo e da existência de Deus” (Little e McLaughlin, 2007: 305). A resistência à peça esteve também relacionada com a sua ‘ambiguidade’ – o que possibilitava uma grande diversidade de leituras porque, por exemplo, embora plasmasse vários pormenores acerca de um ambiente de guerra, não se referia a um conflito específico – e com o experimentalismo de Kane na própria forma (Urban, 2011: 308).

Independentemente das opiniões e da controvérsia, a verdade é que a peça provocou um frenesim mediático sem antecedentes e, para além da própria exposição de Sarah Kane – que passou a ser vista como a ‘bad girl’ (Sierz, 2005: 55) da *new writing* - e do seu trabalho, foi também possível observar como esse momento marcou uma viragem no reconhecimento desta nova onda da dramaturgia britânica e como isso resultou num reconhecimento internacional que abriu as portas a um outro tipo de mercado e circulação.

Para além de *Blasted*, a estreia de *Shopping and Fucking* (1996), de Mark Ravenhill, foi igualmente importante e impactante. O próprio título da peça dificultou o trabalho do departamento de marketing do Royal Court Theatre porque teve de “procurar uma opinião jurídica acerca da ‘capacidade de ofensa’ do espetáculo e na sua promoção no interior e no exterior do edifício” (Little & McLaughlin, 2007: 352). *Shopping and Fucking* não só foi uma das peças com mais sucesso, mas também uma das que mais definiu o movimento. Para Sierz, esta peça caracteriza-se por uma “grande incidência de metáforas de consumo e sexualidade, apresentando um conjunto de imagens espelhadas distorcidas” (2001: 129). Billington frisa um outro lado da peça, assumindo-a como uma espécie de “documento social” que “captou o ambiente e a linguagem de uma geração desiludida e disfuncional pós-Thatcher, que tentava encontrar sentido num mundo sem religião ou

ideologia” (2007: 359). A ausência de uma narrativa definida, assim como as personagens que procuram encontrar-se num mundo que foi absorvido pelo dispensável e descartável – elementos basilares do consumismo –, trazem à superfície a visão niilista de *Shopping and Fucking*. Através do comportamento das suas personagens, a homossexualidade retratada na peça assume, de uma certa forma, um lado promíscuo e perigoso.

*Shopping and Fucking* caught the 1990’s imagination in the sense that it related three forms of pleasure-getting in this new market capitalism: shopping, drugs and sex. Sex here becomes a ruthless acquisitive gay mode of experience, but it could as well been heterosexual. The play enjoyed universal appeal, in the sense that it captured the dynamics of the new market capitalism and new entrepreneurialism that have led to the so-called ‘end of history’, with selfish self-satisfaction as the single mode of existence. (De Jongh, 2007: 131)

A propósito do modo como o público interpretou a sua peça, Ravenhill menciona que a imagem que os espectadores tinham da peça era de algo “na moda” e quando iam assistir ao espetáculo faziam-no “com uma sensibilidade irónica e um desejo de ser chocado e emocionado, algo que é ligeiramente perturbador por si só” (2007: 101). Esta visão, que pode ser aplicada a uma grande maioria das obras do *in-yer-face*, foi partilhada também por uma grande parte da academia e da crítica. Alguns anos após o movimento, Sierz passou a centrar-se mais na ‘sensibilidade’ e ‘emoção’ da peça do que nas características que transmitiam mais a ideia de sexo e violência (2007: 144).

Patrick Marber, dramaturgo descoberto pelo National Theatre, escreveu *Dealer’s Choice* (1995) e *Closer* (1997) e ambas receberam um forte aplauso da crítica e do público pelos seus “diálogos contundentes e francos” (Sierz, 2011b). *Closer*, juntamente com *Blasted* e *Shopping and Fucking*, foi considerada uma das peças mais significativas da década e o seu enorme sucesso ditou a sua adaptação para cinema em 2005. A peça “captava os factos essenciais acerca das relações contemporâneas entre os sexos” (Sierz, 2011b) e representava um tipo de teatro que não se encaixava no lado mais experimental e visceral do teatro da época, mas que era igualmente importante e sintomático do eco da sociedade.

*Closer* observes the traditional, even classical realistic structure of dialogues moving the story onward. However, the intensity of the feelings which the characters voice demonstrates an uncontrolled, even

uncontrollable eloquence; the emphasis is not so much on submerged feelings and subtext, as on a fierce, even brutal honesty. Unlike Kane's *Blasted* or Ravenhill's *Shopping & Fucking*, the shock resides in the verbal rather than the visual images. (Rabey, 2003: 199)

Durante esta época, a pornografia também é objeto de exploração dramática. Em *The Censor* (1997), uma das obras mais aclamadas de Anthony Nielson, o dramaturgo apresenta uma pornógrafa que tenta convencer o censor de que os conteúdos sexuais explícitos no seu filme são arte, e, através desta narrativa, desafia tabus relacionados com o prazer sexual feminino. Para além de trabalhar a questão da censura e do seu papel na sociedade, Nielson também quer que se olhe para a peça como uma história de amor (Reid, 2011). O quadro que gerou mais polémica relativamente à peça foi o momento de coprofilia, contudo Nielson argumenta que não pretendia chocar o público com a defecação, muito pelo contrário:

It was the most lyrical moment. People didn't know how to respond, so it opened up a gap and became more interactive. Some people expected more cerebral debate, but *The Censor* was a love story. I wanted to break down intellectual barriers. (*Apud* Marmiom, 2002)

Para Reid, “a representação de uma fantasia sexual reprimida liberta a protagonista da peça, e, ao fazê-lo, não causa danos a ninguém” (2011). Conhecido pelo uso de conteúdos violentos e sexuais nas suas peças, o dramaturgo considera que o “sexo é uma linguagem” e acredita que as pessoas conseguem estar no seu estado mais puro de transparência quando o estão a praticar (*Apud* Marmiom, 2002).

Em 1998, Sarah Kane volta a confrontar o público com *Cleansed*, uma peça que explora tanto a violência, como o amor e o desejo, numa profusão de imagens perturbadoras. Saunders diz-nos que embora a peça seja inquestionavelmente negra, a dramaturga acreditava que a peça continha um tom de esperança ao mostrar que o amor pode sobreviver mesmo em situações extremas e selvagens (2002: 91). Ao longo de toda a peça, Kane percorre uma série de cenários bastante gráficos e passíveis de criar incómodo junto do público e dos críticos, como: o cortar da língua, mãos e pés de Carl, o momento em que Robin é forçado a comer uma caixa inteira de chocolates, a cena de incesto, ou a cena de violação; ou mesmo a cena de masturbação de Tinker durante o *peep-show*, entre

tantas outras. Em *Cleansed*, Kane desafia o espectador tanto a nível físico como a nível emocional.

The given setting is that of a university, and therefore, however inexplicit this may be in the action, the clear implications are that the kind of institution preparing young people for the world is sadistic, sexually punitive (Carl, the one with true homosexual love, is progressively 'castrated'), and excludes any sense of female-gendered identity (Grace can only find meaning when dressed in Graham's clothes, thinking of herself as a man). The physical horrors and violence are the objective correlative to the conditioning, or mind games, played by society (i.e. Tinker, who is himself incapable of either equal affection or real sexual expression) on everyone else, namely young people whose every desire is blocked, and who resort to disguise, drug-induced oblivion and 'taboo' feelings. (Wandor, 2001: 233).

A representação da sexualidade assume o sexo como ferramenta para comunicar com o outro, mas também serve de plataforma para questionar o género e a normatividade das relações, explorando um lado mais disfuncional e ambíguo, como em *Some Explicit Polaroids* (1999). Sierz explica que “mais do que nunca, a felicidade era vista como um direito e as relações sexuais transformaram-se no foco central da autodefinição” (2001: 204). Para Mark Ravenhill as personagens desta peça apresentam sempre uma necessidade de cuidar de alguém, de ser cuidado ou de formar uma relação e isso mostra o lado otimista da peça, na medida em que expõe que os seres humanos nunca podem estar completamente isolados (2007: 93).

Ravenhill's 1990s work can be understood as displaying the following: a polyvalent view of sexuality where characters such as Mark and Robbie in *Shopping and Fucking* move unconsciously and without censure between heterosexual and homosexual modes, and a willingness for gay lifestyles and politics to be held up for scrutiny and criticism. (Sierz, 2011b)

Numa análise à obra de Ravenhill, Graham Saunders refere que esta peça juntamente com *Shopping and Fucking* e *Mother Clap's Molly House* (2001) podem ser entendidas como uma “trilogia da SIDA”, na medida em que captam a “cultura de medo e de silêncio” tão

presente nos anos 1980 e no início dos anos 1990 e que alterou os comportamentos sexuais (2011).

A dramaturga e crítica Michelene Wandor considera que os anos 1990 revelam uma rejeição pelo doméstico como “estrutura para as relações interpessoais”, e o ponto central transforma-se na “relação atomizada entre o indivíduo e um mundo sombrio” (2001: 237). Quando neste mundo, continua a autora, não é possível uma identificação geográfica ou política, “a consequência é que determinadas relações de poder são simplesmente tomadas como garantidas”, ou seja, “o domínio masculino não é questionado, a opressão feminina torna-se invisível”. Existe, dentro deste universo familiar, a rejeição da família tradicional, notando-se a ausência da estrutura normalmente composta por pai e mãe.

A ideia de que esta geração queria “instintivamente mudar o mundo” (Sierz, 2007) está intrinsecamente ligada a um lado mais político e interventivo, mas, ao contrário dos dramaturgos dos anos 1970 ou 1980 que escreveram peças que refletiam o estado da nação inglesa, apresentavam um lado mais pessoal da política (Daldry, 2007: 8). No entanto, uma das críticas recorrentemente apontada aos dramaturgos do *in-yer-face* é precisamente a de que estes eram pouco preocupados com as questões políticas e que eram “obcecados consigo mesmos e presunçosos”, o que, para Joe Penhall, um dos autores desta geração, é “não perceber o sentido” das peças.

My plays are implicitly political. They are about the coruscating impact of redundancy on a family in an age of globalization. What's not political about that? (...)My plays are also very political, in that they attack a set of assumptions on which society is founded. What could be more political than the individual versus the institution? (...)We want a good story; the politics of the piece are implicit. My plays are about how the political impacts on the personal. (2007: 88)

Relativamente a este lado mais interventivo da dramaturgia, Billington (2007: 327) defende que esta geração rejeitava uma ação direta com a política e que até mesmo a religião parecia estar ausente das suas preocupações, revelando uma era marcada pela “ausência de fé”.

A vontade de estabelecer uma relação com o público, seja ela objetiva ou subjetiva, reflete-se, genericamente, no teatro *in-yer-face* através do seu “impacto direto” no espectador, escolhendo invariavelmente “explorar os limites da representação dramática no que diz respeito aos fortes estados emocionais das personagens de medo e desespero” (Brusberg-Kiermeier *et al.*, 2019: 3). O ambiente proporcionado pela criação deste tipo de situações expõe o espectador a um estado de quase total vulnerabilidade, numa experiência que sugestiona (e, por vezes, concretiza) uma invasão à noção de espaço pessoal. É neste estado sensório que os dramaturgos tentam “usar o choque para despertar as respostas morais do público”, ambicionando “ajudar a sociedade a mudar” (Sierz, 2011b).

Para Stephenson e Langridge, os anos 1990 são também o testemunho de uma subrepresentatividade feminina nos palcos britânicos, considerando que o teatro era predominantemente “gerido por homens e comentado [no sentido da crítica] por homens” (1997: ix). A este respeito, Sierz refere que o masculino estava no centro de grande parte das peças de meados dos anos 1990 e que isso era por um lado uma “resposta à crise da masculinidade” e, por outro lado, “uma reação contra as escritoras feministas dos anos 80” (2007: 146). A dramaturga Timberlake Wertenbaker reforça a opinião de Sierz, dizendo que a presença do masculino nas peças, para além da resposta às peças de mulheres, reflete também uma “fome por um tipo de peça diferente: violência masculina e homoerótica” (*Apud* Sierz, 2001: 153). Curiosamente, para Sierz, uma das melhores “peças de rapazes da década” foi *The War Boys* (1993), escrita precisamente por uma mulher, a dramaturga anglo-americana Naomi Wallace (*Apud* Sierz, 2001: 153). No centro da polémica à volta da peça estava o género da autora porque “muitos críticos ficaram surpreendidos por uma mulher conseguir descrever a psique masculina” de uma forma “detalhadamente convincente” (Sierz, 2001: 156). Wallace explica a importância de escrever uma peça assim:

I think, in American culture, we underestimate how much it influences how we see ourselves and how we see others. In its representation of both men and women it deforms or perverts our sexuality. Men must behave in a certain way: straight, white and macho, and women must behave in a certain way. (...) We grow up as children there's no way of escaping it. We don't have defenses against that, so coming to consciousness about an exploitative culture, a sexist culture, takes some

time. Some damage has already been done to all of us who grow up in a capitalist, sexist or racist culture. (1997: 165)

Durante este período, houve muitas outras dramaturgas que se destacaram, como April de Angelis, Claire Dowie ou Tanika Gupta, entre outras, que “alargaram a agenda da dramaturgia britânica” e através “da forma e conteúdo do seu trabalho empurraram os limites do que é possível mostrar e contar em palco” (Stephenson & Langridge, 1997: xi).

As peças que abalaram os anos 1990, tão diversas nas suas temáticas e forma, “retratam as vítimas como cúmplices na sua própria opressão: são obcecados com a crise da masculinidade; evitam mensagens políticas claras e rejeitam qualquer noção de politicamente correto” (Urban, 2004: 354). Ao manter o foco em aspetos como “a violência extrema, o sexo degradante ou a linguagem ofensiva”, defendem que ao focar nesta dimensão do teatro, talvez se tenha “subvalorizado a exploração das peças” no que diz respeito a características como “o universo sombrio habitado por jovens personagens descontentes, desalojadas e inarticuladas” que, na sua opinião, ocasionavam momentos de “transcendência poética” (Aragay *et al.*, 2007: ix).

A dramaturgia produzida nesta época refletia o pulsar dos seus dramaturgos e da sua relação com o mundo, exprimindo uma proximidade com o quotidiano, com a visceralidade de uma realidade que parecia ter estado escondida durante os anos oitenta e que agora se punha a descoberto, com toda a sua violência e necessidade de abalar e de criar algum tipo de reação junto do público.

[t]he Nineties writers also discarded the formal models of their predecessors. In a sense, they were reacting just as strongly against the public-issue plays of Hare, Brenton and Edgar as against their own poisoned social inheritance. And, while there may be a strong vein of oppositional anger running through their work, it is more often explored through damaged personal relationships than anti-government rhetoric. (Billington, 2007: 354)

A apresentação das peças escritas nesta época era quase sempre feita em pequenos estúdios, com um público reduzido, o que, de certa forma, também reduzia significativamente o nível de investimento num tipo de teatro com um cariz mais

experimental, e aproximava o público dos seus atores, permitindo uma experiência mais imersiva e extrema. Para Rabey, o uso destes tipos de espaços fazia com que o espectador tivesse uma experiência em que não só “podia tocar nos intérpretes, como podia até *cheirá-los*” (2003: 196). Estes pequenos estúdios, com lotação aproximada entre sessenta a cem espectadores, permitiram que:

In a way, the 1990s writers turned weakness into strength and used what is significant about studio spaces – their greater intimacy, sense of cohesion, and openness to shock. Basically, these writers inverted what could have been seen as a failure into a success. Sarah Kane called the method they used ‘experiential’ theatre, and if there is a distinctive aesthetic innovation in 1990s theatre, it is surely that. (Sierz, 2007: 143)

Ao longo dos anos, e de muita investigação acerca do *in-yer-face*, os críticos e académicos têm-se dividido relativamente à importância do movimento e ao impacto que este teve efetivamente na dramaturgia contemporânea britânica, principalmente quando é colocado em contraste com o tipo de peças produzidas nos anos oitenta, uma década que foi extremamente significativa para o teatro feminista (Gilleman, 2010: 77). O crítico Nicholas de Jong, por exemplo, considera “absurdo” o facto de “toda a noção do teatro ‘*in-yer-face*’ ter surgido como uma epidemia catártica nos anos 1990”, sobretudo quando se compara o impacto causado pelas peças *Saved* e *Early Morning* (1965) de Edward Bond, apresentadas numa época de censura, com a estreia de *Blasted* de Sarah Kane (2007: 131). Para De Jong, as peças de Bond eram muito mais “poderosas, chocantes e controversas”:

‘*In-yer-face*’ theatre is a wonderful marketing idea in the same sense that the press officer at the Royal Court devised that wonderful slogan, the ‘*angry young men*’. One could gather a collection of totally unrelated artists with this designation and create the illusion of a movement. Similarly, one could do this with ‘*in-yer-face*’ theatre, but its subversive force and potency is absurdly exaggerated. (2007: 132)

Independentemente desta noção mais estratégica, em termos promocionais, a verdade é que existe uma inevitável comparação com os anos 1950 e com os *angry young men*, não só no sentido de como pretenderam romper com o cânone teatral da época, mas também na vontade de revelar o estado da nação (individual ou coletivamente). Para Saunders, a

grande diferença entre uma época e outra, tendo como ponto intermédio e comparativo *Look Back in Anger* e *Blasted*, é que as peças dos anos 1950 refletiam um olhar “impiedoso acerca do estado da Inglaterra depois da guerra” e, nesse sentido, eram muito “mais ambiciosas do que muitas das peças dos anos 90, situadas em pequenas áreas de Londres” (2007: 172). No entanto, Saunders também refere que *Blasted* era “muito mais radical do que *Look Back in Anger* em termos do seu objetivo e temas”:

(...) *Blasted* can claim to have universal qualities and a long-term reputation. Yet it didn't enter the national Zeitgeist in the way *Look Back in Anger* did. (...) The strongest link between *Blasted* and *Look Back in Anger* is the fact that both belong to the pantheon of classic Royal Court plays born of controversy. *Blasted* reenergized the theatre in the 1990s when it had gone through a lean patch. (2007: 174)

Para Billington, Sarah Kane foi efetivamente a autora que melhor representou o arquétipo de dramaturgo do RCT nos anos 1990, não só por causa do seu “impacto internacional”, mas também da “natureza enigmática da sua carreira”, numa época em que as emoções eram representadas de forma extremada e numa constante volatilidade (2007: 117). Embora Sierz concorde com Billington, também acrescenta Anthony Nielson e Mark Ravenhill à equação, reforçando que estes três dramaturgos “escreveram de uma maneira que não era populista” e que as barreiras que derrubaram serviram para que outros escritores pudessem aparecer (2007: 145).

O movimento *in-yer-face* começou lentamente a extinguir-se no final dos anos 1990 e a paisagem teatral assumiu novos formatos através do surgimento de outros dramaturgos com diferentes linguagens estéticas, de uma mudança na direção artísticas de vários teatros londrinos e através da experimentação de outro tipo de géneros dramáticos e performativos como o teatro documental.

The repercussions of the success of this avant-garde of *in-yer-face* new writers is clear. Although this particular new wave crested in about 1999, at least a decade ago, we still live in its backflow. The result is that the British new writing scene in the new millennium is radically different from what it had been in, say, 1990, or a couple of years earlier. (Sierz, 2010)

Antes de avançarmos para o novo milénio e auscultar esta diferença acerca da qual Sierz nos fala, podemos afirmar que o caminho que se traçou relativamente à compreensão do sexo, da(s) sexualidade(s) e do desejo sexual, ao longo de várias décadas, foi profundamente periclitante. Em suma, e recuando até ao início deste capítulo, enquanto em alguns momentos da história se viveram ciclos de tolerância, noutras a sociedade foi obrigada a enfrentar períodos de repressão. A oscilação entre uns e outros determinou, mas também moldou, profundamente a conduta sexual dos indivíduos e a forma como exprimiam o desejo. Numa cultura dominada pela heterossexualidade também podemos observar o antagonismo relativamente ao desejo entre pessoas do mesmo sexo.

A influência do pensamento judaico-cristão foi também responsável por uma série de equívocos relativamente ao sexo e à manifestação da(s) sexualidade(s) que, em rigor, nada tinham de científico, mas que eram eficazes porque se serviam do pudor, do medo e do castigo. Ou seja, o receio de se ser julgado ou punido por comportamentos que eram considerados proibidos ou moralmente desadequados forçou a que a sua manifestação só pudesse existir na clandestinidade. No entanto, desde o início do século XX, o indivíduo tem vindo a conquistar o direito à sua liberdade sexual e a Igreja e o Estado, não obstante a sua persistente interferência e as suas tentativas de manipulação, têm vindo a perder o poder de ditarem as regras da moralidade privada.

Todas estas condicionantes encontram o seu reflexo através da arte que, numa tentativa de compreensão e exploração do sexo, do desejo, do erotismo e, entre outros, da(s) sexualidade(s), promove o enfraquecimento e a morte de tabus. A integração, reprodução ou representação de imagens potencialmente polémicas, ou mesmo transgressoras, fazem da arte uma das grandes testemunhas das mudanças no Ocidente relativamente à sexualidade.

No Reino Unido, a expressão do sexo, do desejo e da(s) sexualidade(s) tem vindo a sofrer, desde o pós-guerra, profundas alterações e uma das grandes mudanças deu-se, nos anos 1960 e 1970, ao nível do papel da mulher na sociedade. A declaração da sua independência, da liberdade de escolha sobre o seu corpo, da possibilidade de se divorciar e de reclamar o direito ao prazer, tiveram também impacto na estrutura familiar tradicional. Embora socialmente se continuasse a considerar a fidelidade dentro de um relacionamento, a monogamia passa a ser encarada como transitória. Este ambiente de

tolerância e de aparente abertura não se aplica, contudo, à homossexualidade que continuava a ser vista com suspeição. A propagação do VIH, no final dos anos oitenta, veio adensar esta desconfiança tanto pela sociedade como pelo governo. Na atualidade, embora se tenham criado condições sociais e políticas - que contribuem para uma maior aceitação da sexualidade individual - continua a existir uma clara divisão entre o que deve pertencer ao domínio público e o que deve permanecer no domínio privado. A expansão das plataformas digitais que promovem encontros românticos e/ou sexuais, a volatilidade dos relacionamentos, a proliferação da literatura erótica, entre tantas outras alterações no modo como a sociedade se relaciona com a sexualidade, permitem ter uma visão mais ampla de como chegámos aos dias de hoje e do seu profundo impacto no teatro britânico.

Se considerarmos os últimos sessenta anos, o teatro britânico também passou por inúmeras transformações que se manifestaram na representação do sexo, do desejo sexual e da(s) sexualidade(s). Um dos pontos fundamentais, e que temos como referência para o mapeamento deste retrato, é o papel da censura através da figura de Lord Chamberlain. Até à sua abolição, em 1968, o teatro britânico foi ensombrado pelas regras de um gabinete que fazia um escrutínio rigoroso às peças que requisitavam uma licença para apresentação pública. Entre os critérios que podiam levar à sua recusa, ou levar à reescrita dos textos, estava a indecência, a violência, as ofensas à religião, as opiniões fortemente políticas ou, entre tantos outros, a representação de sexo ou homossexualidade. Estas restrições à liberdade da escrita e da representação teatral obrigaram dramaturgos, mas também encenadores e restante equipa artística, a encontrar soluções para contornar a censura. A apresentação de espetáculos em contexto privado tornou-se também numa das formas de escapar a todas estas restrições e de serem acolhidos por um público que não concordava com estas medidas. Para a representação da homossexualidade em palco, que também estava proibida, os dramaturgos criaram figuras que remetiam para um estilo mais boémio e andrógono, onde a identificação de género se tornava mais difícil. Outros dramaturgos, como Terence Rattigan ou Joe Orton, preferiram trocar o género das personagens ou rebelar-se contra o próprio sistema, quebrando tabus ao mexer com os pilares da moralidade.

Com o fim da censura, há uma sensação de renovada liberdade. A representação de temáticas que até então eram proibidas ou remetidas para as regras do decoro começam a surgir através de espetáculos que geram uma grande recetividade no público. O facto de

muitas destas apresentações assumirem um carácter mais cómico explica, em grande parte, o porquê dos espectadores reagirem mais positivamente. A onda de abertura sentia-se também na possibilidade de poder finalmente ter peças com personagens assumidamente homossexuais, e mesmo transsexuais, que até então eram camufladas ou omitidas. No entanto, com a proliferação da SIDA, a sociedade começa a recuar na forma mais permissiva com que encarava a homossexualidade e isso reflete-se também na dramaturgia. Os anos 1970 e 1980 têm em comum, por exemplo, a vontade de usar o texto dramático como um veículo para explorar a questão das políticas sexuais. Estas peças acusam também um descontentamento com o governo de Margaret Thatcher, não só relativamente ao ambiente económico, mas também ao retorno aos valores tradicionais da família, fidelidade, etc.

No entanto, ao chegar aos anos 1990, o teatro britânico atinge uma espécie de pico na representação do sexo, do desejo e da(s) sexualidade(s), através da voz dos dramaturgos do *in-yer-face*. Esta década foi marcada pela ousadia dos seus protagonistas que, uma e outra vez, quebraram barreiras e tabus. O uso da violência - fosse ela física, verbal ou psicológica- para dar voz ao desejo e ao sexo foi repetidamente usada por muitos dos dramaturgos que não se inibiam de provocar os espectadores. Este contexto foi também possível graças ao papel fundamental do Royal Court Theatre, através da direcção de Stephen Daldry, que se assumiu como um espaço livre para a experimentação e para o uso de uma linguagem obscena, de nudez explícita, ou da representação do sexo. O facto da maioria das peças ter sido apresentada em espaços pequenos também permitiu criar uma maior proximidade com o público, aumentando o nível do impacto do que acontecia em palco. Embora, posteriormente, se tenha verificado que esta energia durou apenas até ao final da década, o impacto junto do público e dos críticos foi muito importante para agitar mentalidades.

## II. O Novo Milénio e a Dramaturgia Britânica

[In the post-*in-yer-face* era] The personal has perhaps shifted from being the political back to being merely the personal as far as theatrical discussions of gender and sexuality are concerned.

Andrew Wyllie (2009: 7)

Playwrights don't give answers, they ask questions.

Caryl Churchill

'New writing' is different from the European tradition; it defines the Britishness of British theatre.

Aleks Sierz (2007: 141)

## 1. O texto, o dramaturgo e o novo milénio

O desejo de dizer o indizível e a vontade de falar acerca do que não é falado, sobre o qual Donia Mounsef e Josette Féral se manifestam em *The Transparency of the Text* (2007), reflete não só o lugar de inquietação na escrita contemporânea, como também o desassossego do próprio artista. E é nesse lugar de inquietação que este se questiona, que se mantém resiliente e procura um lugar de verdade, procurando criar, através das palavras ou da construção de um espetáculo, um lugar de partilha com o espectador, numa espécie de jogo.

Em *Dramaturgy and Performance*, Cathy Turner e Synne Behrndt afirmam que o novo milénio tem testemunhado o aprofundamento das questões levantadas sobre a forma dramática. Na opinião das autoras, o teatro está a encontrar uma nova forma de se relacionar com a representação, “uma em que as histórias podem ser contadas, enquanto os modos de contar, os contadores e mesmo as próprias histórias podem ser suspeitas, ambíguas e múltiplas” (2008: 187).

Most playwrights not only reflect and refract the reality around them; they sometimes anticipate and second guess the future. As they write and rewrite our notions of what it is to be British, they might stumble upon new conceptions of who we really think we are, and what we could become. (Sierz *et al.*, 2011: 1)

Depois da centralização na esfera pessoal durante os anos 1990, a dramaturgia britânica do novo milénio surge com uma vontade renovada de voltar a auscultar o mundo, de o escutar e de se conectar com as suas inquietações.

Depuis les années 1990, on assiste, dans les arts et au théâtre, à un retour du réel, sans en revenir pour autant à la totalité de la représentation (...). Ce retour du référent social ou politique revient aussi avec le plaisir de raconter et d’écouter des histoires, d’apprécier le sens dramatique d’une fable bien construite et d’un récit bien mené, de reconnaître un univers familier. Plaisir d’autant plus manifeste que le public était un peu dérouté et lassé par le formalisme postmoderne ou la virtuosité vide postdramatique. (Pavis, 2017: 8)

Este regresso do real, ao qual Pavis se refere, foi cunhado por Carol Martin (2013) como *Theatre of the Real* (Teatro do Real) na medida em que o teatro estabelece uma relação de confronto com a realidade, com a verdade e com a autenticidade. O Teatro do Real abrange, entre muitos outros tipos de práticas e métodos de criação, o teatro documental, o teatro *verbatim*, o teatro autobiográfico, as recriações históricas, e, ao assumir uma relação com realidade, tem “gerado inovações textuais e performativas” que revelam uma “obsessão com a formulação e a reformulação do que realmente aconteceu” (*idem*: 5). Na opinião de Martin, independentemente de abordar uma realidade que pode ser pessoal, social, política ou histórica, os teatros do real reciclam a realidade e, em alguns casos, existe uma pretensão de “intervir na história – como mudança, ou tentativa de mudança da própria história”. Mas isto não significa necessariamente que a documentação do real seja feita com um rigor histórico.

Em *Théâtres du réel en Angleterre et en Ecosse depuis les années 50* (2017), Danielle Mérahi refere que este tipo de teatro, por assentar na observação da realidade, tem um pendor fortemente político e documental, que reflete o estado da nação. Por se interessar pelo mundo, o teatro tenta captar, compreender e, por vezes, reproduzir os acontecimentos do qual é testemunha.

Depuis 2001 une nouvelle parole s’élève, plus radicalement explicite, et s’engage dans un créneau qu’on croyait oublié – celui d’un théâtre qu’on pourrait regrouper sous l’appellation « Théâtres du Réel », car il s’appuie sur une recherche de faits réels avérés. Ces nouvelles partitions artistiques adoptent des formes très diverses et rencontrent un public très enthousiaste. De très jeunes auteurs solvants appuyés par des collectifs abordent eux aussi des sujets d’actualité brûlante comme Alecky Blythe, Lucy Prebble, Simon Stevens... (2017: 47-48)

Mérahi dá também o exemplo de David Hare que, relativamente à sua peça *Stuff Happens* (2004), faz questão de frisar que é uma peça e não um documentário, para explicar que independentemente do formato – teatro histórico, político, documentário, *verbatim* ou ficção inspirada em factos reais –, “existe atualmente uma notável tendência para se inspirar na realidade, para se referir a histórias verdadeiras” (2017: 35).

O trabalho de jovens dramaturgos como David Greig e Alecky Blythe buscam essa conexão com o mundo, ao ancorarem os seus trabalhos precisamente na “realidade social” e na “realidade do mundo” (Mérahi, 2017: 17). O Teatro do Real está associado também a Caryl Churchill, nome incontornável da dramaturgia britânica, que tem apresentado, ao longo de toda a sua carreira, uma linguagem e temáticas que demonstram um olhar atento ao mundo que a rodeia. A política, em toda as suas extensões, é um dos universos mais explorados na sua escrita.

Na introdução ao livro de Mérahi, Pavis também reflete acerca de como este tipo de teatro tem conquistado um “interesse renovado” não só no Reino Unido, mas um pouco por todo o mundo, revelando uma vontade de estabelecer uma ligação entre o real e a política (2016: 258). O autor desenha uma imagem do artista que não tem receio de se envolver diretamente com as questões sociais ou económicas do mundo globalizado, apontando com determinação para “a origem do problema”.

Embora o Teatro do Real não pertença a nenhum estilo em concreto, o realismo continua a marcar este género de teatro (Martin, 2013: 11). Nos palcos ingleses, o realismo assume-se como “forma dominante”, sendo precisamente o reflexo de uma dramaturgia que continua a espelhar a realidade social (Aston, 2016: 17). Esse realismo, contudo, tem sofrido diversas mutações com a transformação das “convenções estabelecidas”, convidando a uma reflexão acerca da sua pluralidade. Ou seja, a existência de realismo expressa “um clima sociopolítico em mudança” (*ibidem*).

Este profundo contacto com a realidade está também expresso no modo como o teatro parece estar a descobrir o seu propósito público. O dramaturgo Steve Waters (2004), refere no artigo *The Truth Behind the Facts*, para o *The Guardian*, que o teatro documental está a encontrar um espaço na dramaturgia britânica através do uso do palco como tribunal para lidar com assuntos da atualidade. Como exemplo desta tendência, refere *Justifying War* (2003) de Richard Norton Taylor, *Come Out Eli* (2004) de Alecky Blythe e *The Permanent Way* (2003) de David Hare, e afirma que estes espetáculos não só se envolvem com “realidades sociais imediatas”, como, ao fazê-lo, obrigam o público a escolher de que lado quer ficar. Waters questiona também o lugar do dramaturgo neste tipo de teatro:

The resurgence of the theatre of fact is perhaps suggestive of a deeper problem for writers, namely that modern life in its unimaginable complexity seems to defy invention itself. The convention-bound play, assembling representative characters in symbolic spaces to rehearse the concerns of the hour, looks as capable of capturing the zeitgeist as a fishing net is of landing a blue whale. So where does this leave a playwright such as myself, committed to the truth of fiction? [...] The playwright's imagination should be chastened, but not defeated, by actuality; in a world flooded with information, its task remains to reveal the facts behind the facts. (*ibidem*)

Considerando os exemplos presentes ao longo da história do teatro, o dramaturgo reconhece que estas questões não representam uma novidade. E embora este tipo de teatro exija um comentário, parece não haver qualquer tipo de continuidade para além do “compromisso no confronto da atualidade”. Ou seja, é como se a dramaturgia se limitasse continuamente a identificar a fragilidade e as problemáticas do mundo contemporâneo e não a refletir sobre as mesmas.

A utilização de técnicas e metodologias que não recorrem exclusivamente ao dramaturgo, neste tipo de trabalho, tem gerado alguma inquietação sobre a existência de uma tendência anti dramaturgo<sup>17</sup> no teatro britânico. A crítica de teatro do *The Guardian* Lyn Gardner (2015) afirma que esta só existe se se continuar a insistir numa definição muito estreita daquilo que constitui a *new writing* e se se negligenciar a variedade presente na dramaturgia. Gardner relembra a opinião de David Edgar relativamente a esta tendência:

There has been a shift of opinion against playwriting, in favour of collective methods of theatre. The very activity of playwriting has been attacked as individualistic, undemocratic and even immoral. (*Apud* Gardner, 2015).

Para a crítica de teatro, o perigo deste tipo de afirmação é que estabelece uma ideia de oposição entre diferentes tipos de teatros. Esta rivalidade parece indicar que o dramaturgo tem de competir ou mesmo estar contra um tipo de trabalho coletivo, ou que use outro

---

<sup>17</sup> Numa série de conversas, promovidas pela Oxford University, à volta da temática *Is the playwright dead?*, o dramaturgo David Edgar dialogou com vários artistas, académicos e críticos britânicos acerca dos lugares tradicionais e das hierarquias no teatro, das práticas artísticas contemporâneas, da escrita colaborativa nos processos de *devising* e de uma tradição teatral baseada no texto. Durante a conversa *Plays for today?* (2015), Edgar diz que entre 2009 a 2014 houve um aumento de 35% na produção de novas peças. (Consultado em <https://podcasts.ox.ac.uk/plays-today>, a 24 de abril de 2021).

tipo de linguagem teatral. Relativamente ao tipo de trabalho desenvolvido pelos teatros, Gardner refere também que:

The fact that the Bush, the Royal Court and other theatres across the country may also programme other kinds of work, some of it made collaboratively, simply reflects the fact that most of those now directly involved in new writing understand that what is needed is a far wider and looser definition around what we mean by new writing. That doesn't threaten the playwright; it potentially liberates and provides more opportunities. (Gardner, 2015)

A possibilidade de reformular o lugar do dramaturgo na hierarquia da criação permite abrir um espaço para outras metodologias de trabalho e de abordagem ao texto e à sua construção. O dramaturgo não morre, reinventa-se. A expressão desta alternativa continua a ser pouco significativa, principalmente se se considerar que o teatro britânico continua a depender tanto do dramaturgo enquanto protagonista de toda a criação. Numa palestra, durante um festival<sup>18</sup> em Berlim, o dramaturgo Simon Stephens (2011) relata precisamente esta realidade, embora considere que o teatro é multi-autoral. Ao centrar o processo no dramaturgo, a tradição do teatro britânico permite que este tenha poder sobre os encenadores, pagando-lhe para estar ou para não estar presente nos ensaios, e que todas estas características, entre outras, dão poder ao autor. Depois de uma experiência de trabalho, em Hamburgo e Hannover, com o encenador alemão Sebastian Nübling, à volta de *Pornography* (2008), a sua opinião acerca do modo como escreve mudou:

[T]his excavation, this imagination wasn't imposed onto my play but dug out from its heart. Sebastian and his actors and creative team read my play with ferocious clarity and then, in a way I've never experienced in the UK re-imagined it. I went home realising that theatre practise is not simply about staging the imagination of a playwright but a multi-authored process of collaboration, conflict, intervention and exploration. It led me to re-imagine how I write. (Stephens, 2011)

---

<sup>18</sup> Simon Stephens foi convidado, em Maio de 2011, para fazer a abertura do festival Theatertreffen que decorre todos os anos, em Berlim, e que seleciona dez produções alemãs que se tenham destacado nessa temporada. Durante essa palestra, Stephens refletiu sobre a sua experiência com a cultura de teatro alemã e o modo como isso o mudou enquanto dramaturgo.

Stephens refere ainda que o trabalho com Nübling e a sua companhia lhe permitiu ter um outro olhar sobre a realidade teatral britânica:

Sebastian has allowed me to see the assumptions sitting under our methods of working in the UK, our deference to the author, our hunger for success, our need to interpret meaning through language and our distrust of the non-naturalistic as being culturally specific, not innate and also, at worst as being limited or small-minded. The polite arrogant assumptions of a small-minded nation. (Stephens, 2011)

A ideia de uma nação que faz deferência ao autor está também presente na forma como alguns dramaturgos se questionam, dentro do texto dramático, acerca desse lugar tão privilegiado. Dan Rebelatto afirma que a primeira década do século XXI, do teatro britânico, “começou e terminou com a morte do autor” (2013: 9). Para ilustrar a afirmação, Rebelatto remete para a estreia de *4.48 Psicose* de Sarah Kane, em 2000, uma peça onde a principal voz nos fala acerca de suicídio e para, na outra ponta da década, *O Autor* (2009) de Tim Crouch, onde um Autor chamado Tim Crouch fala acerca da sua peça e cujo final termina com a sua morte. Rebelatto defende que quando os dramaturgos se colocam dentro da sua peça para morrer, eles chamam a atenção para o estatuto de escritor dos textos.

Durante os primeiros dez anos do novo milénio, há inúmeros exemplos que falam não só de uma “morte literal e metafórica”, mas também de uma “criativa e estrutural autoflagelação”, o que ilustra “um fenómeno mais amplo em que não só a escrita, mas a própria autoria se tem tornado uma área fundamental da experimentação teatral” (Rebellato, 2013:11). O mesmo autor refere ainda que estas novas formas de estar refletem também o modo como os autores se dissolvem nos seus textos e que a “autoria se tornou num terreno para o questionamento estético e ético que encena a morte do autor como uma forma de investigar profundamente o significado teatral e a nossa capacidade para a mudança política fundamental” (*idem*: 12).

Nos últimos anos, tem-se também assistido ao desaparecimento de aspetos que, em fases anteriores da escrita teatral, eram controladas pelos dramaturgos, como o tempo, o lugar, as personagens e mesmo a atribuição de discurso. Em *Love and Information* (2012), por exemplo, Caryl Churchill diz que “as secções devem ser apresentadas na ordem indicada,

mas as cenas podem ser alteradas dentro de cada secção”, e Simon Stephens segue o mesmo propósito em *Pornography* quando indica que a peça pode ser encenada da forma que o encenador desejar. O autor aplica a mesma premissa ao sugerir que não existe um número definido de atores para a interpretar.

Embora o teatro britânico não seja indiferente a outras metodologias de trabalho e construções dramáticas, uma visão panorâmica sobre os últimos anos dá conta daquilo que a história também demonstra, ou seja, que a maioria dos espetáculos teatrais continua a estar alicerçado no texto dramático. Sierz compara a realidade britânica ao resto da Europa:

[T]ext-based theatre is one of the art forms at which the British excel. While Continental Europeans can boast of several powerful theatre movements, the British tradition is different. Abroad has theatre theories, the British have pragmatism; abroad has postdramatic theatre practices, the British have dialogue-based text. In short, here the writer is king (or queen). (2011: 50-51)

Mais do que a procura de cruzamentos com outras expressões artísticas, a escrita dramática britânica tem-se afirmado como uma voz que procura, quase em uníssono, contar a história de um país e do seu quotidiano. Esta ideia é exemplarmente narrada na obra *State of the Nation* (2009), onde o crítico Michael Billington argumenta, extensivamente, que a dramaturgia britânica tem usado o palco para simbolizar e analisar o ‘estado da nação’, considerada essa como a sua força primordial, desde o pós-guerra até à contemporaneidade.

## 2. *New Writing*

No início da década de noventa, a *new writing* enfrentava um período de crise, não só naquilo que Saunders (2007: intro) considera como “um declínio tanto na qualidade como no número de peças a ser produzidas”, mas também na questão financeira<sup>19</sup>. Este ambiente acabou por se refletir na pressão que era feita sobre os teatros para que

---

<sup>19</sup> Relativamente à questão financeira, Sierz refere que as estatísticas apresentadas pelo Arts Council demonstram que, no final dos anos 80, apenas 10% das peças que iam a palco, nos teatros subsidiados, provinham de novos trabalhos (2007: 140). Em meados dos anos 90, o mesmo estudo revela que a percentagem sobe apenas para 20%.

apresentassem um tipo de programação mais segura e menos arriscada, privilegiando o revivalismo de clássicos populares em detrimento de trabalhos novos. Os próprios encenadores, figuras habitualmente menos influenciadas pelo sistema, acabaram por escolher repertórios que respondiam a esta imposição e consolidavam na mesma as suas carreiras.

No que diz respeito à escrita, por parte dos dramaturgos havia também uma desmotivação que se refletia na falta de interesse em “desenvolver fantasia ou forçar barreiras”, aceitando que a “*new writing* seria confinada aos pequenos estúdios” e, por isso mesmo, escreviam “pequenas peças que eram fáceis de encenar porque eram muito baratas” (Sierz, 2007: 140). Para Dominic Dromgoole, diretor artístico do Bush Theatre entre 1990 e 1996, “a situação da *new writing* era tão grave que a única coisa a fazer era celebrar a diversidade” (Dromgoole *Apud* Sierz, 2001: 37). Para além de Dromgoole, surgiram outros diretores artísticos com vontade de renovar o tecido teatral e, nas palavras de Sierz, “dar autorização aos jovens escritores para viajar até ao inferno e reportar o que tinham visto” (2001:37).

Na viragem do milénio, a própria noção de *new writing* foi apropriada pela indústria como porta-estandarte da dramaturgia britânica, associada a uma imagem de ‘vanguarda’ que “simbolizava o espírito da contemporaneidade” e que vinha também reafirmar o lugar de destaque do autor no topo da hierarquia criativa (Lane, 2010: 25-26). Mesmo o Arts Council fomentava essa imagem através de apoios que pudessem “identificar, desenvolver e produzir novos escritores e principalmente o trabalho de jovens escritores” (*ibidem*).

After the mid-90s, ‘New Writing’ was sexy. ‘New Writing’ meant the production of unproduced plays often by ‘new’ i.e. unknown, unproduced or young writers. It also increasingly referred to the activity that went on to work with ‘new writers’: courses, workshops, competitions, young writers schemes, attachments, development grants, workshops, readings, scratch nights and showcases. (Chisholm, 2012)

A multiplicidade de vozes, de temáticas e de abordagens presentes na dramaturgia britânica do novo milénio, oferece um retrato de uma nação renovada e heterogénea, mas

que, ao mesmo tempo, também se continua a apoiar no fenómeno à volta do próprio conceito de *new writing*, que parece multiplicar eventos e autores, um pouco por todo o Reino Unido. Os programadores, os diretores artísticos e mesmo os dramaturgos querem fazer parte deste grande acontecimento. Para Sierz, esta diversidade autoral (visões, temas e estilos) é o reflexo de um país e uma identidade nacional fragmentada, mas, ao mesmo tempo, também indica que a força da *new writing* não está na individualidade, mas, precisamente, neste retrato multifacetado (2011).

Para David Lane, a voracidade pela novidade, manifestada particularmente no pós *in-yer-face*, era o reflexo de uma nação que se deparava com o rápido crescimento económico mundial, materializado numa cultura capitalista que se impôs no teatro através não só desta procura pelo novo (o próximo grande talento, o produto mais na moda, o escritor mais jovem e o talento emergente mais recente), como através das suas temáticas (2010: 26). Lyn Gardner (2011) alerta para o modo como precisamente se espera que o teatro responda a toda esta urgência, esquecendo que o processo “da página até ao palco”, por vezes, percorre um trajeto de meses, senão mesmo anos, não só porque uma peça pode demorar a ser escrita, mas também porque nem sempre existe uma oportunidade imediata de ser programada.

Quando nos referimos a *new writing* significa que estamos perante um tipo de dramaturgia, que se caracteriza pela contemporaneidade na linguagem, temática e “muitas vezes na sua atitude para com a forma teatral (todas as experiências na estrutura dramática questionam implicitamente as formas anteriores da narrativa teatral)” (Middeke *et al.*, 2011: ix). Na introdução a *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights* (2011), Aleks Sierz, Martin Middeke, Peter Paul Schnierer, apontam ainda para o modo como algumas peças provocam e confrontam, mas também se manifestam em temáticas que lhes são urgentes, sejam elas políticas ou pessoais, ou ambas.

Numa perspetiva de elencar as principais tendências que influenciaram a consolidação do termo *new writing*, Jacqueline Bolton refere quatro premissas: a primeira diz respeito à procura de dramaturgos novos e inexperientes na escrita dramática; a segunda aponta para a ênfase colocada no diálogo verbal preterindo outros vocabulários teatrais; a terceira recai na afirmação da visão individual de um texto para teatro de um só autor em vez das

abordagens colaborativas para a escrita de um evento teatral; e, por último, a priorização da novidade em detrimento da longevidade (2012: 222). A autora refere ainda que:

Given the centrality of new writing within the artistic programmes of subsidized producing theatres and companies today, practitioners and policy-makers need to address the economic and creative conditions that might enable playwrights to develop their practice beyond tried and tested dramaturgic conventions. (*idem*: 223)

Relativamente a este último ponto, Sierz reforça a ideia de que a própria indústria está tão focada na descoberta e em ajudar novos dramaturgos, que acaba por relegar para segundo plano autores com carreiras já mais consolidadas e que necessitam igualmente de ser ajudados (2011: 44). Um dos outros problemas identificados por David Lane refere-se ao próprio custo de produção de uma peça, ou seja, é muito mais barato manter uma infraestrutura que apoie o desenvolvimento de uma peça do que uma que as produza (2010: 193). O resultado disto, continua o autor, é uma “massa crítica de guiões não produzidos”, o que não representa necessariamente um ambiente benéfico para os dramaturgos.

A dramaturgia britânica tem-se consolidado como um conjunto de vozes polifónicas que, na sua maioria, recusam a definição de *new writing* por ser usada de forma exaustiva e, invariavelmente, de modo erróneo. Ou seja, esta abordagem acaba por banalizar e, de certa forma, descaracterizar. O próprio termo não tem sido sempre consensual e a proliferação da *new writing* tem gerado uma série de questões à sua volta.

Important elements among these changes include the interrogation and gradual problematization of a supposed antagonism between ‘New Writing’ and ‘New Work’ – the nominal division between newly written plays and almost any form of theatre that had been arrived at by another route – the embrace of ‘alternative’ or ‘upstream’ elements and strategies by the ‘mainstream’, an increased internationalism in ‘British’ theatre and the emergence of entirely new channels for promotion and criticism on the internet. (Haydon, 2013: 40)

O antagonismo entre a noção de *new writing* e a de *new work* parece ser um dos grandes motivos para criar resistências junto de artistas e de instituições. Para a encenadora e

dramaturga Alex Chisholm (2012), a oposição entre os dois tipos de teatro salienta qualidades e valores particulares: tanto um quanto o outro são desenvolvidos de forma diferente; o seu produto final é programado e gerido por pessoas diferentes; e a sua venda é feita a públicos diferentes. Chisholm aponta que a *new writing* trabalha com a narrativa, a história, as personagens e o naturalismo, enquanto *new work* está relacionado com o não linear, a não narrativa e o não naturalismo, mas que nenhum destas características é estanque. Ou seja: “os dramaturgos podem criar um trabalho na qual o texto é apenas um elemento na conceção da peça, os processos colaborativos podem produzir trabalho no qual o texto, a história é central” (*ibidem*). Esta problemática é também referida pelo crítico de teatro Andrew Haydon que defende que uma boa maneira de a entender é observando o *verbatim theatre* (2013: 41).

### 3. O *Verbatim Theatre* e o *Devising*

Considerado uma forma de teatro documental, o *verbatim theatre* leva para palco eventos e temas através das palavras de pessoas reais e, no início do século XXI, tem ocupado um lugar central no teatro britânico como forma de expressar as problemáticas nacionais e internacionais no domínio da política. A popularização desta metodologia não só no Reino Unido, mas também em todo o Ocidente parece estar relacionada com a desconfiança não só nos governos e nas notícias que difundem, mas também nos próprios media e com uma vontade de “revelar histórias que podem estar a ser suprimidas e o fetichismo ocidental das representações do ‘real’” (Ben-Zvi *Apud* Luckhurst, 2008: 200).

In Britain verbatim theatre has lent itself well not just to highlighting the horror and injustice of wars and other traumatic events, but also to the business of scrutinizing institutions, legal processes and human rights abuses. It is not surprising that this theatre is flourishing in Britain at a time when the failing infrastructures of the civil service, the National Health Service and the justice system are constantly in the headlines. (*idem*: 216)

O processo criativo mais comum do *verbatim theatre* passa pela realização de entrevistas que, posteriormente, são transformadas em texto e podem dar origem a personagens que representam uma pessoa específica ou que constituem o retrato de várias pessoas.

‘Verbatim Theatre’ is rarely ironic, but rather draws theatre away from its association with fictional representation, towards a notion of the stage as a public platform for debate. The editing of the material is clearly a dramaturgical task requiring some sensitivity and self-awareness (whether it is undertaken by writer, dramaturg or director). In acknowledging their own interventions, such works often overtly point to the relationship between the theatrical and the ‘real’ foregrounding their own construction and the process of negotiation with the material. (Turner & Behrndt, 2008: 190)

A primeira peça a usar esta técnica, na viragem do milénio e no Reino Unido, foi *A State Affair* (2000) de Robin Soans. O espectáculo foi encenado por Max Stafford-Clark que, juntamente com a sua companhia *Out of Joint* e com o dramaturgo, reuniram uma série de entrevistas que foram transformadas num texto. O interesse pelo *verbatim theatre* reside também na possibilidade de observar, sob outra perspetiva, assuntos e temáticas que vocalizam as preocupações da sociedade e que, na sua maioria, assumem um carácter político. No pós 11 de setembro, a política estava no centro de muitas escolhas teatrais e, por isso mesmo, a preferência pelo “*verbatim theatre* influenciou até as histórias de ficção” (Middeke *et al.*, 2011: xiv). Outros dramaturgos como, por exemplo, Tanika Gupta (*Gladiator Games*, 2005) ou Gregory Burke (*Black Watch*, 2005) optaram por combinar o *verbatim theatre* com a ficção para criar o conteúdo das suas peças.

Não obstante o impacto do *verbatim theatre* no teatro britânico, esta dramaturgia de palco continua a ser encarada como marginal ao próprio termo de *new writing*. A sua não inclusão é o reflexo da disrupção que criou nas certezas culturais da ideologia dominante, como a autoria, o processo de composição e o estatuto do texto (Garson, 2015). As questões autorais que se colocam relativamente ao *verbatim* estão também relacionadas com o facto de, por vezes, haver uma apropriação do discurso dessas pessoas, recolhido através de entrevistas, e de não existir quase edição/ manipulação na transposição do mesmo para palco. Ao trabalhar com material do quotidiano e com questões sociais profundas, o *verbatim theatre* entrega ao espectador ou ao leitor a possibilidade de criar uma ligação de maior proximidade com a realidade e de auscultar os sinais dos tempos.

Enquanto em termos estéticos as dúvidas proliferam, em termos financeiros o panorama é bastante diferente. Segundo o *Writ Large*, um relatório publicado pelo British Theatre

Consortium acerca da *new writing* presente nos palcos ingleses entre 2003 e 2009, é mais caro produzir este tipo de dramaturgia do que outros (*Apud* Garson, 2015). Cyrelle Garson propõe que este tipo de análise pode querer sugerir que o *verbatim theatre* é financeiramente menos exigente do que a *new writing*, explicando desta forma a sua proliferação nos palcos britânicos.

Segundo o relatório do Arts Council, em 2000, apenas 14% do repertório era composto por trabalhos novos e essa percentagem representava, claramente, que o teatro regional britânico precisava de ser estimulado (*Apud* Radosavljevic, 2013: 85). A noção desta estagnação deu origem a uma série de políticas e estratégias de apoio à *new writing* que culminaram, entre 2003 e 2006, num fundo de apoio de 25 milhões de libras. Este estímulo financeiro correspondeu a um aumento de cerca de 30% na produção de material novo, mas não conseguiu inverter a tendência dos diretores artísticos de negociarem programações mais contidas, nem conseguiu assegurar produções que automaticamente geram mais retorno financeiro. No virar da década, tal como Duska Radosavljevic aponta, os dramaturgos também começaram a demonstrar a sua preocupação e insatisfação perante a decisão do Arts Council de, em 2007, retirar a *new writing* das suas prioridades de financiamento (*ibidem*). A revisão do documento que tinha sido criado em 2000, e que promulgava este tipo de subsídio, teve em consideração as alterações significativas no tecido teatral, que registaram um aumento considerável de trabalhos artísticos na área do *site-specific* e do *devising*.

Both the British Theatre Consortium (2009) and the Dunton, Nelton and Shand (2009) reports found that writers felt threatened by what they perceived as the Art's Council's investment in devising over new writing, which suggests that the gap between new writing and devising was potentially being perpetrated by political and economic rather than aesthetic and methodological factors. (Radosavljevic 2013: 86)

A preocupação manifestada pelos dramaturgos revelava que o financiamento parecia estar a ser o reflexo mais de decisões políticas e económicas, do que de fatores relacionados com metodologias e estéticas. Do ponto de vista da sua caracterização, enquanto ferramenta de trabalho, o *devising* acolhe não só os contributos da equipa, mas tudo o que poderá acontecer de forma não planeada, e tem como objetivo “desenvolver uma peça única e original, ao invés de se formular uma interpretação do guião de outra

pessoa” (Kelly, 2004). O ponto de partida para a criação é livre e pode surgir a partir de qualquer elemento como um tema, uma imagem de palco ou de alguma tarefa proposta aos performers. Mais do que uma ação individualizada, o *devising* promove e concerta a ação e a contribuição coletiva.

Embora a encenação de uma peça seja um trabalho eminentemente colaborativo, composto por inúmeros criativos, historicamente e no contexto britânico, sempre esteve ao serviço de uma peça terminada (Lane, 2010: 82). O facto do *devising* não se encaixar nesta metodologia de trabalho, demonstra que, efetivamente, ao longo da história tem surgido alguma resistência a práticas colaborativas. Para Alison Oddey, os produtos performativos resultantes do processo de *devising* são, precisamente, uma resposta direta à mudança dos tempos e, particularmente, aos padrões de financiamento deste tipo de teatro (1998:119). Na sua perspetiva, a escolha deste método de trabalho constitui também uma alternativa/resposta aos papéis e às peças disponíveis para as mulheres, já que muito do que existe no mercado não corresponde às suas preocupações e aos temas que querem ver apresentados em palco (*idem*:122).

Em 2005, a crítica de teatro do jornal britânico *The Guardian*, Lyn Gardner (2005), escrevia que era surpreendente como os espectáculos tradicionais estavam a perder o seu domínio no teatro britânico para trabalhos baseados no *devising*, e que uma forma de auscultar essa mudança cultural era observar a programação do FRINGE, um dos mais importantes festivais de teatro, realizado anualmente em Edimburgo. Gardner defendia ainda que este interesse pelo teatro não baseado no texto se devia ao facto de muitos teatros estarem em obras (financiadas pela National Lottery) e das companhias residentes terem de trabalhar noutros edifícios, repensando a sua relação com os espaços e com o público. Esta mudança foi também potenciada pelo surgimento de uma nova geração de produtores.

Lyn Gardner notes that ‘at best, collaborative writing provides a new model for playwrights which pushes the boundaries and allows everyone involved to not just produce their best work, but which has a cumulative power greater than the individual parts’, suggesting a move towards a total theatre that is *autered* rather than authored and expands the theatrical horizons of the writer. (Lane, 2010: 85)

Uma das mais importantes referências deste tipo de prática, não só no Reino Unido como também na Europa, é a companhia *Forced Entertainment* que é formada por seis artistas, que trabalham juntos há mais de trinta anos. O seu processo colaborativo é uma combinação de vários elementos que passam pela discussão, improvisação e escrita. Nesse ‘laboratório criativo’<sup>20</sup>, onde utilizam sempre abordagens diferentes, nunca partem para a construção de um espectáculo a partir de um texto que já esteja escrito. Normalmente, o início de todo o processo tem origem na sala de ensaio onde são experimentadas ideias, pequenos diálogos ou mesmo a improvisação de uma cena. Quando já existe algum material, a etapa seguinte inclui experimentação, debate, filmagem (para que depois possam ver e debater novamente), adaptação e edição, para que depois haja um primeiro teste junto do público. Na perspetiva de Tim Etchells<sup>21</sup>:

Performance is inherently this collaborative, cross-fertilizing process, especially if one is interested in making things that do not privilege the written word. I think this collective process makes the final product stronger – in the sense that the ideas explored for a performance are subjected to a pretty serious critique by everyone else! So anything that does make it through has usually had to adapt, fight or die. The group process also means that the pieces are a meeting point for a lot of different intentionalities – there’s no single author with a very pure vision. Instead there’s a space in which quite different visions meet.

Neste processo coletivo, ao qual Etchells se refere, sobressai uma imagem de paisagem que está em constante mutação, em que vários elementos se adaptam, lutam ou morrem. Ou seja, num mesmo espaço de trabalho podem coexistir diferentes vozes que contribuem para a elaboração de um projeto de diferentes formas. Do ponto de vista da construção de um texto dramático (se ele surgir), o *devising* pode, obviamente, gerar muitas questões do ponto de vista autoral. Esta é uma questão que incomoda alguns teóricos e críticos que se questionam acerca do lugar do autor na criação teatral e da sua importância no contexto da tradição dramática britânica. Esta opinião é reforçada pelo modo como alguns dramaturgos continuam a privilegiar o texto como ponto de partida para a criação e a construção de um espetáculo, assegurando o seu lugar dentro de uma estrutura hierárquica definida.

---

<sup>20</sup> <https://www.forcedentertainment.com/how-we-work/>. (consultado a 24 de Maio de 2020)

<sup>21</sup> <https://aestheticmagazine.com/interview-director-forced-entertainment-tim-etchells/> (consultado a 24 de Maio de 2020)

#### 4. O papel do Royal Court Theatre

Ao longo de várias gerações de diretores artísticos, o Royal Court Theatre (RCT) tentou sempre manter o seu traço distintivo, de alcançar novos públicos (inclusive espectadores mais novos), de ser um teatro dos e para os dramaturgos, de ser um teatro que se alimenta da escrita dramática contemporânea e que se tornasse numa espécie de segunda casa destes artistas, onde podiam partilhar todas as etapas constituintes do espetáculo.

A esta característica tão determinante para a história e programação do RCT, que acabou por se tornar na sua imagem de marca ao longo dos anos, junta-se o reflexo de um teatro que se converte no principal impulsionador da *new writing*. No entanto, Ruth Little, responsável pela direção literária do RCT em 2007, recorda-nos que esse percurso artístico nem sempre foi estável e, por isso mesmo, tem sido caracterizado por uma aparente combinação contraditória de continuidade e fluxo:

its name and its commitment to new writing have provided its directors with an uninterrupted sense of purpose and self-definition, but the stream of plays itself, and the currents that have animated it, have often arrived from unfamiliar and unnamed sources, disturbing the entire system and at times challenging the coherence it strives for. (2007: 11)

É curioso constatar que, por vezes, as manobras de repertório, que procuram conferir assertividade à programação e à missão de um teatro, podem acabar por o fragilizar. No entanto, no caso do RCT, essa perturbação nunca foi suficientemente imponente para o retirar da rota das vanguardas teatrais, e a sua coerência estética tem sido acentuada por cada um dos seus diretores artísticos e pela experiência destes. Contudo, e à semelhança do que afirma Little, este teatro londrino é um registo de uma multiplicidade de vozes: de todos os artistas e diretores que lutaram por ele, de todos os que contestaram o seu propósito, que lutaram nos seus corredores e gabinetes, que transformaram a sua arquitetura, que construíram os cenários, que guiaram o público e que, no final de tudo, o limpavam (*ibidem*).

O RCT é também o arquivo físico da memória de muitos dos dramaturgos que passaram pelas suas salas, pelos seus workshops, e do modo como toda a sua carreira foi

impulsionada com a materialização da sua escrita. Para o dramaturgo Simon Stephens, o RCT é um exemplo na forma como consegue manter um diálogo consigo próprio, no sentido em que a noção daquilo que é, daquilo que faz e daquilo que deveria ser, é discutida apaixonadamente pelas pessoas dentro e fora da própria instituição (*Apud* Devine, 2006: 12). Embora isto não seja algo que acontece tão frequentemente noutros teatros, Stephens refere ainda que aquilo que o distingue e faz com que seja apreciado é precisamente a forma como estima/considera os seus dramaturgos (*ibidem*). No entanto, durante uma palestra em Berlim<sup>22</sup>, Stephens também teceu uma crítica ao lado mais internacional do RCT e ao modo com as peças são produzidas e como parecem mimetizar o modelo britânico:

Those plays far more often than not have been produced within the limited confines of a five week International Season running every two years in the studio theatre. Often the plays chosen are those that most readily squeeze into the assumed British model of dirty realism. Rather than opening the theatre's doors to an exciting array of aesthetics and assumptions carved from five continents the Royal Court, it could be argued has spent the past ten years on a kind of mission of theatrical colonialism, tantalising playwrights everywhere with the possibility of an international career, as long as they write plays like British playwrights do. (2011)

Entre 2000 e 2014, o RCT foi gerido por três figuras distintas do panorama artístico contemporâneo britânico: Ian Rickson (1998-2006), Dominic Cooke (2006-2013) e Vicky Featherstone (2013 – presente). Durante estas três direções artísticas, uma das premissas que esteve sempre presente foi a aposta na *new writing*, o que representa uma ‘vantagem’:

it can develop the play reading, dramaturgical and directorial talent needed to find the best contemporary new plays and to give such new work its best productions. It can also devote resources to finding, nurturing and developing new playwrights. (Middeke *et al.*, 2011: x)

---

<sup>22</sup>*Skidiving Blindfolded or Five Things I Learned from Sebastian Nübling*. Em <https://theatertreffen-blog.de/tt11/2011/05/09/skydiving-blindfolded/>. [consultado a 12 de abril de 2021]

Recuando um pouco no tempo, quando Ian Rickson se estabelece no RCT como diretor artístico, já tinha traçado, desde 1994, um percurso muito importante como diretor associado ao lado de Stephen Daldry. Embora a transição permitisse um certo fluxo de continuidade e, no fundo, de consolidação de uma visão sobre o futuro do RCT, Rickson relembra que o período de transição não foi propriamente fácil (*Apud* Little & McLaughlin (2007: 371)). O diretor não só teve de encarar os problemas financeiros relacionados com a grande remodelação do RCT, mas também teve de lidar com questões associadas com os “direitos de nome” [*naming rights*] e com o financiamento, nomeadamente “o problemático assunto do patrocínio”. Durante a década de noventa, independentemente do cargo que ocupava, Rickson esteve sempre ligado ao RCT e conseguiu perceber a energia desses anos, bem como a contribuição desse momento na história para a geração seguinte:

I see the 1990s as being a moment when a kind of plug or stopper was taken out, and all the new writing came through in a very invigorating way. Each year we would set ourselves new challenges: can we produce a first play in the main theatre? And, indeed, *Mojo* was that. (...) 1990s was a key transitional stage in the journey of playwrights in this country and a very exuberant phase, because the Royal Court, through enormous financial luck, empowered a whole series of young writers and created a new generation, which is fantastic. (2007: 17)

Nos anos subsequentes, o RCT pode usufruir de um período de “relativa estabilidade financeira, em parte devido ao aumento substancial no financiamento”, proporcionado pelo Arts Council que aumentou o seu apoio ao teatro em mais de um milhão de libras (Little & McLaughlin, 2007: 371). Durante os anos na direção do RCT, Rickson procurou não só trabalhar questões relacionadas com o público e o número de espectadores presentes nos espetáculos, como com a própria imagem pública que, nos últimos anos, tinha decaído. A dramaturga Tanika Gupta relembra que quando *Sugar Mummies* foi apresentada em 2006, no RCT, pensou que isso nunca fosse acontecer porque era “demasiado velha” e não escrevia “o tipo de peças que se espera ver ali, cheia de jovens homens zangados (*angry young men*) e muita fornicação e defecação”, principalmente numa peça que “não tem uma única personagem asiática” (*Apud* Gardner, 2006).

Perante uma comunidade que, fruto das políticas de Blair, promovia a ideia do ‘cool’ e da novidade, Rickson tenta promover, durante estes anos, uma “cultura sustentável” (Rickson, 2007: 19) que contemplasse não só os jovens dramaturgos, mas também aqueles que já tinham uma carreira consolidada. O objetivo era criar um ambiente onde os escritores pudessem crescer na sua escrita e desenvolver as peças de modo que pudessem encontrar um lugar no palco principal, deixando os pequenos estúdios para trás. Este investimento na dramaturgia refletiu-se nas carreiras dos seus protagonistas. A estratégia adotada por Rickson revelou igualmente uma direção na programação do teatro que se pautou por escolhas muito ecléticas:

In 2000, the Royal Court was led by Ian Rickson and this iconic venue’s mission was the promotion of writers that ‘set out to disturb, to provoke and to question’. This theatre had the image of being a cutting-edge, rather daring venue which led the field in new writing, and Rickson embodied its more austere roundhead tradition – his programming was comprehensive and eclectic, mixing old and new writers. (Sierz, 2011: 30-1)

Em abril de 1998, Rickson assinala a abertura da sua programação com *Cleansed*, a terceira peça de Sarah Kane, a dramaturga mais controversa da década e, ao contrário de *Blasted* que foi apresentada num pequeno estúdio, o espetáculo estreia no palco principal do Duke of York Theatre, um teatro com seiscentos lugares situado no West End. Para o encenador da peça James MacDonald, esta foi uma decisão “extremamente ousada”, considerando o contraste entre o teor da peça e o local onde estava a ser apresentado (*Apud* Little & McLaughlin, 2007: 374). *Cleansed* provoca não só uma reação no público, mas também na crítica pela presença de violência na peça. Para Saunders, em comparação a *Blasted*, a peça transcende a anterior na redefinição “da representação da violência” e ao provocar “a resposta no público através do efeito que se encontra por trás da ação” (2002: 89).

Para além de Kane, naquele mesmo ano, estreia ainda *The Old Neighborhood* de David Mamet, *Via Dolorosa* de David Hare e *Bluebird* de Simon Stephens que, posteriormente, foi convidado por Rickson para ser dramaturgo residente, dando-lhe a possibilidade de

investir na sua carreira teatral. Stephens recorda este momento como essencial para o seu percurso, e realça “a fé profunda [de Rickson] no potencial das pessoas”<sup>23</sup>.

Stephens represents a good means of summarizing the story of British and European new writing because his own work is both a direct result of the Royal Court’s school of drama and a reaction to it that could be encapsulated as ‘excellent rebellion’. He worked at the Royal Court for five years as a Literary Associate in the early 2000s, under Ian Rickson, where he taught on the Young Writers Programme and where his students included Lucy Prebble, Mike Bartlett, Laura Wade and D. C. Moore. (Radosavljevic, 2012: 112)

Durante a direção artística de Rickson, o RCT também acompanhou a transformação na paisagem teatral, passando da época explosiva dos anos dourados do *in-yer-face*, para uma época de transição em que se esperava uma certa continuidade e, nas palavras do crítico Andrew Haydon, ser-se “inundado com novas peças violentas e bravas com a mesma sensação de vitalidade” (2013). O mesmo autor refere ainda que, na prática, não foi exatamente isso que aconteceu:

As such, the biggest buzz at the Royal Court in 2000 – the season that saw it return to Sloane Square – was the posthumous première of Sarah Kane’s final play 4.48 Psychosis and the Theatre Downstairs revival of her already seminal 1990s play Blasted. Looking back at the early years of the 2000s at the Court, we see there was a respectable enough trickle of new plays coming through, including David Eldridge’s Under The Blue Sky (2000), Simon Stephens’ Herons (2001) and Roy Williams’ Fallout (2003), but the building was perceived to be in trouble. (*ibidem*)

A ideia de que o teatro estava a passar por uma época problemática também é referida num artigo da revista *Encore*<sup>24</sup>, que diz que o RCT “é um teatro em crise” e que a equipa artística parece ser a última a aperceber-se disso. No mesmo artigo é ainda mencionado que os dramaturgos notaram que “não há uma visão no centro do teatro “e que essa “visão significa um forte sentido de liderança no tipo de teatro que gostam e que querem promover”, que parece ter desaparecido nos últimos anos. Um dos motivos que Haydon

---

<sup>23</sup> Simon Stephens em entrevista a Duska Radosavljevic, em 2012, disponível em *theatre-making: interplay between text and performance in the 21st century*.

<sup>24</sup> *Encore Magazine*: <http://encoretheatremagazine.blogspot.com/Polemics.html#Court> (consultado a 12 de março de 2021)

aponta para esta ausência de protagonismo é o facto das peças “mais inspiradoras” deste período não terem sido escritas por dramaturgos britânicos (2013).

Em 2003, o RCT assume uma atitude de intervenção política com uma iniciativa que ficou conhecida como *War Correspondance*. Através de uma campanha promovida no jornal *The Guardian*, o RCT lança uma proposta a dramaturgos para que apresentassem textos que refletissem um pensamento acerca da atitude dos políticos britânicos para com a guerra no Iraque. A iniciativa, para além de juntar nomes como Caryl Churchill, Martin Crimp, Rebecca Prichard, também promoveu conversas com jornalistas e académicos acerca da mesma temática.

Nesse mesmo ano, com apenas vinte e dois anos, Lucy Prebble estreia *The Sugar Syndrome*, no Theatre Upstairs com a direção de Marianne Elliot, que também era diretora associada no RCT. Nesta primeira obra, que marca o início da carreira de Prebble, a dramaturga explora o mundo da pedofilia e dos distúrbios alimentares, ligando as suas personagens através do mundo cibernético. Laura Wade, outra das pupilas de Stephens, também se estreou nos palcos do RCT, em 2005, com a peça *Breathing Corpses*, onde desbrava a noção de morte através da descoberta de um cadáver. Durante estes anos de transição, Rickson também deu voz a autores negros cujo trabalho exprimia a problemática das questões raciais, como em *Stoning Mary* (2005) de debbie tucker green.

Para além da aposta no trabalho dos dramaturgos britânicos, Rickson também programou autores internacionais como o americano Christopher Shinn (*Four e Dying City*), o espanhol Juan Mayorga (*Way to Heaven*), os russos Vassily Sigarev (*Plasticine e Ladybird*) e os Irmãos Presnyakov (*Terrorism*), entre outros.

Recognising the significance of the new voices in the programme, Ian Rickson brought the work of the International Department into the financial and artistic ecology of the Court. Plays in translation during this period continued to feed the European art theatre strand which had been intermittently present since George Devine wrote his ‘Scheme’ for the Royal Court in 1953. (Little & McLaughlin, 2007: 373)

Em 2007, o encenador Dominic Cooke assume a direção do RCT, aonde, entre 1999 e 2002, já tinha sido diretor associado. À semelhança dos restantes diretores, Cooke

também assumiu a encenação de muitos espetáculos no RCT, onde se destacam *Plasticine* (2001)<sup>25</sup> de Vassily Sigarev (que fez parte da temporada de 2002 da International Playwrights Season), *Seven Jewish Children* (2009) de Caryl Churchill e *Clybourne Park* (2010) de Bruce Norris.

Under Dominic Cooke, Rickson's successor, programming was focused on a smaller number of new playwrights, most notably Polly Stenham, Bola Agbaje and Mike Bartlett. But Cooke spent most of his first year reviving the Court's tradition of staging international work. Unintentionally perhaps, this focus on foreign writers, followed by several American plays, suggested that British playwrights had little to offer. What Cooke did succeed in doing was mixing plays about middle-class experience with slices of dirty-realist low-life. (Sierz, 2011: 238)

Durante os oito anos da sua direção artística, Cooke procurou revitalizar a imagem do teatro com uma programação eclética que incluiu o trabalho de jovens dramaturgos cuja carreira tinha começado no RCT como Lucy Prebble [*The Sugar Syndrome* (2003), *ENRON* (2009)], novas vozes como a de Polly Stenham que, com apenas dezanove anos, estreou *That Face* (2010), mas também autores já estabelecidos como Jez Butterworth que, em 2009, estreou *Jerusalem*, com enorme sucesso. Depois de estrear no RCT, *Jerusalem* foi transferida para o West End e, em 2011, estabeleceu-se como um musical na Broadway, “melhorando tanto o perfil internacional do Royal Court como a sua segurança financeira” (Needham, 2011), num ano em que se faziam sentir os efeitos da recessão económica e, conseqüentemente, uma diminuição nos apoios.

Relativamente ao modo como estabeleceu uma relação com os dramaturgos e com a sua escrita, Cooke refere que “a parte mais crucial do seu trabalho” era “não ter uma ortodoxia acerca da escrita para teatro”, passando a mensagem aos dramaturgos de que tinham de “fazer descobertas” e escrever acerca da sua verdade, “de um modo que [lhes] seja verdadeiro” (*Apud* Dickson, 2011). Para a programação do RCT, Cooke preocupou-se com outro tipo de questões:

---

<sup>25</sup> Estreou em Moscovo em 2001 e ganhou o prémio Anti-Booker, mas a sua estreia em solo britânico só foi feita em 2002.

you ideally want the programme to offer a balance of plays from different genders, cultures, class backgrounds – variety and eclecticism is important – but you can't use quotas. You have to go with the most exciting plays, and that criterion has to take precedent otherwise you'd end up with something worthy but artistically unexceptional. (Cooke *Apud* O'Thomas, 2015: 95)

Um dos momentos mais marcantes da direção de Cooke foi o ano de 2009, com duas estreias que provocaram a indignação do público e da crítica: *Seven Jewish Children*, de Caryl Churchill, em resposta aos atentados de Gaza, que levou a que tanto o teatro quanto a dramaturga fossem acusados de antissemitismo; e a temporada dedicada ao trabalho do controverso dramaturgo americano Wallace Shawn, em que foram apresentadas *Grasses of a Thousand Colours* (2009) - encenada por Andre Gregory-, *Aunt Dan and Lemon* (1985) e *The Fever* (1991) - ambas dirigidas por Dominic Cooke. Estas três peças refletem o universo de Wallace Shawn, onde abundam frequentemente imagens sexuais. Para David Hare, Shawn é o “principal dramaturgo contemporâneo americano” e a sua “imaginação é completamente distinta”, realçando um lado provocador na sua escrita e que “tal como os verdadeiros provocadores, ele não entende completamente a sua própria provocação” (*Apud* Campbell, 2009). Numa tentativa de perceber porque é que as peças de Shawn tiveram este tipo de recepção e outras, como *Jerusalem* de Butterworth, foram aclamadas pela crítica e pelo público, Cooke explica que:

I was incredibly proud of the Wallace Shawn plays. I thought they were fascinating and original. But... I suppose that both those plays [*Jerusalem*, a portrait of the strange hinterland somewhere between urban Britain and rural Britain, and *Enron*, an exhilarating examination of the rise and fall of the Texas energy company] speak to the times. There is so much confusion about values at the moment: people working out where we are, what we believe in. There's a real hunger for inquiry into that. (Cooke *apud* Cooke, 2010)

A visibilidade externa do RCT dependeu sempre, e em grande parte, do trabalho realizado pelo seu departamento internacional. Ao longo dos anos, a realização de residências de escrita e de mostras de trabalho de dramaturgos internacionais, entre tantas outras iniciativas, fizeram do RCT um pilar fundamental na divulgação da dramaturgia contemporânea. Durante a sua temporada enquanto diretor associado, Cooke não só já

tinha encenado algumas peças de dramaturgos internacionais, como tinha orientado workshops de escrita em Atenas e Zurique. Esta experiência também fez com que percebesse a importância deste departamento e de dar visibilidade à dramaturgia que se fazia fora de portas.

A International Playwrights Season, uma mostra de dramaturgos internacionais, fez com que peças como *Mr Kolpert* (2000) de David Gieselmann, *Fireface* (2000) de Marius von Mayenburg, *Plasticine* (2002) de Vassily Sigarev, e *Terrorism and Black Milk* (2003) dos Irmãos Presnyakov, revelassem um tipo de fazer teatral que não estava a ser desenvolvido no Reino Unido:

[It]was much more theatrical, formally inventive and iconoclastic than many of the British plays of the same period. I don't want to denigrate the British writers' achievements, but their plays at that time tended to be innovative in content but not so much in form. What the international writers were offering was unusual and audiences really responded to it. They were hungry for these contemporary plays that were using interesting forms and took them into unfamiliar worlds and experiences. (Cooke *Apud* O'Thomas, 2015: 94)

Depois desta temporada, o departamento internacional começou a mover o seu foco da Europa para o resto do mundo. Esta mudança surgia como tentativa de abranger outras realidades e vozes que não somente as ocidentais, procurando “estabelecer contacto com culturas que não têm uma forte tradição teatral no texto” (Cooke *Apud* O'Thomas, 2015: 94).

Quando Cooke tomou posse do RCT, um dos elementos que também começou por trabalhar foi a relação com o público, que era maioritariamente de classe média. Considerando o “problema enorme no projeto do liberalismo” (*Apud* Cooke, 2010), pretendia levá-los a questionar o seu lugar na sociedade e todos os seus privilégios. Essa ligação era criada a partir do tipo de espetáculos que programava:

Mainly, plays seem to be about the dispossessed, which is important, but you can't really understand a world if you're only looking at one corner of it, and that kind of theatre is really just as reactionary in its way as the theatre pre-George Devine [Devine's English Stage

Company occupied the Royal Court in the 1950s, when it staged John Osborne's *Look Back in Anger*, the play that led to a revolution in the theatre], all French windows and all that. (Cooke *Apud* Cooke, 2010)

Embora, inicialmente, Cooke tenha sentido que toda a história do RCT e do trabalho dos seus diretores artísticos eram fatores de inibição que limitavam o seu espaço de criatividade, o diretor e encenador tentou promover, ao longo dos anos, um trabalho que revelasse uma continuidade artística (O'Thomas, 2015: 92). Durante a sua direção, o “ajuste no foco” do RCT significou não só uma melhoria nos aspetos financeiros, mas também uma expansão no perfil internacional e o surgimento de uma nova geração de vozes formadas no Young Writers' Programme, muitas das quais femininas (Dickson, 2011). Procurando realçar também o lado mais experimental, Cooke criou ligações externas:

Cooke also introduced fortnightly seasons of experimental pieces under the Rough Cuts banner and Theatre Local – a move to take theatre and its commitment to new writing out of the Royal Court building through collaborations with playwrights such as debbie tucker-green and Bola Agbaje. (Aston & O'Thomas, 2015: 24)

Conhecido como núcleo central da divulgação da *new writing* e do processo de criação colaborativo com dramaturgos<sup>26</sup>, o RCT de Cooke, na sua programação ampla e diversa, procurou estabelecer e realçar um contacto mais direto com peças icónicas através do revivalismo de obras como *O Rinoceronte* (1959) de Ionesco, *The Arsonists* (1953) de Max Frisch, ou mesmo *A Gaivota* (1896) de Tchékhov, numa versão de Christopher Hampton.

Relativamente à sustentabilidade e estabilidade financeira do teatro, Cooke defende que, embora continuassem a existir cortes e dificuldades financeiras em muitas áreas, houve um “investimento sustentado” por parte do governo, que adveio de “um reconhecimento

---

<sup>26</sup> Cooke explica que existe uma ideia errada acerca do percurso que uma peça faz desde o momento em que chega às mãos de um diretor artístico, até ser encenada: Take Jerusalem, for instance after it was a huge success, many people assumed that it had arrived on my desk as this perfect thing. In reality its evolution, as with most plays, was complex and fragile. We were all excited about it and loved its spirit from the word 'go', but the original version of that play was very, very different from what ended up on stage. There were many changes, twists and turns en route. (Cooke *apud* por O'Thomas, 2015: 93)

de que a cultura importa” não só em termos económicos, mas também como elemento de identificação enquanto nação (*Apud* Cooke, 2010).

Em 2013, a encenadora Vicky Featherstone assume a direção artística do RCT, cargo que mantém até aos dias de hoje e que nunca antes tinha sido ocupado por uma mulher. Embora o trabalho desenvolvido por Featherstone no RCT já decorra há quase dez anos, consideraremos apenas os dois primeiros anos da sua direção visto que a amostra dramática selecionada corresponde apenas a uma janela temporal que vai desde 2000 até 2014.

O início da direção de Featherstone é marcado por uma vontade de “democratizar a programação do teatro”, o que significava que, numa época em que normalmente a programação era praticamente inexistente, os dramaturgos poderiam ter acesso a um espaço (Aston & O’Thomas, 2015: 25). Nesse sentido, em fevereiro de 2013, Featherstone estende o convite a oitenta dramaturgos para integrar o *Open Court*, um festival de *new writing* que decorreu ao longo de seis semanas, com o objetivo de possibilitar a apresentação de peças que ainda não tinham estreado, mas também outro tipo de textos mais experimentais. Nesse leque de convidados estavam Martin Crimp, Lucy Kirkwood, Nick Payne, Caryl Churchill, mas também “dramaturgistas, contadores de histórias, dramaturgos de *verbatim* e poetas que apresentaram monólogos, palestras, leituras e peças em versão áudio” (Trueman, 2013).

Em termos estatísticos, esta mostra significou um aumento de público durante essas semanas, cujo resultado demonstrou que 45% dessas pessoas visitaram o teatro pela primeira vez (Aston & O’Thomas, 2015: 25). Para o jornalista do *The Guardian*, Matt Trueman, o *Open Court*, para além de mostrar uma grande variedade de trabalhos, também testemunhou uma revitalização na *new writing* “de uma forma que não acontecia há anos” (2013). Ainda relativamente ao evento, o mesmo autor considera que:

Open Court has demonstrated an alternative model; one that ensures new writing makes it to the stage, albeit in a more ad hoc fashion than usual. Inevitably shows lacked the polish and nuance of a fully-fledged production – which might do some types of play a disservice – but more often than not, they gained a sense of presence and the electricity of

uncertainty. These plays became events, not literature in three dimensions. (*ibidem*)

Durante a primeira temporada como diretora artística, Featherstone focou-se também em traçar um novo caminho para o teatro, estimulando as coproduções com teatros como o National Theatre of Scotland ou com companhias como a Headlong, mantendo igualmente a regularidade das produções do RCT (Trueman, 2013b). A visão do que pretendia para o teatro alicerçava-se não só na missão de descobrir peças novas, mas também na criação de “um ambiente onde os escritores possam arriscar e se surpreender” (Featherstone *Apud* Cooke, 2013).

Para concretizar este objetivo, na temporada de 2013-2014, Featherstone apostou na apresentação de estreias, como *The Ritual Slaughter of Gorge Mastromas* (2013) de Dennis Kelly ou *The Mistress Contract* (2013) de Abi Morgan, e, entre outras iniciativas, na reposição de uma trilogia de Beckett, que marcou também o início de uma aposta na circulação nacional e internacional de peças produzidas pelo RCT. O ano seguinte, para além de dar continuidade a estas premissas, foi também marcado pela apresentação de *2071* (2014), uma colaboração entre o dramaturgo Duncan Macmillan e o cientista Chris Rapley acerca das alterações climáticas, *How to Hold your Breath* (2015) de Zinnie Harris e *Hope* (2014) de Jack Thorne.

A extensão do trabalho de Featherstone, e a procura de novas formas de chegar ao público e de captar outro tipo de espectadores, refletiu-se também na colaboração que estabeleceu com o jornal *The Guardian*, num projeto apelidado *Off the Page*, que consistiu em criar um conjunto de micropeças filmadas resultantes de conversas entre jornalistas e artistas cujas temáticas abrangem tópicos como a moda, a educação ou a política, entre outros. *Britain Isn't Eating* (2014), a primeira desta série, foi escrita pela dramaturga Laura Wade a partir de uma conversa com o crítico de comida do jornal e da jornalista responsável pelos assuntos sociais, e “satiriza as atitudes relativamente à pobreza alimentar e os “pobres impotentes” enquanto comenta a nossa obsessão pela *reality TV*” (Wiegand, 2014). Para além de Wade, participaram ainda nesta série os dramaturgos Robin French, Chloe Moss, Tim Price, Roy Williams e Rachel De-lahay.

Playwrights and theatre-makers are continuously hungry for inspiration and challenge, and that is frequently found in the pages of our great newspapers. The journalistic instinct to speak truth to power, and uncover the previously uncovered, feeds directly into the Royal Court's drive to say what has been unsaid and bring us to a deeper understanding of the world we live in. The form of our microplays, where theatre meets film in an inescapably theatrical setting, feels like a new adventure. (Featherstone *Apud* Wiegand, 2014)

Perante toda a história do RCT, Featherstone lembra que a sua chegada ao teatro já foi tardia, na medida em que muitas das questões já foram colocadas, assim como “muitas formas exploradas e ideias empreendidas” (2015: 186). No entanto, ao recordar as palavras de Devine sobre a necessidade de haver um constante ajuste ao contexto, Featherstone realça que “a natureza do trabalho” no RCT é precisamente a de responder a esse desafio (*ibidem*).

O jornalista Matt Trueman (2013) considera que a *new writing* está a viver uma “época dourada”, apontando para o facto de as políticas do RCT serem responsáveis pelo envolvimento de “150 escritores emergentes por ano”. No entanto, para o dramaturgo Roy Williams, mesmo que uma parte desses dramaturgos acabe por se estabelecer no meio teatral, como é o caso de Lucy Kirkwood ou Nick Payne, os números não são suficientes:

I'm waiting for another *Shopping and Fucking* or another *Saved*. (...) Something that's going to make a noise; someone to make their mark. I don't want this theatre to be seen as a conveyor belt to the West End. That's not what the Royal Court's about: it's about taking risks and telling stories about now. (Williams *Apud* Trueman, 2013)

## 5. A nova geração de dramaturgos e as temáticas do novo milênio

Com a vitória do Partido Trabalhista, em 1997, liderado por Tony Blair, a comunidade artística afirma a sua esperança na edificação de uma política cultural que elimine as décadas ensombradas por um governo conservador. O aumento nos apoios ao financiamento cria um “sentido de que este governo entendia que a cultura era central para o estado e prosperidade do país” (Tomlin, 2015: 3). No início dos anos 2000, o investimento extra de 25 milhões de libras no sistema teatral nacional resultou não só num “boom na nova dramaturgia” (Middeke *et al.*, 2011: ix), mas também numa multiplicação do número de artistas, o que originou a presença de um amplo espectro temático nas obras desta década.

A propósito do que conjecturava para a dramaturgia do novo milênio, face ao tipo de teatro difundido nos anos 1990, o crítico Nicholas de Jongh refere que, perante a não existência de uma politização do teatro, os dramaturgos devem redescobrir “um sentido de urgência e raiva acerca das circunstâncias sociopolíticas” do mundo atual, sublinhado que “a grande descoberta da atual era teatral é o documentário dramatizado” (2007:135).

A viragem para o novo milênio traz consigo transformações na paisagem teatral britânica, não só em termos de identidade, mas também da procura de uma afirmação artística. As vozes dramaturgias que tinham surgido nos anos 1990 começam a ser substituídas por outras que marcam uma nova geração, como é o caso de Charlotte Jones, Zinnie Harris, Enda Walsh, Abi Morgan, Gary Owen, Debbie Tucker Green, Rebecca Lenkiewicz, Joanna Laurens, entre tantos outros. Simon Stephens e Richard Bean destacam-se como “duas das vozes mais prolíficas e poderosas a emergir desta década” (Middeke *et al.*, 2011: xiv).

No entanto, para Sierz, esta nova década “falha em encontrar uma nova Sarah Kane” (2011: 240). Ou seja, aquele traço distintivo e impactante, tão presente na dramaturgia de Kane, e que marca a época do *in-yer-face*, não consegue encontrar um eco nos anos seguintes. O mesmo autor refere ainda que, ao contrário do vanguardismo presente na década dos *angry young men* e do *in-yer-face*, os anos 2000 são uma época marcada por vozes dispersas, sem um sentido unificador:

The 2000s were the quantum decade, with everything happening at the same time and all over the place. British theatre resembled a nuclear reactor: inside, everything is bouncing off the walls; common sense flies out the window; paradox rules okay. In the 2000s, the story is an absence of story. Instead of a new sensibility coming into its own, what you had was a flowering of various sensibilities, a whole variety of voices. (Sierz, 2011: 26)

Mas não é só a nível da escrita que se começa a sentir a mudança. Considerando que a maioria dos autores da geração anterior tinha apresentado as suas peças em pequenos estúdios, os dramaturgos do novo milénio começam a exprimir uma vontade de criar peças com outra dimensão e que pudessem ocupar palcos maiores. Mas, por detrás dessa premissa, existia também uma questão mais prática e financeira que, nas palavras do dramaturgo David Eldridge, estava relacionada com uma questão fundamental: ao negarem o acesso a palcos maiores, viver da escrita tornava-se difícil, já que os rendimentos provenientes dos direitos de autor eram cada vez mais baixos (2005).

É precisamente nesse sentido que, em 2002, surgem os *Monsterists*, um grupo constituído pelos dramaturgos Richard Bean, Moira Buffini, Ryan Craig, David Eldridge, Tanika Gupta, Colin Teevan e Roy Williams, que pretendia criar novas oportunidades no que respeita ao espaço e aos aspetos financeiros. Entre muitas ações que este grupo desenvolveu, como reunir diretamente com as direções artísticas de vários teatros, destaca-se a criação de um manifesto que apoiou uma campanha com vista à implementação dos seus objetivos. Nesse manifesto estão expressas não só as principais linhas estéticas que deveriam pautar o trabalho destes autores, como também as implicações práticas.

No domínio estético, entre outros pontos, defendiam “a primazia do dramático sobre a narrativa”, a noção de “grande escala, grande conceito e, possivelmente, grande elenco”, e a “exposição da condição humana (não sociológica)” (Eldridge, 2005). Na prática, os *Monsterists* ambicionavam “sair do gueto do estúdio ‘black box’ para palco principal” e ter “igualdade de acesso aos recursos financeiros”, entre outros aspetos (*ibidem*). Apesar de todos os esforços realizados e da “publicidade gerada pelos *Monsterists*”, poucos foram os dramaturgos que usufruíram efetivamente da concretização destas premissas e tiveram oportunidade de ver o seu trabalho apresentado “em teatros com mais de

quinhentos lugares”, considerando que “poucos teatros arriscavam apoiar novas peças com grandes elencos nos palcos maiores” (Sierz, 2011: 240).

A primeira década de 2000 assistiu a uma grande mudança nas temáticas, passando novamente da esfera da política pessoal e dos sentimentos, para uma visão mais global e atenta ao mundo na sua assustadora e crescente mutação no que diz respeito à segurança, aos problemas sociais, ao terrorismo e ao medo que se ergue com o mesmo. Em *Sex On Stage: Gender and Sexuality in Post-War British Theatre*, Andrew Wyllie relembra que, ao longo da história, o teatro tem sido um espaço contencioso para a expressão das ansiedades sociais, mas também para as acalmar ou fomentar crises, favorecendo, deste modo, “alterações progressivas ou reacionárias na ideologia prevalecente” (2009:11). O mesmo autor reforça ainda que a mudança nas atitudes culturais também afetou o modo como a própria sociedade se relaciona com o teatro.

Ao observar as profundas mudanças na escrita teatral e no modo como os dramaturgos abordam os textos, Dan Rebellato defende que uma das marcas distintas da dramaturgia britânica do novo milénio é o distanciamento da ironia, algo que tinha estado muito presente nos textos dos anos 1990, e, em sua substituição, assiste-se à presença de “uma sinceridade conscientemente ingénuas” (2013: 16).

The characters are given extraordinary moments of apparently artless fluency. Sometimes these comments are political; but unlike two generations before, the aggressive naivety of the comments, their lack of subtext, the curious evenness of style, make us doubt that the characters are mouthpieces for the author. Instead this kind of ‘radical naivety’ becomes oddly dislocating. (*ibidem*)

Independentemente da forma como o fazem, existe efetivamente uma vontade de intervenção na consciência pública e desejo de mudança. Paralelamente, surgem também peças que se focam nos aspetos pessoais e interrelacionais, que acontecem dentro do domínio privado, sem que isso reflita necessariamente os assuntos que dominam a esfera pública.

If national identity in the 2000s was increasingly fluid, dynamic and changeable, the country that playwrights described often seemed like a

torn nation, not just divided but ripped and shredded. The violence of this image of a torn nation goes well beyond ordinary clichés about Broken Britain: it suggests a general mental state of acute dissatisfaction, and implies a desperate longing for change. (Sierz, 2011: 227)

Na perspectiva da tradutora e investigadora Danielle Mérahi, a dramaturgia do novo milénio foi marcada, através de um conjunto de textos que se inspiravam nas notícias do momento, pelos distúrbios políticos relacionados com o terrorismo internacional (2017: 34). Mérahi acredita que este tipo de teatro é mais social no sentido em que o objetivo não é necessariamente abordar a questão política, mas a vasta questão da transformação social (*ibidem*). Relativamente a este aspeto, Sierz relembra que, depois dos atentados do 11 de setembro, houve um reaparecimento do drama político e que umas das suas características principais foi a preocupação com a identidade nacional (2011: 19).

A Europa destemida, que se mantém firme, incólume a qualquer catástrofe, é a projeção de uma imagem, mas também de uma ideia, criada pelos europeus para se sentirem seguros no “mundo de medo” (Sierz, 2011: 71) dos anos 2000. Quando o sociólogo Frank Furedi usa, pela primeira vez nos anos 1990, o termo *cultura do medo* (1997, 2002, 2006), considerou que estava perante algo “relativamente novo”, mas que conseguia dar voz a um traço comum, partilhado por uma sociedade que refletia uma “sensibilidade pré-existente e dominante de ansiedade e incerteza” (Furedi, 2006: 3). A uma escala global, nessa época – anos 1990 – vivia-se um clima de constante alerta, de ansiedades e inquietações que refletiam e reprimiam o quotidiano do indivíduo. Dentro desse leque gerador de medo, existiam, entre outras, preocupações relacionadas com o VIH os cultos satânicos, a poluição e o crime.

Numa tentativa de resposta ao medo, algo que não consegue materializar, o indivíduo procura integrar-se num comportamento coletivo que o faça sentir-se mais seguro. Essa atitude está englobada, entre outros aspetos, nos vários elementos que compõem a linguagem. No Ocidente contemporâneo, esta questão estende-se mesmo aos próprios discursos culturais e sociais, e ao modo como estes se preocupam com narrativas de medo e ansiedade (Brusberg-Kiermeier *et al.*, 2019: 1). Furedi também se debruça sobre este assunto, explicando que:

The language we use today represents fear through idioms that are unspecific, diffuse and therapeutic. Anxieties about being ‘at risk’ or feeling ‘stressed’ or ‘traumatized’ or ‘vulnerable’ indicate that we have internalized an individualized psychological vocabulary that influences our sensibility of fear. One of the distinguishing features of fear today is that it appears to have an independent existence. (...) Today we frequently represent the act of fearing as a threat itself. (2006: 1)

Ao considerar o ato de temer como uma ameaça em si, observa-se também o modo como os comportamentos sociais se alteram dentro e fora da esfera pública. Furedi acredita que a própria noção de medo se tornou numa espécie de referência nas conversas públicas e que a linguagem usada acabou por incorporar essa mesma retórica (2006). Não havendo uma percepção imediata do modo como a realidade, nos seus mais variados quadrantes, influencia a escrita de um texto dramático, apenas se pode equacionar o modo como uma permeia a outra. De um modo mais abrangente, Brusberg-Kiermeier, McKenzie e Schäßler consideram que a dramaturgia contemporânea é um género particularmente prolífico a ilustrar que “a emocionalidade pode funcionar como uma reivindicação *acerca* da construção de sentido por um indivíduo ou por um coletivo” (2019: 10). Os mesmos autores referem ainda que, no que concerne às temáticas do medo e da ansiedade, tem-se registado um aumento significativo no número de peças e produções que envolvem a ‘política do medo’.

Na viragem do milénio, perante todas as calamidades e catástrofes que assolaram o mundo, o ser humano passou a estar mais vigilante não só de si próprio e dos seus comportamentos, mas passou também a cumprir uma espécie de policiamento para com o outro. Essas atitudes, provenientes de medos e ansiedades, espelham-se não só no modo como o ser humano passou a vivenciar a esfera social e política, mas também na configuração das mais variadas trivialidades do quotidiano.

A justaposição desta realidade com o mundo dramático relembra que os principais eventos do milénio - como o 11 de setembro de 2001, a guerra no Iraque e no Afeganistão, os atentados de Londres a 7 de julho de 2005, a crise financeira de 2008/9, assim como as alterações climáticas, - evidenciaram a fragilidade do ser humano e de todas as suas escolhas (Little, 2010: xii). A própria estrutura social e política tem sido, progressivamente, alvo de transformações provocadas por acontecimentos que alteraram

o curso da história. Quando a 11 de setembro de 2001 o World Trade Centre, na América do Norte, é alvo de um ataque terrorista, a política mundial é assombrada por este evento e o medo de manter fronteiras abertas acaba por ditar uma profunda reestruturação, a nível de segurança, no mundo ocidental.

A necessidade de combater estes atos de terrorismo, perpetrados por grupos extremistas, transforma-se naquilo que ficou conhecido como “War on Terror” (Guerra ao Terrorismo). Esta resolução fez com que existissem uma série de ataques terroristas que procuravam a retaliação (Rebellato, 2013). Para Vicki Angelaki, ‘terror’ e ‘terrorismo’ são termos que começaram a integrar o vocabulário quotidiano nas duas primeiras décadas do século XXI porque, para além dos “inúmeros ataques direcionados a civis nos grandes centros urbanos”, existe também uma violência associada aos “atos de sociopatia” (2017:1). Todos estes atos, testemunhados por uma Europa que tanto se envolve como se afasta, numa quase negação do acontecimento, originaram vítimas que viram (e veem) na imigração e nos pedidos de asilo não só uma fuga, mas também a possibilidade de uma vida melhor.

Considerando o impacto destes eventos, não será de estranhar que a dramaturgia tenha sofrido um impulso, tanto através da proliferação da escrita de jovens dramaturgos como dos mais consolidados, “em direção a novas perspetivas e paradigmas” (Little, 2010: xii) e que tenha sido “difícil evitar a política e a moda do *verbatim theatre* que influenciou novas histórias ficcionais” (Middeke *et al.*, 2011: xiv). O teatro documental foi também uma das ferramentas de exploração mais usadas para trabalhar diretamente com estas temáticas.

Um dos atos terroristas que mais marcou a sociedade britânica foi o atentado de 7 de julho de 2005, quando quatro terroristas jihadistas fizeram explodir bombas no metro de Londres e uma num autocarro, matando cinquenta e seis pessoas e ferindo setecentas. O ambiente de medo, de terror e de expiação transformou os comportamentos individuais e sociais, gerando uma maior tensão racial. Não indiferentes a todas estas questões nacionais e internacionais, dramaturgos e companhias de teatro procuraram criar peças e espectáculos que tentassem responder aos sinais dos tempos. A companhia Out of Joint, por exemplo, apresentou em 2005, no Royal Court Theatre, *Talking To Terrorists*, uma peça de Robin Soans que resultou de um conjunto de entrevistas a pessoas que foram

afetadas ou se viram envolvidas em atos de terrorismo, e que procurava perceber o que levava pessoas normais a atos extremos.

Since 9/11 and George W. Bush's 'War on Terror', discussion of terrorism had dominated a certain strata of discourse in 'political theater'. This was why the piece had been made in the first place. The strength of *Talking To Terrorists*, especially in the context of the newly bombed London, was its admirably framed long-view. (Haydon, 2013: 44)

Liz Tomlin (2015) recorda outros teatros que apresentaram peças na sequência de todos estes eventos, como o Tricycle Theatre [*Justifying War* (2003) de Richard Norton-Taylor; *Guantanamo: Honor Bound to Defend Freedom* (2004) de Victoria Brittain and Gillian Slovo], o National Theatre [*Stuff Happens*' (2004) de David Hare], o Royal Court Theatre [*Talking to Terrorists* (2005) de Robin Soans] e o National Theatre of Scotland [*Black Watch* (2006) de Gregory Burke].

Devido ao ambiente que se vivia, verificou-se, efetivamente, um acréscimo no número de peças e espetáculos que produziam um testemunho social sintomático de uma realidade assustadora. Alguns anos mais tarde, a dramaturga Zinnie Harris mostra em *How to Hold Your Breath* (2015) que todos esses eventos não foram esquecidos e que, ao criar uma memória coletiva, alimentaram um dos grandes receios da maioria dos europeus: a possibilidade do colapso da estrutura ocidental europeia. A encenadora Vicky Featherstone<sup>27</sup> refere que Harris “vira a política mundial de cabeça para baixo” e aquilo que observamos da experiência de refugiados de países africanos ou da Síria transforma-se na experiência das duas irmãs ocidentais.

Em *How to Hold Your Breath* está também presente a noção de crise, o que parece ser uma das características sintomáticas da dramaturgia do novo milénio:

“‘crisis’ has been a recurring term in the post-2000 period and a buzzword that entered our contemporary lexicon in many different

---

<sup>27</sup> Em entrevista à BBC, a encenadora e diretora artística do Royal Court Theatre falou acerca da estreia de *How to Hold Your Breath*, de Zinnie Harris. (Consultado em <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/1zFbz8NZkRhv2dS151WCmF/how-to-hold-your-breath-at-the-royal-court>, a 26 de março de 2020).

contexts with roots in three interconnected primary areas: political, environmental, financial” (Angelaki, 2017:1).

O próprio termo carrega em si mesmo uma “desesperança” que acaba por percorrer todo o texto de Harris, num sinal de prenúncio catastrófico que perturba convicções, ideologias e a ideia de um coletivo social.

Harris’s drama aspires to a women-centered telling of pan-European economic and migratory crisis, of a debt-ridden and dehumanized Europe. It was highly evocative of the post-2008 economic disaster affecting the PIIGS countries in the Eurozone (Portugal, Ireland, Italy, Greece, and Spain), and prophetic in terms of the Syrian refugee crisis in the summer of 2015 when, on a scale unprecedented since the Second World War, migratory multitudes sought safety within and without European borders. (Aston, 2017:304)

A temática refletida na peça de Harris é apenas um dos muitos exemplos que, em grande medida, nos mostram como a tessitura dramática tem a capacidade de criar diferentes níveis de aproximação à representação das grandes problemáticas da sociedade do século XXI, como os ‘grandes conflitos militares’, as ‘ameaças à segurança pública’, o ‘aumento dos mecanismos de vigilância’, a ‘digitalização das vidas’, as ‘alterações climáticas’, entre tantas outras (Angelaki, 2017: 1).

Os primeiros quinze anos do novo milénio assistiram também ao surgimento de peças distópicas que, por vezes, se apresentam como retratos mascarados da contemporaneidade, e, outras vezes, revelam a necessidade de alternativas perante o desconforto da atualidade, ou, ainda, mostram uma proximidade com um futuro que poderá não ser assim tão longínquo.

The increased numbers of dystopic visions of the future testify to the creativity and imagination of these playwrights, who were now joined by a new crop of talents, such as Dennis Kelly, Tim Crouch, Steve Waters, Bola Agbaje, Chloe Moss, Polly Stenham, Laura Wade and Mike Bartlett, all of whom together ensured that the 2000s were a remarkable decade for British new writing. (Middeke *et al.*, 2011: xiv)

Na opinião de Trish Reid, a forte presença de marcas distópicas na dramaturgia britânica contemporânea revela não só as “ansiedades do nosso tempo”, como também “as insuficiências do realismo como um modo de encenar a experiência neoliberal” (2019: 72). Ao referir as personagens que habitam estes novos mundos, Reid reforça o modo como os ‘desastres ambientais’, ‘as (in)versões neoliberais da liberdade individual’, ‘os efeitos degradantes do capitalismo corporativo’ e ‘os terrores da vida precária’ acabam por as incapacitar (*ibidem*).

Em *Foxfinder* (2011), o dramaturgo Dawn King, por exemplo, percorre uma Inglaterra não tão distante quando nos apresenta um país em crise, com campos inundados pelas cheias, com falta de comida e com uma sociedade completamente transformada pelo medo. Por outro lado, temos *hang* (2015) de debbie tucker green, que apresenta a possibilidade de um governo que permite que aquele que sofre um crime possa decidir de que forma é que o perpetrador deverá ser morto.

O facto de existir uma presença mais forte de distopias do que de utopias na dramaturgia contemporânea britânica demonstra claramente de que forma é que o teatro pode refletir um pensamento conduzido pelos sinais dos tempos e até mesmo, acrescentaria, por um certo desânimo para com o futuro. A dramaturga Anna Jordan justifica o menor número de utopias pelo facto de as “sociedades perfeitas serem mais difíceis de imaginar”, tendo em consideração que se acede mais facilmente a todo o tipo de informação e que se assiste à própria digitalização das vidas (*Apud* Tripney, 2020). Na opinião de Vinay Patel, também dramaturgo, “as verdadeiras utopias – ao contrário dos lugares que parecem ser utopias – são, por si só, inerentemente não dramáticas” e que é o seu contraste que torna as distopias ‘convincentes’ (*ibidem*).

A necessidade de mudança reflete-se na capacidade de imaginarem o mundo de uma forma diferente, “reescrevendo a nação” através de metáforas (Sierz, 2011: 241).

Mike Bartlett’s *Earthquakes* in London (2010) and *13* offer an epic coagulation of euphoria and paranoia, apocalypse and hope, in equal measure. Both plays are five-act ‘Monsterist’ dramas that premiered at the National Theatre (the director of *Enron*, Rupert Goold, also directed *Earthquakes* in a co-production between the National and his company, Headlong). They evoke a profound anxiety about the future,

particularly in regard to climate catastrophe and war in the Middle East.  
(Megson, 2016: 50)

A criação de mundos distópicos encontra também um eco na ciência, criando duetos perfeitos que se alicerçam numa vontade de explorar alternativas, soluções ou somente alertando para os perigos dos avanços científicos. Uma das peças mais marcantes da década é *A Number* (2002) de Caryl Churchill, na qual a dramaturga cria um mundo distópico para explorar as consequências da investigação genética, e que é um claro indicador do modo como a dramaturgia do novo milénio também expressa uma ansiedade relativamente à ciência e ao modo como esta interfere na condição humana.

Outro dos exemplos é a controversa *Mercury Fur* (2005), onde o dramaturgo Philip Ridley combina novamente os dois elementos (distopia e ciência) criando um mundo alternativo degradado, sem leis, onde a ingestão de asas de borboletas alucinogénias possibilita a entrada numa realidade que permite sentir que estão a matar alguém. Para Dan Rebellato, o modo como Ridley representa a cultura da droga é uma das “invenções mais marcantes” da peça, no sentido em que a maioria das personagens da peça são viciadas e o modo como ingerem a droga é “engolindo borboletas geneticamente modificadas para serem narcóticos”, uma imagem que é tanto acerca da beleza, como da sua própria destruição (2011:438). A violência inerente à peça provocou uma divisão nas opiniões não só do público, como também dos críticos, tendo a editora Faber & Faber se recusado a publicar a peça.

Philip Ridley's *Mercury Fur* is the most violent and upsetting new play since Sarah Kane's *Blasted* opened at the Royal Court 10 years ago. It positively revels in imaginative nastiness – so much so that Ridley's publishers rejected the piece on the grounds that its vile language and disgusting incident were "gratuitous". (Spencer, 2005)

A ciência também tem o seu lugar, através da preocupação com as alterações climáticas, em, por exemplo, *The Contingency Plan* (2009) de Steve Waters. Neste conjunto de duas peças, o autor traça um retrato catastrófico de uma Inglaterra que enfrenta a ameaça de umas cheias sem precedentes. De igual modo, em *Greenland* (2011), uma peça coescrita por Moira Buffini, Matt Charman, Penelope Skinner e Jack Thorne, cruzam-se várias histórias que refletem diferentes preocupações acerca do que está a acontecer ao planeta

e apontam para a inevitável consciencialização de que todas as ações têm uma consequência. A peça é o resultado da perceção de múltiplas entrevistas a várias personalidades de quadrantes tão diversos como a ciência ou a filosofia.

O medo, o desencanto e as angústias perante a atualidade, acabam também por ter reflexo na interação entre os indivíduos e, conseqüentemente, no modo como estes agem na esfera pessoal e profissional. Nos anos 2000, a sociedade mostra-se cada vez mais reticente no que concerne ao casamento e apresenta um aumento no número de casais em regime de coabitação, dados que acabam por ser reveladores na forma como as famílias se passam a organizar. O núcleo familiar acompanha estas alterações e, embora as famílias com apenas um filho seja a imagem mais comum, multiplicam-se o número de casais que trazem filhos de outras relações para a constituição de uma nova família.

One of the most important sociological facts in recent Western European history is the collapse of the traditional family unit and the redefinition of family values – both also vital issues on the contemporary stage. (...)The topic of the family in crisis connects with issues of psychology, dissolving identities, madness, trauma, and especially the concern with gender and gender-performativity. (Middeke *et al.*, 2011: xvii)

O reflexo do mundo exterior acaba por se plasmar na dramaturgia, tornando o núcleo familiar numa temática central a muitas das peças produzidas nesta época: quer através do modo como se olha para a sua estrutura, quer através da sua ausência; ou, numa outra perspetiva, como retrato de relacionamentos em crise. Dentro dessa esfera, é também explorada a angústia e a revolta adolescente que se manifestam quer através de comportamentos inconsequentes, quer através do desânimo perante os modelos relacionais providenciados pelos pais, entre outros. Toda esta conjuntura que se vai alternando entre a desestruturação do casal e os problemas familiares, traz consigo não só um retrato de famílias disfuncionais, mas também uma visão de resistência na comunicação entre gerações.

Em *That Face* (2007), Polly Stenham centra precisamente a narrativa à volta desta temática, introduzindo personagens adolescentes que carecem de modelos parentais, seja pela sua ausência (pai) ou pela sua presença conturbada por álcool e por drogas (mãe), e

têm de inverter os papéis, assumindo uma postura de cuidadores. Outro dos exemplos é *Jumpy* (2011) de April de Angelis que se movimenta também dentro desta temática, representando as ansiedades e angústias de uma mulher em plena crise de meia-idade, que tem também de lidar com as discussões com o marido e com as vicissitudes de ser mãe de uma filha adolescente que inicia a sua vida sexual.

Embora, para Sierz, a primeira década de 2000 seja mesmo marcada pelo regresso da peça da família tradicional (2010), poucas são as peças que representam toda a complexidade da vida em família e, por isso mesmo, o retrato que surge do país é de uma nação instável e repleta de “famílias fraturadas, esposas infiéis, mulheres sem filhos, adolescentes problemáticos e desejo pervertido” (2011: 193).

O espectro de peças escolhidas nesta investigação são também o espelho destas inquietações quando, por exemplo, em *The Sugar Syndrome* (2003), de Lucy Prebble, e *Spur of the Moment* (2010), de Anya Reiss, nos são dadas a conhecer duas adolescentes que crescem com uma quase ausência parental e que, ao mesmo tempo que testemunham o modo como o casamento dos seus pais ameaça ruir, atravessam fronteiras à procura de experiências no mundo adulto. Ou como, em *Wanderlust* (2010), de Nick Payne, a estrutura do casal convencional é abalada pela necessidade de reinventar o quotidiano.

No que concerne, por exemplo, à temática do desejo sexual, o restante *corpus* dramático molda-se também dentro de um ambiente mais íntimo (na moldura de lar, independentemente das suas diferentes aceções) e, na maioria das vezes, efetivamente dentro do modelo tradicional de família e de como este é subvertido pela monotonia, dando origem a uma fuga através da exploração da sexualidade individual. Na introdução a uma compilação de dramaturgia contemporânea britânica, Aleks Sierz e os restantes autores consideram que a “sexualidade e a representação do sexo gay em palco são tão omnipresentes” que a referência a qualquer exemplo parece não fazer sentido (Middeke *et al.*, 2011: xix).

Nas palavras de Sierz o novo milénio trouxe um lugar onde o amor não só se estilhaçava como lançava todos os seus fragmentos ao vento; onde o casamento se tornava cada vez menos popular; onde o *speed dating* ganha uma maior expressão e onde, apesar do sexo sem compromissos, a maioria das pessoas procurava o amor (2011: 163). O mesmo autor

refere ainda que na guerra dos sexos tanto os homens como as mulheres reivindicam o seu lugar enquanto vítima. Relativamente à diversificação do desejo, “metrossexuais, rainhas trans, gays, queers e pós-gays continuam a festejar, e muitos deles estão agora em união civil” (*ibidem*).

Em suma, a importância dos acontecimentos que marcaram a primeira década do novo milénio trouxe um outro olhar sobre a dramaturgia e o teatro britânico na contemporaneidade. O colapso da estrutura ocidental enquanto lugar seguro parece ser substituído por um clima de medo e a palavra terrorismo começa a fazer parte do vocabulário da sociedade. A urgência em dar conta desta realidade fez com que muitos dramaturgos encontrassem no Teatro do Real um modo de se exprimir. Embora o recurso ao *verbatim theatre* e ao *devising* para a construção destes espetáculos não represente uma novidade, a apropriação de palavras de pessoas reais ou o trabalho coletivo presente no texto dramático, gerou alguma inquietação relativamente à autoria. Ou seja, um país cuja tradição teatral assenta o processo na figura do dramaturgo começou a questionar-se qual seria afinal o papel deste. Contudo, parece-nos claro que esta questão ignora a possibilidade de uma simples coexistência, sem qualquer necessidade de confronto.

A apropriação do termo *new writing* pela indústria teatral também vem reforçar este lugar de soberania do autor. A necessidade de revitalizar este tipo de dramaturgia, de a tornar mais apetecível, de a vender, fez com que tudo à volta da *new writing* passasse a simbolizar uma ideia de novidade. O Arts Council teve um papel determinante na disseminação deste pensamento, principalmente porque o fomentava através da consolidação de uma diversidade de apoios a novos autores (bolsas de criação, workshops, leituras...). Contudo, isto parecia apenas multiplicar o número de peças escritas e não a sua produção. Ou seja, todo o investimento que era feito nestes jovens dramaturgos desconhecidos não previa um apoio a longo prazo ou na consolidação do seu percurso profissional. Esta atitude prejudicava ainda os dramaturgos com trajetórias mais longas, que tinham dificuldade em encontrar apoios.

Esta realidade acaba também por se plasmar no papel do Royal Court Theatre que, através da direção artística de Ian Rickson, promove a escrita dos novos dramaturgos. No entanto, uma das suas preocupações era que estas novas peças pudessem ser produzidas no palco principal em vez dos estúdios que tinham acolhido as gerações anteriores. Embora o RCT

não seja tão determinante para esta primeira década como foi nos anos 1990, é perceptível o árduo trabalho dos seus diretores artísticos em apostar em várias frentes. A importância de continuar a trabalhar com o público, encontrando novas formas de o alcançar, mas também de o diversificar, foi um dos pilares das direções no novo milénio. A preocupação em programar de uma forma eclética, introduzindo novos dramaturgos, ao mesmo tempo que se apoiava dramaturgos com um percurso mais consolidado, parece ser um elemento fundamental na programação de Dominic Cooke. Como prioridade para esta década, foram também introduzidas mudanças significativas nos programas de escrita (a nível nacional e internacional), na expansão do departamento internacional do teatro, na realização de coproduções e, obviamente, na própria programação. Nesta primeira década, consegue-se também observar uma vontade de manter o RCT na vanguarda da *new writing*, procurando uma renovação da sua própria imagem.

Esta nova geração de dramaturgos que encontra um lugar no RCT, e noutros teatros britânicos, preocupa-se com questões globais como as alterações climáticas, como o terrorismo, como a insegurança, como o medo, e, por isso mesmo, as distopias (mais do que as utopias) estão bastante presentes nas suas criações. Ou seja, a dramaturgia apresenta-se como testemunha de uma necessidade de reescrever a nação, de a imaginar de uma outra forma e de desejar uma mudança. Esse desencanto e ansiedade reflete-se também no modo como os autores criam a interação entre as suas personagens. Num dos cenários mais recorrentes para esta dinâmica, nota-se também um regresso ao núcleo tradicional da família, mesmo quando a maioria dos retratos é traçado a partir de uma certa disfuncionalidade. A angústia adolescente, os casais em rutura, mas sobretudo a fragilidade dos afetos, demonstram uma dificuldade em estabelecer uma comunicação dentro e fora de casa. O casamento e a monogamia enfrentam, por isso mesmo, dificuldade em manter-se como estruturas inabaláveis. E é nesse domínio do privado que, na sua maioria, se encontra a representação do sexo, da(s) sexualidade(s) e do desejo sexual.



### III. A Representação do Desejo Sexual

I had all this, this...urgh; inside me, I couldn't sit still, I couldn't concentrate, there weren't enough wanking hours in the day. The only thing that made it better was the little library Dad had packed me. I devoured every book, cover to cover. She became my aged Lady Chatterley, my jaded Juliet, my latter-day Anna Karenina, but I was Quasimodo – looking longingly from afar, catching glimpses of her perfection whilst I remained this skinny, pasty and increasingly terrified teenager. It killed me; the more time I spent with her, the worse it was.

Ella Hickson, *Eight* (2013: 12)

## 1. Afinal, onde anda o desejo?

We can fuck all night if you want to. I'm not tired. Are you tired? I'm not tired at all. You could tell me all the things you ever wanted to do with me and we could do them and nobody would ever know. I love you so much it's like my body is bursting out of my skin and all I want is for you to love me in the same way and for it to be like this for ever. I know that it won't be. No. But that's what I want.

Simon Stephens *Pornography*, (2008)

Se olharmos para o teatro popular e para a sua história, é possível depreender que o sexo vende. Falar sobre sexo, sugerir sexo, mostrar sexo, tudo vende. Independentemente da forma como é apresentada, a representação do sexo em palco é um grande chamariz, “tornando pública uma atividade que é normalmente privada” (Sierz, 2020: 59). Mas, se por um lado, o seu carácter mais provocador pode romper tabus e preconceitos, por outro lado, também existe uma noção de que aquilo que se está a ver é proibido e, portanto, remete para um embaraço, que pode ser coletivo – no sentido social ou pessoal.

Em 2009, a jornalista Moly Flatt questionava, num artigo do jornal *The Guardian*, o porquê de os britânicos serem tão tímidos na representação do sexo em palco. Para Flatt, o grande dilema estaria precisamente no facto de não o conseguirem representar de uma forma séria. Na maioria das vezes, a sua representação é aligeirada, ou tornada cómica, ou assumindo um carácter violento.

Whether indulging in the knockabout farce of an Ayckbourn or the brutal, scathing sexual wit of an In Yer Face play, Brits are best when portraying sex as ridiculously scatological and funny, or as an extreme act of violence that points to its transgressive, rather than natural, role. When we try and tackle it seriously and subtly, we get Ms Pike and her fluttering throat. (Flatt, 2009)

Quando, em 2016, Katie Mitchell encenou *Cleansed* de Sarah Kane e tornou real e explícita toda a perpetração de violência sexual (mas também todos os outros atos extremos) presente na peça gerou um mau estar entre o público. Alguns espectadores abandonaram a sala antes do espetáculo terminar, outros desmaiaram, outros tiveram de

receber assistência médica. Em entrevista à Radio 4, Mitchell<sup>28</sup> referiu que parte do choque do público, relativamente à violência da produção, esteve relacionado com o facto dos britânicos se sentirem incomodados quando alguém insiste que examinem a pornografia e a violência, e, principalmente, quando essa insistência é feita por uma mulher.

Numa atitude de intervenção política e social, em 2018, Joana Nassari, performer, dramaturga e stripper, apresentou no Edinburgh Fringe e no Vault Festival, *Fuck You, Pay Me*, uma peça que pretendia não só dar voz às trabalhadoras do sexo, mas também identificar a sua profunda estigmatização social. A peça, encenada por Bethany Pitts, esgotou todas as suas apresentações em ambos os festivais, o que demonstra uma de duas coisas: ou uma vontade em saber mais sobre um assunto cuja discussão pública é mínima; ou uma atitude mais voyeurística por parte do espectador. Nassari explica que escreveu a peça para que todas as pessoas pudessem perceber um pouco mais sobre este mundo e para que se percebesse a urgência em tomar medidas relativas à descriminalização do trabalho sexual.

It is a response to all the salacious, titillating "tell all" confessionals and documentaries about the sex industry, which are always made by non-sex workers. These ultimately dehumanising narratives have turned strippers and other sex workers into either victims or vixens in the minds of society, when they're just people working in an industry in a multitude of ways and for a multitude of reasons. (2019)

A dramaturga Sarah Kosar (*Apud* Ross, 2019) apercebe-se da mudança no tipo de peças que estão a ser apresentadas atualmente e, ao ouvir histórias em torno dos desejos e do prazer das mulheres, sente que houve um despertar geral. Kosar refere ainda que anteriormente as mulheres pareciam ter só um tipo de prazer, “o que é muito conveniente para o patriarcado”, e que aquilo que lhe interessa enquanto dramaturga é “o estranho, o desconfortável, e os desejos provados que não partilhamos” (*ibidem*). Relativamente ao facto de a história do teatro nos mostrar que a maioria das narrativas acerca destas temáticas têm sido escritas por homens, Kosar defende que:

---

<sup>28</sup> Consultado em <https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/24/five-people-faint-40-leave-violence-cleansed-national-theatre-sarah-kane>

This realisation is making us question our own desires because of it. Have our desires come from men, or from porn, or the media? Maybe women are suddenly thinking – I'd always thought I should have sex this way, but right now, women are starting to ask what has influenced us to make us feel this way. (*ibidem*)

Lyn Gardner defende que as cenas sexuais no teatro são mais eróticas quando são sugeridas e não explícitas, e que isso não significa necessariamente que os britânicos sejam mais púdicos. Para Gardner, a representação do sexo em palco significa um embaraço para o público, que opta por olhar para todos os outros pontos do teatro em vez do palco.

It's more an acknowledgement that simulated sex on stage is more often ludicrous or coy rather than genuinely erotic and tenderly intimate. I'm not talking about sex as a violent act of (male) power as in *The Romans in Britain* or *Blasted*, but about two people making love to each other and enjoying it. Intimacy may be the key here. Theatre is so much about the act of looking in any case that to stare at people making love makes you feel even more like a voyeur or peeping Tom in the dark. (2009)

A questão da representação, se é ou não explícita, se existe ou não nudez em palco, parece ser a maior preocupação numa crítica conservadora, que tenta camuflar o seu pudor. Se pensarmos que a homossexualidade, por exemplo, foi considerada ilegal até 1967 e que a censura no teatro só foi abolida em 1968, é possível perceber que ainda existe um longo caminho a percorrer no que diz respeito à perceção e representação da(s) sexualidade(s) em palco.

Embora, na contemporaneidade, sejam permitidos conteúdos explícitos quer a nível de violência, sexo ou nudez, para Dominic Cooke, antigo diretor artístico do Royal Court Theatre, ainda continua a existir uma espécie de censura. Uma “censura” que é estabelecida pelos limites impostos ao próprio artista.

A whole generation of playwrights has grown old without the amendments of the blue pencil, but the limits placed on our speech now come not from the government, but from our own fear of repercussion in the face of religious extremism. Artists have a right — and sometimes a duty — to offend their audience. And audiences have a

right — and sometimes a duty — to be offended by what they see or hear. But when it is generally assumed that an audience has a right not to be offended, then the restrictions imposed upon an artist are just as stifling as the Lord Chamberlain's. (2008)

A geração de dramaturgos dos anos 1990 fez-se ouvir numa linguagem mais visceral, onde o sexo, o desejo e o amor eram temas incontornáveis. A geração dos anos 2000 encontra na representação do sexo, do desejo e do amor, o retrato da fragilidade dos laços e afetos humanos. Em décadas anteriores, conceitos que pareciam cristalizados como o do casamento, da reprodução, dos relacionamentos duradouros e felizes, enfrentam, hoje, as dificuldades que parecem ser o reflexo de uma sociedade à procura de uma definição. A socióloga Eva Illouz relembra que o sexo e a sexualidade se tornaram produtos do engenho capitalista e a sua mercantilização fez com que se tornassem elementos independentes da reprodução sexual, do casamento, de laços duradouros e da própria emocionalidade (2013: 45).

Para a definição de desejo, Anne Carson vai à origem da palavra *eros* e sublinha que:

One comes clearest in greek. The greek word *eros* denotes 'want', 'lack', 'desire' for that which is missing. The lover wants what he does not have. It is by definition impossible for him to have what he wants if, as soon as it is had, it is no longer wanting. (2014: 10)

O desejo é, desta forma, visto como algo que não se mantém estático, que se transmuta e que se vai redefinindo. Nesse sentido, quando o desejo sexual é consumado através do sexo, o ser humano atinge uma dimensão corporal e mental prazerosa. Esse culminar resulta no seu desaparecimento. Portanto, a consumação do prazer é encarada como a morte do próprio desejo. Restará, depois, iniciar um novo ciclo de desejo.

O modo como vemos ou desejamos o outro também contribui para a delicada tessitura de expectativas que compõem os relacionamentos. Carson acautela para o facto das pessoas que amamos nunca serem exatamente como as desejamos e que a experiência do amor é muito semelhante à da leitura, ou seja, aquilo que o leitor quer da escrita e aquilo que o amante quer do amor simboliza um passo para o desconhecido (2014:108). A experiência

do devir e a impossibilidade da sua previsão acaba por remeter o indivíduo para uma sensação de profunda desorientação.

Mas o desejo sexual não se fecha na sua própria definição. Ele expande-se através de outras noções que o amplificam, que o desmontam e que permitem uma multiplicidade de leituras. Observemos a perspectiva da *teoria triangular* de Robert Sternberg (1986), na qual o amor é composto por três dimensões diferentes: paixão, intimidade e compromisso. Para Sternberg, a paixão refere-se à dimensão da motivação e é precisamente nesta componente que englobamos a atração física e o desejo sexual. São estes dois últimos parâmetros que, essencialmente, distinguem o amor romântico do amor fraterno. A intimidade é encarada como a componente emocional do amor, com a nossa capacidade de nos ligarmos ao outro e de estabelecermos uma conexão emocional e, para que isso aconteça, não é necessário que haja uma proximidade física. Por último, a dimensão do compromisso refere-se à capacidade de se conseguir manter um relacionamento.

Para a análise do corpus dramático aqui apresentada, a representação do desejo sexual é, por isso mesmo, observada de várias formas: desejo nostálgico, pornografia, intimidade, culpa, pudor, tabu, monogamia e homossexualidade. Todos estes conceitos, de alguma maneira, acabam por se cruzar uns com os outros, criando pontos de ligação ou promovendo o seu afastamento.

Abi Morgan, Alexi Kaye Campbell, Anya Reiss, Fiona Evans, John Donnelly, Lucy Prebble, Mike Bartlett, Nick Payne, Penelope Skinner, e Tanika Gupta são os dramaturgos presentes nesta análise dramatúrgica, onde a representação do desejo sexual surge nas suas mais variadas formas. Este eixo de leitura permite olhar para cenas onde se retratam discussões entre casais, momentos de maior intimidade, relações fracassadas, sexo explícito, violência contra o corpo, preconceitos sobre sexualidade(s), etc.

## 2. A representação do desejo sexual na dramaturgia britânica contemporânea

### 2.1. *The Sugar Syndrome* (2003)

Lucy Prebble

*The Sugar Syndrome* (2003), de Lucy Prebble, estreou na sala do Jerwood Theatre Upstairs, do Royal Court Theatre, em outubro do mesmo ano, sob a direção de Marianne Elliott. Aborda temas tão sensíveis como a pedofilia e os distúrbios alimentares. Para Billington, sendo a primeira peça da dramaturga e tendo Prebble apenas vinte e dois anos quando a escreveu, existe uma “natural franqueza” na abordagem a estes temas que, talvez por não saber de que forma o fazer, recusa um “julgamento moral instantâneo” (2003). Adotando o mesmo ponto de vista, Sierz defende que a intenção de Prebble nunca é de julgar as suas personagens, mas simplesmente de identificar as “atrações de um comportamento perverso – e as suas consequências emocionais” (2011:179). A moralidade e a crítica são relegadas para um plano que reside na capacidade do leitor de definir quais as fronteiras e os limites do desejo.

Como se passássemos de uma sala de conversação online para a outra, Prebble apresenta uma sucessão de quadros que se distribuem à medida que vamos conhecendo as personagens e percebendo o nível de interação entre elas. No núcleo central da história encontramos Tim – um homem de trinta e oito anos condenado no passado por molestar um rapaz – e Dani, uma adolescente de dezassete anos, com distúrbios alimentares, que vive num ambiente familiar desequilibrado. À sua volta, como personagens que sustentam os contornos da história e que lhe acrescentam outro nível de densidade e compreensão, circulam Lewis – o pseudo namorado de Dani – e Jan – a mãe de Dani.

Num mundo digital, onde as fronteiras se esbatem de um modo quase impercetível, a dramaturga Lucy Prebble traça um retrato de personagens que procuram escudar-se nesse lugar onde o Eu pode assumir uma nova identidade, expressando e manifestando o seu desejo sexual sem receio de represálias. Dani procura estabelecer uma conexão com Tim, deixando que este, por causa do seu nome e apenas numa fase inicial, pense que ela é um menino de onze anos. Ainda sob esta ilusão, Tim aborda temáticas que são consideradas como pertencentes ao universo infantil – como a escola, o futebol, os pais, etc. -, ao

mesmo tempo que avança para pequenos momentos de uma falsa intimidade criada pela privacidade possibilitada pelo espaço online (como o facto de ser bom estarem ambos a observar a mesma lua). Dani apercebe-se desse avanço e, mesmo sabendo e articulando essa estranheza, não deixa de sentir uma certa empatia por aquele homem, acabando por lhe dizer que se quer encontrar com ele. Quando esse momento acontece, Dani, que planeava apenas perceber quem era a figura do outro lado do ecrã, acaba por revelar a sua verdadeira identidade.

Tim - You must have me confused with somebody else.

Dani - (*sticks out her hand*) I'm Dani.

*Tim's face reveals his surprise and disappointment before he recovers.*

Tim - Well, nice to meet you, Dani.

Dani - You're quite posh.

Tim - Thank you.

*He looks around suspiciously.*

I'd best be off.

Dani - You're not in any trouble.

Tim - I really don't know what you mean.

Dani - (*stands up*) Well I'll just follow you until you go home and then I'll know where you live which is worse, isn't it?

*Suspicious but intrigued, Tim sits back down. Dani sits down and, like a cat with a mouse, is at a bit of a loss.*

*Pause.*

Dani - You're young.

Tim - I think if anyone should be surprised ...

Dani - Yeah. Sorry.

Tim - It's a boy's name.

Dani - Not with an 'I'. Come on, you knew I wasn't eleven. (Prebble, 2003: 12-3)

Esta cena é fundamental para o retrato emocional de Tim e para introduzir o leitor no ambiente da peça, alertando para um passado, mas também remetendo para um lugar de futuro onde Dani se mostra disponível para o ouvir.

Quando, em 2003, Prebble escreveu esta peça, os encontros online ainda estavam no seu início, a ligação era feita por modem e nem todos tinham acesso a este tipo de comodidade. Era uma espécie de admirável mundo novo, havendo ainda pouca noção de quais seriam as suas repercussões. O cruzamento entre vontades e desejos através deste

meio permitia um certo anonimato, ou mesmo alguma privacidade, relativamente à *persona* que se queria construir online (mais difícil de garantir na atualidade). Para a socióloga Eva Illouz, desde os anos 1990, a internet tem permitido a simulação de experiências que, anteriormente, apenas decorriam no mundo real, contribuindo para um impacto na estrutura do desejo, no que é desejado, e no papel do desejo na psique (2012: 208-9). Para a crítica de teatro do *The Guardian*, Arifa Akbar, a internet, nesta peça, representa apenas um ponto de partida no relacionamento entre as personagens:

The play shows its age more obliquely in the secondary role the internet takes in the lives of its characters. The chatroom is only an initial meeting point for them and friendships are formed in the physical world, not virtual. Today, these characters would be likely to play out much more of their intimacies on screen and social media. For the main, *The Sugar Syndrome* feels less like a play about connections in virtual life and more about misconceptions in real life. (2020)

Se *The Sugar Syndrome* fosse um retrato de 2020 talvez estas personagens se tivessem encontrado em aplicações, talvez tivessem partilhado fotografias com conteúdos mais explícitos, talvez até tivessem levado a sua *persona* ao extremo, ou talvez, simplesmente, tivessem desaparecido mesmo antes de se encontrarem. Mas, independentemente do aparato tecnológico utilizado, o que subjaz é a vontade de expressar o desejo.

Ao longo da peça, Lucy Prebble também conduz o leitor através de uma viagem pela solidão humana e por uma profunda vontade em encontrar eco de uma existência num outro.

Dani, however, discovers in Tim a wounded soulmate to whom she can relate far more easily than her scatty middle-class mum or the geeky guy with whom she has occasional sex: she even optimistically believes she can help the tormented Tim in his guilt-ridden struggles with paedophilia. (Billington, 2003)

Jan, a mãe que parece não entender a própria filha, lida também com a ausência do marido que trabalha em Londres. Quase sempre sozinha, depois de muitos anos a cuidar exclusivamente da casa, decide procurar um emprego que dê algum sentido à sua vida. Toda esta frágil existência se desmorona quando Jan decide visitar o marido e percebe

que ele está a ter um caso extraconjugal. Embora esta descoberta não represente uma novidade para si, é algo que sempre tentou esconder da filha.

*The Sugar Syndrome* fala sobre personagens em sofrimento que tentam aproximar-se umas das outras através do desejo, numa tentativa vã de encontrar algum sentido de pertença.

## **2.2. *Sugar Mummies* (2006)**

Tanika Gupta

Em *Sugar Mummies* (2006), Tanika Gupta conduz o leitor através de uma viagem onde o corpo masculino, e todos os desejos a ele associados, funcionam como moeda de troca num paraíso à beira-mar. A peça, que teve estreia a 5 de agosto de 2006, no Jerwood Theatre Downstairs, foi encenada por Indhu Rubasingham. Toda a ação decorre numa praia idílica da Jamaica, cuja inspiração remete para a famosa Negril Beach, conhecida por ser um dos pontos nevrálgicos do turismo sexual daquele país. Gupta utiliza este cenário para enquadrar os encontros entre três mulheres turistas (Maggie e Kitty, duas mulheres britânicas de meia-idade, e Yolanda, uma mulher americana com cerca de cinquenta anos) e os sedutores homens da praia, conhecidos como *beach boys* ou *gigolos*. E se o retrato que, normalmente, se traça de uma relação de troca de serviços sexuais dá, quase sempre, uma ascendência ao homem- como aquele que procura o prazer, que paga para o obter-, em *Sugar Mummies*, Gupta procura realçar precisamente o inverso.

Gupta examines the lives of the white women, or "milk bottles" as the local Jamaican men call them, who go to the Caribbean in search of sun, sea and plenty of sex, and of the local men who see selling their bodies for a decent meal (or, if they really strike gold, a wedding ring and a plane ticket to the US or Britain) as the only way out of a life of poverty. (Gardner, 2006)

Numa peça composta por dois atos, a dramaturga dá a conhecer um outro lado do turismo sexual, aquele em que as mulheres ocidentais viajam para a Jamaica à procura do corpo masculino que simboliza o desejo e o lado dos homens que estão dispostos a fazer tudo para sobreviver. Embora este seja o foco principal do texto, existem outros aspetos mais secundários – mas igualmente importantes, que sustentam e dão corpo à história. Um

desses aspetos é a história de Andre, que acaba por servir como contraponto ao retrato de todos os outros homens - embora, à semelhança destes últimos, também ambicione ter uma vida melhor, Andre não usa o seu corpo para o alcançar e trabalha no hotel com o objetivo de um dia se tornar cozinheiro.

Tanika Gupta's disturbing comedy about female sex tourism (...) describes an ugly, pay-as-you-go paradise. Black beach boys smarm up to women (mainly old and white). They smear on flattery like Ambre Solaire. The difference is that the women in this play get badly burnt. It is a game - and no one is playing it well. (Kellaway, 2006)

Em *Sugar Mummies*, as personagens iniciam o jogo com plena consciência das regras e dos papéis que têm de representar. Mas à medida que a narrativa se desenrola, percebemos rapidamente que uma reação negativa pode desencadear outra ainda mais negativa, alterando completamente a dinâmica do jogo. Ao abordar o tema do turismo sexual, Gupta não se esquece do desrespeito por regras que estão implícitas na troca sexual e, através da interação entre Maggie – mulher branca com cerca de cinquenta anos – e Antonio – um trabalhador do hotel, com apenas dezassete anos, que decide tentar a sua sorte como amante-, mostra-nos como um pequeno evento pode escalar numa rápida ascensão de violência e desrespeito pelo outro. Esta cena parte do momento em que, depois de uma tentativa frustrada de Antonio em ter sexo com Maggie, ela se sente humilhada e decide vingar-se, obrigando-o a despir-se, atando-o a uma árvore e chicoteando-o com um ramo.

Antonio: Let me go. Who'd wan' fuck an ugly bitch like you? You a raas blood claat...gorgon...bomba clawt...old duppy hag!

*Maggie walks away.*

Where you go? Come back! Untie me!

*Maggie comes back towards Antonio. She is carrying the branch of a palm. She attacks Antonio with it, lashing out, beating him with ferocity. Antonio screams.*

Stoppit 'oman. You hurtin' me! Why you doing this! Stoppit! Do, me a beg you! You a fuckin' mad 'oman.

*Maggie takes some dollars out of her purse and tucks them into the rope bindings.*

*Maggie stares angrily at Antonio. Then she exits. Antonio remains tied up shouting abuse at her. (Gupta, 2006: 58)*

O abuso de poder e a crueldade ficam por explicar, no sentido em que não se percebe se a raiva e a fúria expressas através de toda aquela violência carregam o simbolismo de toda a frustração para com os homens ou é apenas circunstancial. Mas não é só do ponto de vista emocional que esta cena se pode explicar, há também um lado político muito importante quando se percebe que Maggie acaba por assumir a figura do branco colonizador, “num eco selvagem da história da escravatura” quando “chicoteia ferozmente um jovem homem negro” (Sierz, 2012). Quando a peça foi apresentada, um dos fatores que determinou a resposta a esta cena foi o facto do público ser constituído por uma maioria de brancos ou de negros. Para um público predominantemente branco, o momento em que uma “mulher branca privilegiada chicoteia um homem negro empobrecido”, foi “ligeiramente desconfortável”, ao passo que para um público predominantemente negro foi “absolutamente ultrajante” (Sierz, 2011: 7).

Na visão de Gupta, toda a ação é apresentada de forma eufemística, na medida em que as mulheres começam a acreditar nas manobras de sedução, e os homens nunca são apelidados de prostitutas, mas sim *beach boys* ou namorados (*Apud* Gardner, 2006). A dramaturga acrescenta ainda que, no fundo, aquilo que as mulheres fazem é aquilo que os homens faziam no passado (e, acrescentaria, ainda fazem), ou seja, têm o poder de estabelecer uma relação puramente transacional (*ibidem*).

*Sugar Mummies* não é apenas o testemunho de uma das vozes mais singulares da dramaturgia contemporânea britânica, é também a recordação de como a indústria do turismo sexual reforça a ideia do corpo como um bem transacionável, de como este promove o desejo como alibi erótico-romântico. Os relacionamentos que se estabelecem ao longo da peça refletem o modo como o poder transita entre os que têm dinheiro (as mulheres turistas) ou uma espécie de ascendência económica, e aqueles que precisam dele (os *beach boys*).

### 2.3. *The Pride* (2008)

Alexi Kaye Campbell

Em *The Pride*, Alexi Kaye Campbell desdobra a ação em duas eras distintas: os anos 1950 e a atualidade. Ao fazer uso deste amplo recorte temporal, Campbell recorre a histórias distintas para retratar o modo como, ao longo das décadas, a perspectiva acerca da(s) sexualidade(s) pode assumir formas muito diferentes. Numa parte da história, o dramaturgo recua até 1958 e permite que o leitor/espectador observe a forma como o casamento heteronormativo de Philip e Sylvia é lentamente afetado pelos sentimentos que Philip nutre por Oliver, um escritor de livros infantis que ele conhece através da mulher. Por outro lado, ao avançar para a contemporaneidade, Campbell não desperdiça o nome das personagens e aproveita esse fator para criar uma dinâmica absolutamente diferente entre elas. Ou seja, nesta parte do texto, coloca personagens diferentes, mas com o mesmo nome. Assim, Oliver lida com um problema de dependência sexual que acaba por afetar o relacionamento com Philip, o seu namorado. Neste segmento, Sylvia também observa a relação como elemento externo ao centro da ação, representando a amiga a quem Oliver recorre para se aconselhar e buscar conforto.

Quando a peça estreou, a 21 de novembro de 2008, na sala do Jerwood Theatre Upstairs do Royal Court, sob a direção de Jamie Lloyd, Campbell recebeu o reconhecimento da crítica através de dois prémios que galardoaram não só esta peça, mas também o conjunto da sua obra. O interesse pelo texto e a sua conseqüente repercussão estão também relacionados com a própria abordagem de Campbell à questão do compromisso nos relacionamentos, nas suas mais variadas formas, e ao modo como fez contrastar a cultura repressiva de 1958 com uma cultura de maior abertura, em 2014.

Campbell shows insight into the soul-destroying invisibility of pre-liberation homosexual life, with all its guilt and shame, its cautious euphemisms and fearful self-censorship. He also makes sharp, if not particularly new, points about constricting aspects of current-day gay life — the obsession with looks and body image; the challenge of living monogamously in a culture of readily available sex. (Rooney, 2010)

Através de avanços e recuos, Campbell navega entre duas épocas distintas: os anos 1950 e a atualidade. Numa recuamos à censura, a um momento em que a homossexualidade

era considerada uma doença; e na outra olhamos para uma sociedade onde, embora haja discriminação, o mundo LGBT tem a sua expressão e é aceite socialmente. Esta estrutura dinâmica, não só em termos narrativos como também de pensamento, equilibra-se numa dualidade entre uma aparente liberdade da atualidade e os mecanismos repressivos do passado. Isto é indicador do compasso da própria sociedade, mas também da forma como o indivíduo constrói a sua própria identidade com base num modelo social. Ao propor uma abordagem que revela “os efeitos de uma visão perniciososa da regulação social do sexo”, Campbell levanta questões importantes “acerca da sobrevivência das identidades gay/queer ao longo das dificuldades históricas” e também questiona “alguns aspetos da existência queer contemporânea” (Monforte, 2016: 158).

Um dos momentos mais extremos, que reflete esses efeitos da regulação social da(s) sexualidade(s), é retratado na peça através da representação da terapia de conversão (técnica convencionalmente usada nos anos 1950 para ‘curar’ a homossexualidade) quando Philip se submete ao tratamento médico para afastar o desejo e as fantasias que fazem escalar a sua atração por Oliver:

Doctor - This is an extreme form of therapy, there is no question about that. Firstly, let me congratulate you on taking the steps you have taken which have brought you here today. I’m sure it has not been easy. (...) I gather it has been a struggle for you. But fighting this pernicious enemy, this *perversion*, is an essential part in the development of your personality. I’m sure you agree. (Campbell, 2008: 51)

Os comportamentos que se desviavam (e se desviam) da norma sempre foram alvo de escrutínio por parte da sociedade e, por isso mesmo, revelaram-se como inquietações e problemáticas de interesse fundamental para os dramaturgos, ao longo de várias gerações. A contemporaneidade tem também sido testemunha de uma mudança comportamental dos espectadores relativamente a temáticas de sexualidade gay e lésbica, que tem sido possibilitada não só pela atitude positiva latente nas próprias peças, mas também pelas transformações sociais (Willye, 2009:7). As questões de género e a(s) sexualidade(s) têm estado, desde o pós-guerra, entre as principais preocupações da sociedade britânica, e o teatro, enquanto plataforma, não só tem exposto esse estado de inquietação, como tem levado o público a refletir sobre isso mesmo (*ibidem*).

## 2.4. *Scarborough* (2008)

Fiona Evans

Em *Scarborough* (2008), peça escrita por Fiona Evans, o desejo sexual assume a forma de uma sequência narrativa muito explorada na ficção, que procura retratar o relacionamento que um/a professor/a adulto/a mantém com um/a aluno/a menor. A peça decorre num quarto de hotel, em Scarborough, para celebrar o 16º aniversário de Daz/Beth. Na primeira parte, Lauren, uma professora de vinte e nove anos, vai passar o fim de semana a essa cidade, com Daz, o aluno de quinze anos com quem mantém um caso. À medida que os observamos, na sua diferença de idades e mentalidades, e que escutamos o seu diálogo, conseguimos perceber a forma como a relação gradualmente se vai desintegrando. O mesmo tipo de dispositivo dramático é utilizado na segunda parte, quando a dramaturga opta por inverter o género das personagens. Neste segundo momento, que mantém praticamente o mesmo tipo de discurso, assiste-se ao desenrolar do relacionamento ilícito entre Aiden, o professor, e Beth, a aluna. Tanto num momento, como no outro, há uma clara noção da transgressão, de se ter passado a barreira dos limites legais e das consequências graves que podem advir daqueles atos.

Nesta interpretação, que pretende apresentar uma outra perspetiva desta temática transgressora, Evans divide a peça em dois momentos, invertendo o género das personagens (professora – aluno / professor – aluna), num convite ao leitor, que é colocado numa posição de *voyeur*, para explorar as duas visões. Considerando que a peça foi pensada para ganhar forma num espaço teatral, podemos antever a experiência performativa como uma “experiência voyeurística entre o performer e o público, onde o performer (o objeto do olhar do público) e o público (o voyeur nesta troca)” se encontram num “ambiente seguro e legal para a interação” (Rodosthenous, 2015: 3). É como se, numa atitude provocatória, Evans desse a oportunidade de ter acesso a imagens proibidas, nesse espaço seguro e livre de qualquer culpa ou necessidade de intervenção, que permitem estabelecer um pensamento acerca de uma ação moralmente condenável.

Quando *Scarborough* foi apresentada pela primeira vez<sup>29</sup>, o texto ainda era unicamente composto por um ato. Esta nova versão, com duas partes, foi escrita para ser apresentada

---

<sup>29</sup> Apresentada pela primeira vez no *Apartment*, em Newcastle, em outubro de 2006, sendo transferida posteriormente, em 2007, para *The Assembly Rooms*, em George Street, como parte integrante do Festival Fringe, em Edimburgo, onde ganhou o primeiro prémio.

no Royal Court Theatre, em 2008. O facto de Evans lhe ter dado esta densidade, permitiu abordar duas questões numa só: o relacionamento entre um adulto e um menor - professor/aluno; e o que a mudança de género pode influenciar não só na perceção do próprio diálogo, mas também no impacto junto do próprio leitor/espectador. Para Sierz, a opção de criar esta estrutura na peça, criando diálogos idênticos em ambas as situações, faz transparecer um retrato dos ingleses como um povo cheio “de culpa e de medo” (2011: 179). Curiosamente, ao tentar situar a peça no contexto da apresentação no RCT, o dramaturgo David Eldrige<sup>30</sup> especula que o interesse por *Scarborough* está relacionado com o facto de conseguir ser, simultaneamente, um texto “incrivelmente europeu e inglês”, e não deixa de sublinhar a importância de um “diálogo duro que recusa e refuta uma interpretação psicológica simplista”, escrito de uma forma expressiva e “formalmente ousada”.

À semelhança de muitas outras peças na contemporaneidade, *Scarborough* é um texto que recorre a diálogos entre apenas duas personagens. Dan Rebellato considera ser esta “uma das formas mais distintivas dos últimos vinte anos” e que permite que os dramaturgos se foquem “muito diretamente em algumas questões fundamentais acerca da natureza das nossas obrigações éticas uns para com os outros e sobre o que isso nos diz acerca da natureza do julgamento e de nós mesmos” (2014: 86). Esta forma teatral distintiva permite então um foco em algumas questões fundamentais sobre as ‘obrigações éticas’ de viver em sociedade, impelindo o leitor a ser mais do que uma testemunha indiferente, ou seja, ele é forçado a tecer um julgamento perante as “polaridades intensas” com as quais é confrontado (*idem*: 91).

*Blackbird* (2005), do dramaturgo escocês David Harrower, é outro exemplo que ilustra um diálogo a duas vozes (entre Una e Ray). Também quanto ao próprio tema podemos estabelecer afinidades entre estas duas peças. Elaine Aston defende que Fiona Evans segue as pisadas do dramaturgo em *Blackbird*, na medida em que esta peça também retrata o relacionamento entre um homem mais velho e uma jovem mulher, apenas de

---

<sup>30</sup> David Eldrige tece uma série de comentários negativos relativamente à superficialidade da crítica de Andrew Haydon, escrita no blogue Postcards from the Gods acerca de *Scarborough*, e defende também que os críticos (Nicholas de Jong e Michael Billington) não conseguem atribuir o verdadeiro valor que a peça tem, preferindo “concentrar-se no conteúdo sensacionalista/não suficientemente sensacionalista e recusam-se a envolver-se com o que a peça está verdadeiramente a fazer”. (consultado em <http://postcardsgods.blogspot.com/2008/02/scarborough-royal-court.html>, a 20 de março de 2020)

uma outra forma: no momento presente eles “dissecam de forma explosiva o relacionamento ilegal de três meses que mantiveram há quinze anos quando o homem tinha quarenta anos e a mulher era apenas uma menina de doze anos” (2016: 22). Paralelamente, também se distancia desta fórmula:

Scarborough also reflects a departure from the tradition of women writers explicitly taking the woman’s part: it shifts from the erstwhile feminist focus on the damaged girl-child coming to terms with the recurrent, undeleted nightmare of an abusing, male adult as epitomized (...). It was the gender ‘twist’ to this established terrain, the idea of a female teacher with a young male pupil, that provided the impetus for the original script, a shift attributed by Evans to the real-life cases that made headline news at the time (...). (*ibidem*)

Esta troca de género, tão importante para o desenvolvimento da narrativa e para o modo como o leitor (re)considera esta questão, foi acrescentada por Evans, não só para alongar a própria peça, que originalmente foi pensada como *site-specific* para um pequeno hotel, mas também como uma experiência que não pretendia atribuir qualquer tipo de comentário “universal” baseado no comportamento de género (2008, b). Relativamente à estruturação da própria peça, embora o crítico Andrew Haydon<sup>31</sup> aponte a ideia da repetição como umas das suas fragilidades, não deixa também de ressaltar a desenvoltura dos diálogos e a construção psicológica das personagens, sublinhando a forma como a narrativa é “tão instantaneamente credível” que poderia ter sido captada de um diálogo transcrito de um quotidiano amoroso (2008).

Em *Scarborough*, ao manter o foco no diálogo entre as duas personagens, Evans centra o leitor na visão panorâmica do abuso de menores, uma temática que, independentemente dos factos e do ambiente apresentados, gera sempre polémica. No entanto, a abordagem que a dramaturga faz acerca deste assunto parece ser retratada com alguma leveza, não arriscando no modo como desenvolve a construção da narrativa. Ou seja, não há nenhum elemento surpresa, tudo é expectável. Todas as personagens se comportam mediante o contexto e as características inerentes à sua construção dramática e o final aponta para o clássico ‘tudo está bem, quando tudo acaba bem’. Isto não significa que a peça deva

---

<sup>31</sup> “Scarborough - Royal Court”, crítica escrita no blogue Postcards From the Gods (consultado em <http://postcardsgods.blogspot.com/2008/02/scarborough-royal-court.html>, a 23 de março de 2021).

encerrar com uma moralidade, mas, ao mesmo tempo, mostra-nos que, mesmo ao construir uma peça que pretende ilustrar tabus, a opção de Prebble é criar um retrato mais simples e mais revisitado de uma situação complexa.

## **2.5. *Cock* (2009)**

Mike Bartlett

No início da edição impressa de *Cock*, o dramaturgo Mike Bartlett informa o leitor de um detalhe particularmente interessante: “There is no scenery, no props, no furniture and no mime. Instead the focus is entirely on the drama of the scene” (Bartlett, 2009: 235). A ausência de qualquer distração do drama central da peça cria uma intensidade que não só é potenciada pela energia do texto como também pela sua temática.

*Cock* estreou a 13 de novembro de 2009, no Jerwood Theatre Upstairs do Royal Court Theatre, com encenação de James MacDonald. Nesta peça, Bartlett explora não só as temáticas do amor e do desejo, mas também o significado de se ser homossexual ou heterossexual numa sociedade que impele à definição clara da sexualidade de cada um. Em 2011, numa entrevista à BBC, o dramaturgo explicou que o nome para a peça surgiu durante uma residência de escrita no México enquanto criava diálogos num café na *Zona Rosa*, conhecida por ser frequentada pela comunidade gay. A ideia de estar perante um país católico, a pensar acerca da sexualidade e com uma tradição de luta de galos, pareceu-lhe a combinação perfeita. Bartlett, que sempre foi fascinado pelas metáforas desportivas e pela forma como se podem ligar ao teatro, viu na luta de galos uma metáfora a explorar na sua peça.

John é a única personagem com nome completo, sendo que às restantes personagens Bartlett atribui apenas letras para as diferenciar, como se M (Man) fosse apenas um homem, W (Woman) uma mulher e F (Father) um pai, e a função destas personagens fosse fazerem sobressair John. Toda a centralidade e desenvolvimento do texto recaem sobre John e sobre o modo como este se confronta com a insatisfação perante a vida que partilha com o seu namorado M. Durante uma pausa no relacionamento, John conhece W, uma mulher por quem se apaixona e que contribui para o desenvolvimento da narrativa. A revelação desta paixão deixa a descoberto uma série de inseguranças em M,

nomeadamente o facto da pessoa com quem tem de ‘disputar’ o amor por John ser uma mulher. Nesta batalha, Bartlett convoca uma outra personagem, o pai (F) de M, que vem arbitrar o combate final, reforçando a necessidade de uma definição e de uma decisão.

Para além de envolver o leitor numa temática de amor e de desejo, Bartlett também o consegue posicionar perante a culpa, a indecisão e as angústias das suas personagens. Em *Cock*, questionam-se as verdades individuais, numa exploração da sexualidade e das dificuldades que emergem perante a necessidade de uma escolha.

The play pushes on the (de)construction of queer sexual and gender identities to a satirical querying of homonormativity. (...) *Cock* establishes how John refuses to endow his sexuality with a monolithical meaning whatsoever. He finds himself attracted equally by M and W, and the play also makes clear that his is not a case of bisexuality, since W is the only woman he has ever felt attracted towards. (Monforte, 2016: 163-4)

Bartlett trabalha o modo como John procura uma fluidez na expressão da sua sexualidade. No entanto, o grande entrave à manifestação do amor e da atração que sente tanto por M como por W parecem ser as próprias personagens. A vontade de ver clarificada uma preferência sexual pelo género feminino ou pelo masculino faz com que W e M empurrem John para uma escolha. Para Billington, “na verdade, o tema de Bartlett é menos acerca de uma bissexualidade torturada do que da indecisão paralisante que deriva do facto de não saber quem realmente é” (2009b).

## **2.6. *Spur of the Moment* (2010)**

Anya Reiss

Tal como o próprio nome indica, *Spur of the Moment* (2010) refere-se a um impulso, a algo que acontece sem haver muita reflexão. O título não podia ter sido melhor escolhido precisamente porque reflete a forma como Delilah, uma jovem de doze anos (quase treze), cede aos seus impulsos e desejos de pré-adolescente, sem pensar no tipo de consequência que poderá resultar dos seus comportamentos. A peça de Anya Reiss teve estreia no RCT, em julho de 2010, sob a direção de Jeremy Herrin, e marcou a estreia da dramaturga que, com apenas dezassete anos, mergulha no mundo das famílias disfuncionais. Esta é, com

efeito, uma das temáticas mais recorrentes da *new writing* e o discurso dos casais em crise parece ocupar aqui um lugar bastante central.

Numa casa onde os alicerces parecem ceder a qualquer momento, Reiss mostra as fragilidades de todas as relações que se recolhem debaixo daquele teto. No entanto, isto não significa que a história seja composta unicamente por momentos de tensão. Há passagens bastante cómicas que vêm trazer alguma leveza ao texto. Talvez por força da sua idade quando escreveu o texto, Reiss não desenvolve as personagens mais velhas (os pais) da mesma forma que compõe Delilah, a figura central da peça. É como se a caracterização que faz destas correspondesse exatamente à imagem pré-definida que uma adolescente tem dos seus pais e dos seus problemas.

Em *Spur of the Moment* há também uma idealização do amor, há um crescer de um desejo que parece brotar com a própria idade. Delilah parece querer crescer o mais depressa possível, fantasiando uma ligação romântica com Daniel (Danny), o inquilino de vinte e um anos que vive em sua casa. Delilah tenta encaixar o seu corpo de quase treze anos na pele da mulher que ainda não é, somente para o conquistar. Esta exposição, este testar de fronteiras, estão carregados de uma forte energia sexual que escapa à supervisão dos pais porque estes estão completamente submersos no barulho ensurdecedor da sua própria relação. Nick e Vicky, pais de Delilah, lidam com questões de adultério, de hipotecas, de desemprego e, conseqüentemente, de problemas financeiros. Nessa batalha diária, que por vezes parece campal, há uma oscilação constante entre a vitimização e a culpabilização.

Reiss testa os limites da situação que apresenta quando posiciona o seu leitor perante uma dualidade: escolher tecer um julgamento, ou simplesmente deixar transbordar a ideia romântica da paixão, esquecendo que Delilah ainda é uma criança e Daniel já é um adulto. É curioso constatar que, à semelhança do que acontece em *Scarborough* (2008), são as personagens mais novas - em ambos os casos menores -, que são apontadas como a peça fundamental para a ativação do desejo e da componente sexual.

*Spur of the Moment* faz parte de um conjunto alargado de textos da dramaturgia britânica que, na viragem do milénio, expressavam não só a rebeldia e a angústia adolescente, mas também o eco das famílias fraturadas. Nestas peças, os adolescentes surgem como eixo

central, sob o pretexto de encontrar uma solução para os seus problemas ou como reflexo do medo que a sociedade projeta neles. O reflexo disto mesmo está presente na questão da sexualização do corpo, no modo como lidam com a sexualidade e de como isso gera uma série de inseguranças em jovens em crescimento.

### **2.7. *Wanderlust* (2010)**

Nick Payne

O sexo e o amor, na sua universalidade, têm sido temáticas amplamente exploradas na dramaturgia britânica contemporânea. O registo da intimidade dos casais tem servido como base de exploração em peças que devolvem a família ao núcleo central dramático e deixam antever o modo como estruturas, aparentemente inabaláveis, como o casamento e a monogamia, ameaçam ruir. Nick Payne, um dos mais jovens dramaturgos nesta análise, recorre a estes elementos em *Wanderlust*, peça que foi apresentada no Royal Court Theatre Upstairs, com encenação de Simon Godwin, em setembro de 2010.

Alan é professor e Joy é médica. Têm quarenta e cinco anos e estão casados. Ele só pensa no sexo, ela tem dificuldade em manter o interesse. Conscientes dos problemas que o seu casamento enfrenta, Joy e Alan procuram um lugar de reencontro onde o desejo sexual e, conseqüentemente, o sexo possam voltar a fazer parte da equação. A estratégia mais simples para a resolução desta problemática seria criar um lugar de encontro e de mútua compreensão para as personagens. Contudo, Payne não opta imediatamente por esta direção, preferindo apresentar outras personagens que vêm trazer um elemento de novidade e provocação, representando uma alternativa à estagnação do casamento entre Alan e Joy. As personagens que vão oferecer esta alternativa são Stephen e Clare. Ele é um amigo do passado de Joy que aparece no seu consultório e que, lentamente, começa a integrar o quotidiano da médica. Esta aproximação, que inicialmente é recusada por Joy, transforma-se na possibilidade de encontrar o conforto emocional que está ausente no seu casamento. Por outro lado, encontramos Clare, uma das colegas com quem Alan mais dialoga. A sua disponibilidade e compreensão, assim como a abertura de diálogo que mantém com Alan, começam a aproximá-los e a encontrar espaço para dar lugar ao desejo. É numa viagem de estudo, onde ambos estão presentes, que finalmente consumam essa vontade de ter sexo.

Do outro lado da narrativa de *Wanderlust*, encontramos Tim, o filho adolescente de Alan e Joy, com quinze anos, que desafia Michelle, uma amiga com a mesma idade, a iniciá-lo na vida sexual. O pedido cria algum embaraço a Michelle, que é encarada como a mais experiente. Mas Tim apressa-se a explicar que apenas se quer sentir mais confiante para conquistar uma rapariga mais velha. Nesta abordagem a uma faixa etária mais nova, Payne explora as convicções de quem ainda está apenas a principiar o seu conhecimento acerca dos limites do corpo e das fronteiras que o outro representa. A interação entre estas duas personagens está carregada de equívocos provocados pela linguagem do corpo, que oscila entre o desejo e a tensão sexual. Há momentos que provocam o riso pela ineptitude de Tim, mas ao serem observados de uma outra perspetiva podem levar o leitor a questionar as suas ideias preconcebidas acerca do sexo, da sexualidade e do corpo feminino. Através desta conexão entre Tim e Michelle, que se introduz apenas como física, Payne apresenta a única possibilidade na peça de alcançar o amor.

Relativamente a Joy e Alan, Payne cria diálogos que nos transmitem uma incapacidade de estabelecer uma comunicação com o outro, ou mesmo de procurar um ponto de equilíbrio que os coloque no caminho da solução. É como se Alan e Joy fossem verdadeiramente indiferentes ao que cada um deles sente, necessita e deseja no seu casamento. Numa análise ao espetáculo, o crítico Michael Billington refere que Payne escreve de forma “brilhante acerca dos perigos de tratar o sexo como uma função puramente mecânica”, fugindo aos padrões desta época, e retoma a ideia de que é sempre melhor quando o coração e a genitália conseguem trabalhar em sintonia (2010). *Wanderlust* apresenta-se com um título provocatório, que parece simbolizar uma procura à volta do desejo e da necessidade de conexão humana, mesmo que seja de forma transitória e tenha um pendor predominantemente sexual. Todo o enredo da peça encontra um lugar muito próximo de um cariz mais realista, reforçando as noções da importância e do significado do amor e do sexo no quotidiano das relações contemporâneas. Mas também há momentos que parecem estranhamente ficcionados:

Joy - Stephen, will you have a naked picnic with me?

Stephen - A naked –

Joy - Picnic, that’s right.

It’s supposed to be a great deal of fun.

I’ve got some sausage rolls, breadsticks and a bottle of Merlot.

What do you think?

Stephen - Absolutely.

*During the following: Joy removes her coat. She is wearing only underwear.*

*Stephen begins to undress.*

*Stephen undresses until he is wearing only boxer shorts and socks.*

*Stephen and Joy sit on the floor. (Payne, 2010:77)*

Ao criar esta cena num piquenique, Payne parece remeter para o domínio do onírico, da fantasia, criando uma série de possibilidades que serão concretizáveis apenas na ficção.

Making things up is the essence of fiction. And fiction has some real advantages over reality. If real life is messy, fiction is usually clear. Real life doesn't usually follow a pattern; fiction does. Real life is often meaningless; fiction abounds in meanings. Fiction appeals to us because it can do things that real life cannot. [...] Love can overcome all odds. Fiction can be so moving precisely because it is unlike real life. (Sierz, 2011: 48)

Embora, durante toda a peça, pareça claro que Payne oferece outras possibilidades de amar, criando a ideia de que o amor e o desejo sexual podem encontrar outros caminhos através dos relacionamentos paralelos, Alan/Clare e Joy/Stephen falham precisamente porque não conseguem encontrar o amor. Com o final de *Wanderlust*, Payne transmite uma sensação de ciclo interminável dentro do casamento e deixa o leitor a pensar que embora os problemas entre Alan e Joy estejam aparentemente resolvidos não tardarão a passar novamente pelo mesmo.

## **2.8. *The Village Bike* (2011)**

Penelope Skinner

Em *The Village Bike* (2011), de Penelope Skinner, o leitor é convidado a entrar na esfera privada de Becky e John, observando a dinâmica de um casal que se mudou recentemente para o campo e que ainda se está a adaptar a novas rotinas. Há canos que não funcionam, há uma vila por explorar, há o tédio e a frustração de Becky que está grávida. No meio desta nova realidade, a libido de Becky dispara e embora ela procure seduzir o marido ou levá-lo para o mesmo estado mental, John parece mais interessado em tudo o que rodeia a gravidez: “Our house is a bomb site. Now we’ve got all this fucking baby stuff in our

spare room. (...) my husband's obsessed with babies.” (Skinner, 2011: 72). *The Village Bike* estreou em junho de 2011, no RCT, sob a direção de Joel Hill-Gibbins e marcou também o início da carreira de Skinner como dramaturga que, tal como Nick Payne ou Anya Reiss, frequentou os programas de escrita do teatro londrino.

À semelhança de outras obras em análise, *The Village Bike* também remete para o universo dos casais em rutura. Ao expor as suas fragilidades ao longo da peça, Skinner convoca diferentes impedimentos à comunicação: o quotidiano, a falta de desejo e a gravidez de Becky. Com o afastamento do casal, a dramaturga parece encontrar a motivação central para a sua protagonista que procura uma forma de canalizar o seu desejo. Numa primeira fase, Becky recorre à pornografia, que mantém debaixo da cama, como ferramenta de libertação. Mas quando Becky conhece Oliver – o homem que fez algumas reparações em sua casa e que lhe vende uma bicicleta- o seu desejo é direcionado para este homem e dá início a uma viagem de exploração das suas fantasias.

Segundo o historiador e sexólogo Thomas Laquer, o corpo reprimido não se consegue manter em silêncio durante muito tempo. Encontra sempre uma forma de se expressar para além das barreiras que lhe são impostas (1990:13). Em *The Village Bike*, apesar de John personificar o retrato de uma sociedade que olha para o corpo de uma mulher grávida como um corpo independente do desejo sexual, Becky nunca se inibe de expressar a sua libido. Mesmo quando essa manifestação através do relacionamento extraconjugal, implica uma transgressão aos limites daquilo que a sociedade considera moralmente aceitável.

Nesta peça, o amor, enquanto estrutura presente e consolidadora de um casamento, é posto à prova quando este se confunde com o desejo e com o sexo. Noções como fidelidade e monogamia são também testadas pelos constantes desafios do quotidiano de Becky e John. Seguindo o pensamento de Freud, que identifica a sexualidade como a fonte de todo o agir humano, o desejo é remetido para o lugar dos impulsos e é utilizado como bode expiatório para explicar desvios a uma normatividade convocada aqui pela dramaturga.

Através do comportamento de Becky, Skinner parece ilustrar uma procura da fuga ao quotidiano, permitindo que a personagem se perca na fantasia e no desejo, explorando a

sua sexualidade, antes de iniciar a jornada da maternidade. Embora seja claro que a viagem proporcionada por estes desvios conduz a um “destino previsível” (Billington, 2011), é importante olhar para as questões que Skinner levanta durante todo o percurso, como, entre outras, o papel da mulher, ou de uma mulher grávida, dentro de um relacionamento. Mas, se ao mesmo tempo a dramaturga liberta Becky do lugar-comum da mulher grávida, da mulher casada, também a aprisiona dentro do cliché da mulher que espera que algures no meio do sexo o envolvimento entre as duas pessoas cresça e se transforme em algo que vai para além da fisicalidade.

O retrato que Skinner desenha da sua personagem central feminina está muito próximo de uma certa moralização do desejo e das suas conseqüentes ações, ficando no ar a pergunta: porque é que só as mulheres são punidas. Em nenhum momento a dramaturga volta a falar de Oliver, ficando apenas claro que ele regressa para a normalidade da relação com a sua mulher sem qualquer dano ou tristeza. Esta perspetiva só reforça a opinião de Aleks Sierz de que as peças dos anos 2000 representam muito frequentemente as mulheres como figuras sozinhas e desesperadas (2011: 182). A solidão vivida dentro do casamento conduz Becky através de uma curva de experimentação que é pontuada por momentos de confronto consigo própria e com os outros. Depois de tudo terminar com Oliver, regressa exatamente ao mesmo ponto em que estava quando o conheceu. Este ciclo ininterrupto acaba por nos mostrar as várias tentativas de definição do amor e do desejo sexual ao longo de toda a peça.

### **2.9. *The Mistress Contract* (2014)**

Abi Morgan

She e He foram amantes durante mais de trinta anos. A narrativa presente em *The Mistress Contract* (2014) podia ser igual a tantas outras que, na ausência de um olhar externo que a memorize e a reproduza, nunca seria conhecida e ficaria apagada dos registos da história. Mas ao longo de todos esses anos de amor, sexo, amizade, companheirismo, entre tantas outras coisas, o casal manteve, como uma espécie de memória portátil, um registo regular das suas conversas, das suas discussões. *The Mistress Contract*, uma adaptação feita em 2014 pela dramaturga Abi Morgan, parte das memórias desta história

real que foi publicada em livro homónimo. As suas características peculiares fizeram com que, perante uma sociedade normativa e padronizada, She e He optassem por publicar sob anonimato. She e He (Ela e Ele) são o nome das personagens, mas também os pseudónimos escolhidos pelo casal que, no ano da estreia no RCT, em 2014, sob a direcção de Vicky Featherstone, tinham respetivamente oitenta e oito e noventa e três anos e, embora a viver em casas separadas, ainda mantinham viva a sua relação.

Depois de anos a terem um relacionamento extraconjugal “normal”, Ela e Ele, decidem, em 1981, assinar um contrato onde Ele compensaria Ela pelos seus serviços como amante. Neste pacto fica definido que Ela terá direito a alojamento adequado, bem como a todas as despesas referentes ao decorrer normal das suas atividades quotidianas. Relativamente ao que Ele recebe em troca, fica igualmente decidido que todas as tarefas domésticas serão da inteira responsabilidade de Ela e que ela providenciará ainda todos os atos sexuais requeridos por Ele, com suspensão de eventuais recusas que sejam, por exemplo, do foro psicológico. No final do contrato, que ambos assinam, fica determinado que Ela se torna propriedade sexual de Ele.

She – Thank you.

He – For what?

She – For joining me in this experiment.

*They look at one another – smile.*

I need that drink. (*Beat.*)

*She laughs*

He – You know this will trap you too. You might think you can get out of it but for this to work... Habit will trap you. We'll develop behaviour patterns and you won't be able to escape. (Morgan, 2014: 25)

A ideia dos padrões comportamentais que asfixiam as relações vai sendo construída progressivamente, por vezes de forma simbólica, outras de forma explícita, e este fator dá um contorno a esta relação que a aproxima de um relacionamento convencional de longa duração. Um dos aspetos mais particulares nesta sequência narrativa é que não foi construída através da imaginação de um dramaturgo, mas de um quotidiano que se desenrolou no mundo real. No entanto, o ritmo que o próprio texto acaba por ganhar - veloz e dialógico - só é possível a partir da adaptação de Morgan. Para a dramaturga, um

dos aspetos mais interessantes do texto é a forma como o casal se interroga acerca do seu relacionamento:

SHE's very brutal in her analysis of men; he has a great intellectual ferocity. What was particularly fascinating was that this woman considered herself a feminist. She says, "My feminism is thwarted by my desire for you." The contract is a way of regaining control.' (2014b)

Tal como o título sugere, *The Mistress Contract* capitaliza um momento marcante quando Ela decide que deve ser remunerada pelos seus serviços e que, por isso, deveriam firmar um contrato onde fosse salvaguardado. Este acordo funciona como um ato simbólico do fim de uma relação que a sociedade encara como adúltera, para a transformar numa declaração revolucionária. Pelo menos isso era algo no qual Ela acreditava profundamente. Considerando as afirmações contidas nas memórias, depois de várias relações falhadas, a sua vida estava finalmente a ganhar novos contornos graças a estes gestos emancipatórios e à influência das leituras feministas que fazia nos grupos de discussão onde participava. Embora naquela altura, e têm-se como referência os anos oitenta, uma mulher que se submetia aos trabalhos domésticos e às vontades sexuais do seu homem, não pudesse ser considerada uma verdadeira feminista.

She – I consider myself a feminist. I consider myself equal to you but in sex we're just not. So this way you pay me what I am owed. What I feel I am owed and in return you get what you are owed. This is the 'price of admission into my intimacy.' (Morgan, 2014: 18)

Ao trabalhar o livro de memórias para apresentar a sua história em palco, Abi Morgan, "mestre do subtexto" (Sierz, 2011: 204), não se limitou a fazer uma transposição. A estrutura dramática criada possibilitou a conexão que faltava na fragmentação tão presente no livro, e permitiu ainda que a narrativa tivesse uma perspetiva mais sequencial e um ritmo mais fluido. Esta adaptação permite que o leitor tenha uma sensação efémera de participação nas vidas de Ela e Ele, quase ao ponto de se tornar num *voyeur* dentro daquela intimidade.

A adaptação de uma memória com estes contornos poderá ser provocadora e afastar grande parte do público. Na opinião de Morgan parece ser inevitável que o público julgue,

mas o mais importante é perceber que a peça “é acerca da necessidade do discurso, a ideia que nos mantém na igualdade é a preservação do discurso, a vigilância entre homens e mulheres” (2014b). Nos EUA, por exemplo, é muito comum haver ensaios gerais para um público selecionado, no sentido de aferir a sua possibilidade de sucesso. No momento em que uma das personagens se envolve num relacionamento extraconjugal, e isso gera a não aceitação dos espectadores, o dramaturgo é automaticamente ‘convidado’ a alterar o curso da ação para corresponder à vontade do público e, desta forma, garantir o sucesso da peça. No entanto, o mesmo não se verifica no Reino Unido e o Royal Court Theatre sempre se pautou por apresentar peças mais controversas, mais transgressoras.

Embora os diálogos presentes nesta peça estejam contextualizados, maioritariamente, dentro dos anos oitenta, a importância do discurso feminista, a mercantilização da sexualidade e a noção do corpo feminino, são algumas das questões que atravessam as barreiras do tempo, justificando uma adaptação que acaba por encontrar um forte eco na contemporaneidade.

## **2.10.      *The Pass* (2014)**

John Donnelly

Em *The Pass* (2014), John Donnelly aventura-se no mundo dos jogadores de futebol, da fama e de algumas questões que giram em torno deste desporto, abrangendo uma série de estereótipos e preconceitos associados à(s) sexualidade(s) destes atletas. Através de um retrato que, ao longo de doze anos e três quartos de hotel, acompanha o relacionamento entre Ade e Jason, o dramaturgo explora também a temática da homossexualidade.

Num primeiro momento, Jason e Ade, ambos com apenas dezassete anos, partilham um quarto na véspera de um grande jogo na Bulgária. É nesse mesmo quarto de hotel que, num ambiente de grande excitação e carregado de uma tensão homoerótica, percebemos que existem muitas expectativas à volta do jogo e do que isso pode significar para as duas personagens. Posteriormente, entendemos que durante esse jogo houve um passe que não foi feito e que isso acabou por ditar o futuro de Ade e Jason, fazendo com que o primeiro abandonasse o futebol e o último se tenha tornado numa estrela deste desporto. No

segundo momento da peça, Jason encontra-se com uma mulher num quarto de hotel numa tentativa de se filmar a ter relações sexuais com ela e acabar com os rumores acerca da sua sexualidade que ameaçam o seu casamento. Quando os voltamos a encontrar, na última parte do texto e novamente num quarto de hotel, Jason tem vinte e nove anos e está divorciado. Enquanto tenta voltar a conectar-se com Ade, os vestígios do passado regressam à conversa e temos, finalmente, acesso a tudo o que realmente aconteceu naquela noite antes do grande jogo. Percebemos que a vida de ambos mudou muito, que encontraram formas diferentes de lidar com os afetos (e com a sexualidade) e como, no presente, Ade parece estar em paz com a sua vida enquanto Jason parece estar prestes a colapsar.

Ao longo dos três momentos da peça, Donnelly conduz o leitor através de um caminho instável, onde os sentimentos ou as fraquezas devem ser omitidas ou relegadas para segundo plano. O receio do exterior, da opinião dos outros, de como a definição da sexualidade pode criar uma sensação de aprisionamento dentro da sociedade, permitem que o leitor compreenda o comportamento de Jason. Mas, e concordando com a apreciação crítica de Michael Billington, à medida que a peça se aproxima do final e Jason se torna no símbolo de “uma superestrela moderna, arrogante e embriagada em poder”, a perspetiva acerca da personagem acaba por mudar (2014).

Depois da estreia, em 2014, no RCT e sob a direção de John Tiffany, o dramaturgo adaptou a sua peça para o cinema, num filme que foi realizado, em 2016, por Ben A. Williams. O facto de a peça ter sido explorada através de dois objetos artísticos diferentes permitiu também estender esta temática a um público mais vasto, alcançando outro tipo de espectadores e crítica. O mundo do futebol é uma indústria que gera muitos milhões, dentro e fora dos campos, e que continua a gerir carreiras que promovem a imagem do jogador heteronormativo que casa e constitui família. No entanto, começa gradualmente a observar-se outro tipo de comportamento dentro do mundo do desporto, com jogadores a assumirem a sua homossexualidade e a apoiarem associações que promovem os direitos LGBT. Recorde-se o caso de Carl Nassib, jogador de futebol americano que assumiu a sua homossexualidade em junho deste ano, tornando-se no primeiro jogador no ativo a fazê-lo. Esta atitude veio também contrariar a tendência em tornar esta informação pública apenas no final da carreira, quando os ‘danos’ provocados pela revelação são menores. A visibilidade mediática de jogadores como Nassib permite não só alcançar o

grande público, como criar outro tipo de abertura para a aceitação da homossexualidade no desporto e encorajar outros jogadores a fazer o mesmo.

Para Donnelly e para o encenador John Tiffany<sup>32</sup>, não existem dúvidas de que o mundo do futebol é essencialmente heterossexual e machista, e a forma como o público se revê nesses comportamentos faz com que continue a idolatrar esses jogadores, que se assemelham a uma espécie de gladiadores. E é nesta franja, entre o desejo do público e daquilo que projeta, que Donnelly trabalha o conteúdo da sua peça, oferecendo ao leitor a possibilidade de observar um outro lado do mundo do futebol, num registo mais íntimo, fora dos holofotes, mas ao mesmo tempo submerso pelos mesmos. À semelhança do que Joseph Danan defende, mais do que procurar entender o trabalho que está a ser apresentado, “o espectador é convidado a ter uma experiência” e é essa experiência que o coloca no lugar do outro (2014: 7). Esta mesma premissa pode ser aplicada ao leitor que, através da atmosfera criada pelo tom, pela dinâmica dos diálogos e pela apresentação dos diferentes momentos da vida de Jason e Ade, pode interpretar essa representação e cruzá-la com a realidade.

Em *The Pass*, Donnelly explora também a solidão e o medo de se ser descoberto quando ainda não se sabe muito bem como lidar com a sexualidade, principalmente, num meio como o de futebol, onde a projeção de uma certa masculinidade é expectável. Tal como Nicholas de Jong afirma, a representação da homossexualidade no teatro acaba por ser o reflexo das crenças e valores do mundo externo (2005: 5). E é com base nessa dicotomia que o dramaturgo trabalha a questão da homossexualidade, permeando momentos de mais tensão, ou mesmo de confronto, com outros em que há quase uma sensação de derrota. No primeiro momento da peça, existe uma inocência quase palpável das personagens relativamente ao seu despertar sexual e a todos os sentimentos que poderão estar camuflados numa amizade que poderá ir para além disso. Donnelly deixa que Jason e Ade caminhem através desta ingenuidade, mas providencia pequenas pistas ao leitor de que este momento definirá as vidas dos protagonistas.

---

<sup>32</sup> Em entrevista ao canal do youtube do Royal Court Theatre, a 09 de janeiro de 2014.

### 3. Formas de representação do desejo sexual

#### 3.1. Desejo Nostálgico e Pornografia

*(The Pride, The Village Bike, Wanderlust, The Pass)*

“Joy - Alan, did you miss me? At the weekend. /

Alan - I did, yes. I did. “

(Payne 2010:55)

“She – All the boys at college want the girls to do it like porn stars now.”

(Morgan, 2014: 35)

Sentir saudades de algo ou de alguém é uma noção frequentemente associada a uma certa nostalgia. Há um espaço vazio que é ocupado por imagens que remetem para o passado - que pode ser recente ou distante, e que mistura frequentemente uma saudade melancólica com alguma memória feliz. A ausência da presença física elimina, de certa forma, aquilo que é mau, preservando apenas o que potencia a felicidade. A nostalgia pode ser, portanto, outro modo de encarar o desejo. Para o filósofo Byung – Chul Han, a noção de desejo nostálgico está associada ao “anseio do *outro*”, e a “uma liberdade de escolha sem limites”, fator determinado, em grande parte, pela sociedade do capitalismo e que pode causar o seu fim (2012: 43). Ao produzir essa multiplicidade de necessidades e de desejos, a cultura do consumo afasta o indivíduo da própria noção de nostalgia.

Em *The Pride* (Campbell, 2008), o dramaturgo recorre ao elemento nostálgico para ilustrar o modo como a ausência do outro pode potenciar o desejo. Este jogo entre a ausência e a presença é bastante visível através do relacionamento entre Oliver e Philip, durante a primeira parte da peça. Ao afastar as suas personagens, Campbell não as liberta da vontade de estar um com o outro. Muito pelo contrário, o desenrolar da narrativa mostra, de forma absolutamente distinta, a interferência do desejo no quotidiano de cada um. Este retrato nunca deixa que o leitor se esqueça que está perante a sociedade repressora dos anos 1950, e que, por isso mesmo, a expressão do desejo tem de ser contida. Ao usar as memórias e a nostalgia dos momentos juntos como fragmentos dolorosos, o dramaturgo alerta o leitor para a possibilidade de um desfecho trágico. E se, por um lado, Oliver quer prolongar o desejo (“At night, I can’t sleep. I see your face. I hear your voice.”, 34); por outro, Philip quer erradicá-lo (“The memory of what happened

between us, of the things that happened between us, that memory fills me with shame. And disgust.”, 37).

Neste momento da peça, a expressão do desejo torna-se ainda mais densa através de uma terceira personagem que representa a nostalgia pelo futuro que não acontecerá. Através dos diálogos entre Sylvia e as restantes personagens, sabemos que o desejo pelo marido existe embora nunca seja nomeado. Campbell atribui a Sylvia o lugar de tantas outras mulheres que, naquela época, serviam como escudo num casamento que escondia o desejo dos seus maridos por homens. A ideia de uma ilusão, mas também do anseio, de se ser desejado é desenvolvida por Campbell como elemento nostálgico que está em sintonia com a época e com a situação que representa. Ou seja, o desejo está sempre presente, mas nunca poderá ser retribuído.

Todos estes pontos são fundamentais na peça, principalmente se considerarmos que servem como contraponto ao segundo momento de *The Pride*, em que o dramaturgo nos confronta com a atualidade. E, nesse sentido, toda a narrativa é construída à volta da liberdade para exprimir o desejo e das inúmeras possibilidades de escolha. Embora, aparentemente, a emancipação individual e a tolerância social se possam considerar fatores adjuvantes e potenciadores do desejo, Campbell não parece querer usá-los dessa forma. A nostalgia representa, nesta parte, o anseio das personagens por aquilo que nunca serão: nem para si, nem para o outro.

Em todas as peças aqui apresentadas, a forma mais comum de expressão do desejo sexual é aquela que promove o encontro – mas também o desencontro – entre as personagens. A tentativa de o ligar ao amor romântico (dentro e fora de um casamento) provoca desavenças, carrega tensões e desequilibra a estrutura dos relacionamentos. Em *Wanderlust* (Payne, 2010) todos estes elementos precipitam a insegurança de Joy, uma das personagens centrais da peça. O modo como Payne trabalha a ausência temporária de Alan (o marido) - a partir da perspetiva de Joy - transmite uma possibilidade de estimular o desejo entre eles e de resgatar a sexualidade dentro do casamento. No entanto, a ação dramática da peça indica precisamente o oposto: que o desejo é um elemento que pertence à nostalgia de um passado partilhado. A vontade de resgatar a memória dos afetos, o amor romântico e a necessidade de estabelecer uma ligação com o presente, são características que Payne apenas atribui à personagem feminina. Enquanto uma resposta afirmativa às

saudades, por exemplo, parece ser suficiente para Joy se sentir motivada a reacender o desejo entre eles, para Alan parece representar apenas as palavras que ela quer ouvir. A forma como Payne faz de Alan uma personagem tão autocentrada, tão incapaz de comunicar com Joy, transmite uma ideia tipificada do homem heterossexual casado cujo único foco é a materialização do seu desejo sexual.

Ao contrário de Payne, em *The Sugar Syndrome* (Prebble, 2003), Lucy Prebble liberta Dani – a principal personagem feminina - da formalização do amor romântico e atribui-lhe um comportamento que, tipicamente, estaria associado a uma personagem masculina (“Tim - What about you, what about boyfriends?/- Dani - God no.”, 35). A dramaturga nunca se preocupa em justificar a ausência ou o desinteresse de Dani por Lewis depois de terem tido uma relação sexual. Não há nostalgia, não há saudades, não há o anseio pela presença do outro. Por outro lado, Prebble revela a fragilidade da personagem masculina – Lewis – ao deparar-se com a falta de reciprocidade do seu desejo. O afastamento serve como elemento catalisador da frustração e da raiva, mas também como mensagem subliminar: quem deseja, quer ser desejado. Prebble usa a impossibilidade de lidar com estas questões para nos mostrar que o desejo também pode gerar um comportamento agressivo e alimentar o delírio da aproximação:

Lewis - Dani. You absent bitch. I miss you. It's been six days, man. I'm sounding a little bit mental, which I don't like. I rang you again and no answer. I get the feeling you're actively not ringing me now. [...] I can't think about anything else, you've taken over my brain. Every part of me is willing that little gold envelope to appear. Send and receive. Send and receive. But when it does it's always nubile young Russian girl-on-girl action. Still. [...] I think you're lovely. Sometimes I want to smash your face in, like now, to remind you I'm here, but I think you're lovely. Will you not just write a little? Just to keep me going? Cos I just keep imagining what you could be doing and it's sending me mental. (46)

O modo como Prebble trabalha o comportamento desta personagem, ao longo da peça, apresenta uma perspectiva muito negativa de lidar com a decepção provocada pelo anseio do outro. Há momentos em que a escolha se traduz em comentários depreciativos ao modo como as jovens mulheres, em geral, se comportam (“You'll never know what it's like, cos you can go out with a short skirt if you fancy it and know you'll get attention or

whatever.”, 26); noutros através de insinuações ao relacionamento que Dani mantém com Tim ( “Lewis - Tim the chatroom nonce? Why do you still talk to him. It’s a bit sick is what it is.”, 29); e, depois da ausência de Dani, através de uma visita inesperada também a Tim e de um pedido para que este se afaste dela.

Em suma, a nostalgia, na maioria das vezes, não aparece como elemento pacificador. A maneira como as personagens lidam com a presença e a ausência dentro do relacionamento, dão-nos conta da negatividade e da inconstância nos afetos e do modo como estes se manifestam no desejo. A nostalgia vem aumentar o desejo que nem sempre encontra uma correspondência, podendo revelar-se como um fator de discórdia, de confusão, de lamento pelo que não acontecerá.

A ausência do outro, seja ela física ou metafórica, faz com que algumas das personagens que habitam estas peças recorram à fantasia e à pornografia para apaziguar o seu desejo. Embora na obra *A Agonia do Eros*, Byung – Chul Han defenda que a pornografia é o contrário do erotismo e que “aniquila a própria sexualidade” (2012: 35), para as referidas personagens a pornografia assume-se, por vezes, como uma forma de alimentar a fantasia erótica e de criar um espaço para a sexualidade.

Em *The Village Bike* (Skinner, 2011), a representação da pornografia assume diferentes formas de se relacionar com as personagens: como fator de discórdia relativamente ao seu uso; como um meio para espoletar o desejo; e, como elemento visual pacificador do desejo sexual. Penelope Skinner retrata Becky, a personagem principal da peça, como uma mulher grávida que lida com as suas alterações na libido e que, naturalmente, direciona o foco do desejo sexual para o seu marido. Ao retratar John como uma personagem indiferente às vontades da sua parceira, a dramaturga apresenta uma perspetiva assexuada da paternidade. A escolha deste comportamento serve como ponto de tensão na narrativa, mas também assiste na construção do desenrolar do desejo. O modo como Skinner introduz a pornografia reforça precisamente estes aspetos. Embora, no passado, a pornografia tenha sido usada para alimentar o desejo e a relação sexual do casal, no presente não consegue provocar o mesmo efeito:

Becky - I was thinking ... why don't we watch one?

John - What?

Becky - Be like the old days. Come on. What about ... *Get Me Wet Mr Plumber!* Or Ooh. *The Intruder.* Or ... Wow. *Threesome Addicted Euro Sluts?* This is definitely new.

John - You said you'd gone off it.

Becky - No. I said I didn't want it on every time we had sex.

John - I didn't put it on / every time we had sex.

Becky - Nearly every time you did. Yes you did.

John - This is ridiculous. I'm going to sleep! (22)

Tendo em conta que “se algo é pornografia, então esse algo tem o propósito da excitação sexual” (Uidhir, 2009: 194), neste momento da peça, o objetivo é falhado. Mas o fracasso desta tentativa parece servir outros propósitos dentro da peça: por um lado, reforçar a falta de interesse do marido e, desta forma, justificar as ações futuras de Becky; e, por outro, emancipar a personagem feminina relativamente ao uso da pornografia<sup>33</sup>. Embora exista uma noção de que os homens recorrem mais frequentemente a este meio como estímulo sexual, Skinner não deixa de desmistificar esta ideia, tendo Becky a recorrer uma e outra vez ao seu uso. Para esta personagem, a pornografia serve como forma de lidar com o seu desejo sexual. Por vezes, assume mesmo um caráter retaliador:

Becky - Can we do it tomorrow? You're going away on Sunday.

John - Sure. Let me get the meat first and I'll take another look.

Becky - I don't mean the pipes! I mean us! I know you're busy just at some point. Tomorrow.

John - Course. OK then. Tomorrow night maybe. Love you.

Becky - Love you too.

John - Night-night.

*She presses 'play'. He shuts his eyes. The porn begins. Exciting classical music. He opens his eyes. He looks at her.*

Becky - What?

John - Nothing. (24)

*He shuts his eyes. Turns over. She watches.*

---

<sup>33</sup> O estudo *Neural substrates of sexual arousal are not sex dependent* (2019), realizado por investigadores alemães, revelou que, contrariamente ao que se assumia, o género não define o grau de excitação sexual perante estímulos visuais. Contudo, o número de homens que consome pornografia online continua a ser substancialmente mais elevado, representando 80% dos utilizadores. (consultado em <https://doi.org/10.1073/pnas.1904975116>, a 20 de Setembro de 2021).

Mas também se assume como pano de fundo da sua intimidade: “*Upstairs, Becky takes a DVD and outs it in the machine. It is Get Me Wet Mr Plumber. Becky watches it and wanks,*” (33).

Embora “as representações explícitas do ato sexual nos excitem” (Uidhir, 2009: 194) ainda continua a existir, quer a nível social ou individual, uma vergonha associada à visualização da pornografia, principalmente quando esta é realizada por uma mulher. Na peça, esse pudor é representado pelo embaraço que Becky sente quando, de repente, a sua vizinha Jenny aparece à sua porta no momento em que ela está a ver pornografia online. Skinner não resiste a adensar esta cena quando lhe junta o facto de a personagem estar a consumir álcool. Ou seja, por um lado reprime a personagem ao introduzir uma presença que vem do exterior e, por outro, apresenta-a como uma grávida irresponsável. É como se Skinner quisesse expor tudo aquilo que pode ser moralmente condenável. A pornografia deixa de estar presente na peça no momento em que Becky encontra outra forma de lidar com a sua libido.

Igualmente pornográfica é a escolha da imagem da capa da edição de 2011, que representa uma mulher de pernas abertas, feita a partir de componentes de uma bicicleta com uma chave de bocas no meio. Traduzindo também o título para português ficamos com *A bicicleta da aldeia*, e, na gíria popular, a bicicleta da aldeia é aquela na qual todos ‘montam’. Embora a ideia de Skinner<sup>34</sup> fosse representar a sexualidade feminina a partir de uma perspetiva diferente daquela que habitualmente vemos na pornografia e na literatura, estas duas escolhas (bem como algumas outras presentes ao longo da peça), transmitem precisamente a ideia oposta e em pouco ou nada dignificam a manifestação do desejo sexual da mulher e, mais especificamente, na gravidez.

A referência à pornografia, e ao modo como um casal lida com a mesma, também é abordada em *Wanderlust* (Payne, 2010). Ao contrário do exemplo anterior, Nick Payne não usa a pornografia para reabilitar o casamento de Alan e Joy, um dos casais da peça, ou sequer como tentativa para impulsionar o desejo entre eles. Embora a falta de desejo

---

<sup>34</sup> “I tried to write a play about the effect of what I perceive to be the endless recycling of simplistic roles for women (wife of, mother of, daughter of), and the lack of agency in our representations of female sexuality (particularly in pornography but also in English literature) on one woman. Not all women. Just one. How it affects her. How it messes with her sexuality. With her emotions. Her actions. It’s complicated. It’s messy. It’s ugly. In the end, she isn’t able to escape the conditioning she has been subject to for her whole life. That’s the story of the play, for better or worse.”, Penelope Skinner entrevistada em <https://shotgunplayers.org/Online/default.asp?BOparam::WScontent::loadArticle::permalink=skinner> (consultado a 14 de junho de 2020)

e a ausência de sexo seja um dos principais problemas apresentados ao longo da ação dramática, Payne relativiza esse universo. A pornografia volta a assumir o seu lugar de desconforto, de embaraço, como se o facto de se assistir a material pornográfico constituísse uma ofensa muito grave e o desejo sexual não pudesse ser canalizado através da sua visualização. Através dos diálogos entre as personagens, entende-se que existe uma relutância em abordar o assunto e a pornografia é apresentada como algo pernicioso, que deve ser controlado. Um dos exemplos oferecidos ao leitor é através do comportamento decadente de um dos colegas de Alan, que é apanhado na escola a masturbar-se com recurso a fotografias sexualmente sugestivas.

Clare - Alan, just to clarify, he was masturbating in a year-seven classroom over some kind of magazine the size of the Yellow Pages.

Alan - I understand.

I do. Of course. I understand completely.

Clare - What?

Alan - One thing I will say is that I know Neil has been having a bit of trouble.

Clare - Go on.

Alan - I think that Neil and his wife have been having some trouble.

Clare - Go on.

Alan - Sexually. (16-17)

Este comportamento é julgado e moralmente reprovado pelas personagens femininas (Joy e Clare), que inclusive consideram que deve ser reportado superiormente. No entanto, nunca é criticado pela personagem masculina (Alan), que inclusive encontra uma justificação naquela conduta através dos problemas conjugais de Neil. Portanto, Payne aponta o dedo, dizendo que é errado, mas permite que seja esquecido. Não deixa de ser curiosa esta representação de condescendência masculina e, por isso mesmo, questionamo-nos como seria uma inversão de papéis.

A pornografia é também usada para ilustrar o desconforto parental relativamente ao diálogo com os filhos adolescentes sobre esta temática. Através de Alan e Joy, o dramaturgo limita-se a reproduzir um comportamento contemporâneo generalizado dos pais que, embora entendam a necessidade de uma educação sexual, têm dificuldade em agir em conformidade. O modo como Tim, o filho de quinze anos, lida com o corpo ou com o desejo, nunca é abordado do ponto de vista dos pais. A pornografia poderia ter sido

usada neste momento como uma forma de abordar outras questões mais amplas relativas à sexualidade, mas Payne parece simplesmente evitar fazê-lo. E, mais uma vez, este tipo de representação vem reforçar a ideia de uma parentalidade ausente no discurso do desejo na adolescência.

Por último, em *Wanderlust*, o dramaturgo recorre à representação da pornografia para a trabalhar do ponto de vista do imaginário adolescente e da forma como esta interfere no desejo e no relacionamento entre os jovens. Ao projetar uma ideia estandardizada do corpo feminino e do masculino, e de como estes se comportam durante o sexo, a pornografia gera frequentemente uma série de equívocos. Payne recorre a estes elementos na peça para explorar o desejo através da inexperiência adolescente.

Na atualidade, a difusão da pornografia<sup>35</sup> e de conteúdos pornográficos, através das inúmeras plataformas digitais de livre acesso, tem influenciado e interferido na perceção do desejo, do imaginário erótico e do sexo, na população em geral, mas sobretudo na geração mais jovem. Para retratar esta realidade, Payne introduz na peça duas personagens com quinze anos, Michelle e Tim, que mantêm uma relação de amizade, mas que começam a explorar a sua sexualidade. A ligação que o dramaturgo estabelece entre eles está carregada de desconforto, de estranheza e de inseguranças, elementos que, habitualmente, estão relacionados com a iniciação ao sexo. Embora o desejo esteja sempre presente como incentivo para a descoberta do corpo do outro e do prazer, as personagens nunca o mencionam. É como se, ao omitir esse elemento, Payne forçasse uma separação entre a aprendizagem física e aquilo que eles podem sentir um pelo outro. Vejamos, no seguinte exemplo, como a pornografia interfere na relação entre Tim e Michelle:

*Tim attempts to stimulate Michelle's clitoris.*

How's that?

Michelle – Um.

Tim – It's sort of pretty hairy.

---

<sup>35</sup> A pornografia feminista tem lutado ativamente contra a pornografia machista, alertando audiências e pais para a necessidade de uma educação sexual mais forte. A pornógrafa feminista Erika Lust tem sido uma das realizadoras mais ativas na veiculação desta mensagem, não só através dos seus filmes e, por vezes, da sua exibição pública, mas também através de conferências e da criação de um website para pais (<http://thepornconversation.org>). Para a edição de 2020 do Salon Erótico de Barcelona, foi difundido “Sin Educación Sexual”, um vídeo realizado por Carles Valdés e apresentado pela atriz porno Silvia Rubi, que serviu não só como campanha para o evento, mas também como defensor da importância da educação sexual (<https://www.youtube.com/watch?v=Pj0Uh2Pe6JU>).

Michelle – Thanks for that.

Tim – I mean it's.

It's sort of pretty difficult getting back to the same spot each time.

Michelle – She's most likely gonna have pubic hair, Tim.

Tim – As much as this though?

Michelle – And goodbye.

*Michelle moves.*

Tim – Sorry. Michelle, I. I'm sorry. That was. You know I mean I've never. I mean the only ones I've ever really seen are. Well, I mean they're bare.

Michelle – Bare?

Tim – Yeah, bare, like.

Sort of just makes it a lot easier to find y'way around.

Michelle – Where on earth have you seen a bare vagina?

Tim - ...

Michelle – You mean the internet? (39-40)

A ideia de que uma mulher deve ser completamente depilada na zona púbica é amplamente difundida pela pornografia e é através desse modelo que Tim, que nunca viu uma mulher nua ao vivo antes, projeta as suas expectativas em Michelle. Através deste momento, o dramaturgo fala-nos de como o desejo sexual pelo corpo feminino, pela própria estética da sua genitália, é estimulado pela fantasia criada através da pornografia. Quando não existe uma correspondência com esse padrão, o desejo transforma-se em frustração através da dificuldade em estabelecer uma conexão com o real. Através de Michelle, que assume o papel de 'educadora sexual', Payne desmistifica umas das suposições mais recorrentes relativas ao prazer da mulher: "Well, again, prepare yourself, because. Just don't expect all the screaming and wailing you see online." (55). A pressão provocada pela pornografia também está presente na representação dos receios de Tim relativamente ao tamanho do seu pênis ("I s'pose I'm sort of worried I might be a bit. Small.", 63) e à interferência que isso pode ter no seu desempenho sexual. Todas estas projeções geradas pela pornografia acabam por influenciar o modo mecânico como tudo se processa e o desejo sexual é essencialmente estimulado pela vontade de aprendizagem. O ponto de vista generalizado de que a mulher, ao contrário do homem, tem outro tipo de maturidade e que esta também se manifesta na sua sexualidade, é reforçado através da representação do comportamento destas duas personagens ao longo da peça.

O recurso à pornografia na adolescência é uma temática que também está presente em *The Pass* (Donnelly, 2014). Nesta peça, o dramaturgo recorre a este elemento para o transformar numa espécie de ritual normalizado entre jovens rapazes que, através do riso, mascaram a curiosidade e o desejo. Este comportamento partilhado entre as personagens Ade e Jason acontece quando ambos estão longe de casa e sozinhos num quarto de hotel. A ausência de um controlo parental parece surgir como liberdade para a descoberta:

Ade - Reckon they got dirty stuff?

Jason - Steady, someone phoned about the noise

Ade - From the club?

Jason - No, no, reception

Ade - Was you wanking too loud?

Jason - Yeah, in your shoes

*Ade turns the TV down until it is inaudible. He finds some softcore pornography. He picks up the protein tub. (14)*

Considerando que esta cena se passa algures no início dos anos 2000 e, portanto, o acesso à pornografia ainda era muito limitado, Donnelly apresenta este momento como uma oportunidade para as suas personagens. Ou seja, o acesso àquele conteúdo facilita a troca de comentários de teor sexual entre eles e serve como estímulo a uma provocação que, inicialmente, poderá parecer inocente. A pornografia serve, portanto, como pano de fundo à tensão sexual e à ocultação do desejo entre as personagens.

A pornografia como algo que pretende provocar a excitação sexual é também usada em *The Pass* como um elemento que nos leva a questionar o comportamento masculino em grupo perante o visionamento de uma gravação de sexo real. Ade e Jason assistem, numa câmara de filmar, a uma rapariga a ter sexo com um rapaz. Há risos, há comparação do tamanho de pénis, há aborrecimento pela falta de diversidade naquilo que veem. Mas também há o momento em que, depois de uma grande gargalhada perante o momento específico pelo qual estavam a ver a filmagem, ridicularizam o facto da rapariga no vídeo pedir para não mostrar aquilo a ninguém (“Jason – ‘You ain’t gonna show this to no one!'/ Ade – That is classic, man”, 24). O desejo sexual enquanto elemento de uma equação que pertence ao domínio do privado é exposto e ridicularizado numa cena que promove a divulgação não consentida de cenas de sexo reais. Talvez o propósito de Donnelly fosse apenas o de retratar o comportamento imaturo de dois adolescentes, mas ao fazê-lo

também está a descrever uma sociedade que não respeita a mulher, que não respeita a manifestação do desejo e na qual a palavra privacidade se evapora muito facilmente. Embora nos anos 2000 a partilha não autorizada de conteúdo sexual íntimo tivesse um menor alcance do que tem na atualidade do mundo digital, não deixa de ser menos grave quando este tipo de representação também promove uma masculinidade tóxica.

Em *The Pride* (Campbell, 2008), a pornografia assume um papel completamente diferente das restantes peças. Ou seja, embora continue a servir o propósito da excitação sexual, a pornografia é colocada ao serviço da repressão do desejo. As imagens que, habitualmente, estimulam o imaginário erótico e sexual são vistas como proibidas e usadas para provocar um sentimento de culpa, de nojo, de repúdio. Ao dividir a ação entre dois espaços temporais distintos (passado e presente), Alexi Kaye Campbell possibilita o confronto entre as diferentes manifestações do desejo e a forma como este se constrói socialmente. Na primeira parte, passada nos anos 1950, o leitor depara-se com Philip que, embora seja casado com Sylvia, se sente atraído por Oliver. É através deste cenário que o dramaturgo constrói a representação de uma realidade conservadora, que segue a apologia do casal heterossexual normativo e condena a homossexualidade. O facto de, na época, se considerar que a homossexualidade era uma doença passível de ser curada permite que observemos Philip de uma outra perspetiva. Ou seja, quando este se decide submeter a um tratamento clínico para erradicar o seu desejo por Oliver conseguimos sentir o peso desse passo. Campbell faz da ciência uma inimiga do desejo e uma aliada daqueles que prometem eliminar todos os traços da ‘doença’. Portanto, quando todas estas variáveis são apresentadas, não é surpreendente que a pornografia seja inserida na peça como um elemento coadjuvante na perpetração deste terror. Num primeiro momento, o leitor depara-se com o conteúdo sexualmente explícito da conversa entre o médico e Philip.

Doctor – Did you fantasise about anal penetration?

Philip – I can’t really...Perhaps. Maybe.

Doctor – Do you remember if in those fantasies you adopted the sexually passive or the sexually active role?

Philip – I honestly can’t remember. Maybe I’ve forced myself to forget them.

Doctor – It says here that you were recently involved in a sexual relationship with a man which persisted over a number of months.

Philip – I was, yes.

Doctor – I'm assuming that anal intercourse was included in these relations. (103)

A escolha deste diálogo entre as duas personagens mostra-nos que o seu conteúdo sexualmente explícito serve unicamente para aferir o grau de 'perversidade' de Philip. O nível de detalhe que Campbell introduz neste momento – indo desde as fantasias até aos pormenores da relação sexual com Oliver, permite imaginar a fragilidade da personagem perante o seu próprio desejo. Num segundo momento, a pornografia é introduzida precisamente para ajudar na terapia de conversão à qual Philip é submetido. Mais uma vez, o dramaturgo não nos deixa escapar à descrição detalhada do modo como tudo se processará: o sujeito será injetado com uma substância que induz o vômito e provoca náuseas, ao mesmo tempo que deverá observar imagens que o excitam.

Doctor – We will encourage you to look at them. They are of a pornographic nature and of homosexual content. I suggest you spend most of the time looking at these pictures. You will probably be aroused. An hour later, the nurse will enter the room and inject you with a generous dose of apomorphine. This is a drug that induces vomiting. After the first bout of vomiting, it is vital that you try to return to perusing the pornography. This will be repeated three times. (105)

Campbell alimenta a sua escrita com todos estes elementos para denunciar uma época profundamente repressora e para mostrar como o indivíduo era levado a acreditar que podia ser despojado do seu próprio desejo. Ao olhar para a história da sexualidade na sociedade britânica conseguimos identificar facilmente esta realidade representada em *The Pride*. A historiadora Cate Haste recorda que durante os anos de guerra, a homossexualidade “era vista como uma condição médica e psiquiátrica” e que os homens que eram ‘apanhados’ em atividades homossexuais eram encaminhados para avaliação psiquiátrica ou acabavam por se voluntariar para tratamento (1992: 119). E embora a homossexualidade já não constitua crime, a luta para a proibição das terapias de conversão continua a ser um assunto que domina a atualidade britânica.

Em resumo, ao contrário da pornografia ‘*mainstream*’ representada na maioria destas peças (que se pode considerar como machista), a pornografia feminista procura dignificar a mulher, desconstruí-la como modelo de objetificação sexual, explorar o desejo e traçar

um retrato do sexo não padronizado, onde as emoções também estão presentes. Se os dramaturgos tivessem optado pela representação deste tipo de pornografia, talvez pudéssemos observar outro tipo de comportamento por parte das personagens. Essa visão poderia, por exemplo, ser construída a partir da forma como as personagens encaram positivamente o seu corpo ou através da dignificação da mulher dentro de uma relação sexual. Se olharmos para a encenação da sexualidade na pornografia ‘mainstream’ conseguimos perceber que aquilo que compõe o seu guião é bastante diferente:

Pornography shows no emotions. It constructs and presents patriarchal constructs of femininity and masculinity within the heterosexual normativity. Pornography lays out the distribution of social power according to gender and promotes heterosexuality and division into gendered sexual roles of passivity for women and activity or subject position for men. (Novak, 2014:45)

A investigadora Melita Novak refere ainda que o mesmo tem sido feito relativamente às relações sexuais na homossexualidade e que a questão da representação não crítica da pornografia na literatura dramática perpetua a ideia de que esse é o modelo que se deverá seguir (*idem*: 50). E, na realidade, perante esta amostra percebemos que existe efetivamente um reforço desse pensamento e da propagação de uma série de imagens negativas através da pornografia. Tudo isto se estende não só ao desejo sexual, mas também à forma como se deseja, como se encara o corpo do outro, como se reprime o desejo, como se ridiculariza a intimidade do outro. Percebemos ainda que o comentário, a crítica, estão, por isso mesmo, ausentes, como se o questionamento sobre esta realidade simplesmente não fosse necessário.

### **3.2. Culpa, Pudor e Tabu**

*(The Pride, The Sugar Syndrome, The Pass, The Village Bike, Scarborough, Sugar Mummies)*

Sylvia - I cannot blame you for what you have been.  
You have been the prisoner of fear.  
(Campbell, 2008: 57)

A culpa, o pudor e o tabu são três elementos que funcionam frequentemente como forças repressoras do desejo sexual e dos comportamentos a ele associados. O facto de

continuarem a ter tanto impacto no indivíduo e na sua relação com o outro está associado ao modo como a sociedade reforça repetidamente uma série de preconceitos e de julgamentos.

Stefan Horlacher lembra-nos que “mesmo nas sociedades ocidentais modernas ou supostamente iluminadas, os tabus ainda são dominantes” e que as controvérsias que os dominam, com forças a favor e contra, estão bem documentadas na literatura e nas artes (2010: 3-4). O autor refere ainda que atualmente é difícil estabelecer um consenso no que diz respeito ao que constitui um tabu e que, mesmo no seu sentido original, o termo nunca foi muito preciso (*ibidem*).

No entanto, ser ou não ser tabu depende não só da cultura, mas também da época em que está inserido. Aquilo que é considerado tabu numa determinada época pode simplesmente deixar de o ser noutra. Ou ainda, um tabu pode simplesmente aparecer para substituir outro tabu. O sexo, a(s) sexualidade(s) e o desejo sexual eram (e em muitos casos ainda são) considerados como temas tabu porque pertencem ao domínio do privado, e, como tal, a sua discussão pública, ou mesmo a sua representação, eram consideradas obscenas ou impróprias.

Ao olharmos para as peças que compõem esta análise conseguimos identificar o modo como estes elementos interferem na representação do desejo sexual. Tanto em *The Pride* (Campbell, 2008), como em *The Sugar Syndrome* (Prebble, 2003), o desejo sexual é algo que as suas personagens pretendem reprimir por saberem que, socialmente, a sua manifestação é considerada tabu e pode mesmo ser punida. O facto de terem consciência disto e de agirem contra o seu próprio desejo faz com que carreguem um profundo sentimento de culpa e mesmo de vergonha. A vontade de ter uma vida mais fácil, livre de julgamentos internos e externos, sujeita estas personagens a reprimir o desejo. Em *The Pride*, na parte referente a 1958, o dramaturgo opta por ilustrar esta representação mantendo Philip dentro do seu casamento heterossexual, mesmo depois da terapia de conversão. No momento em que a ação dramática decorre em 2008, a peça também parece indicar que, de forma controversa, a promiscuidade sexual está na verdade associada à perceção da homossexualidade enquanto tabu (Monforte, 2016: 162). A única personagem feminina (Sylvia) parece expandir e elaborar esta perspetiva quando sublinha a ligação entre o género e a opressão sexual que tanto ela como Oliver sentem:

“[O]f all the battles that have been fought. And what they have been fought against. Not only hatred but something else too, quieter but just as persistent. A world telling you what you are. I listened to these people and in some way they reduce you. And somewhere, you, Ollie, have believed them.” (109)

Ao contrário do que acontece em *The Pride* - em que Philip decide voluntariamente recorrer ao mecanismo de repressão, na peça *The Sugar Syndrome*, Tim não deseja isso para si. Ou seja, os mecanismos de controlo do desejo – enquanto elemento tabu - são externos. Neste texto, a dramaturga opta pelo uso da punição social, criando uma narrativa onde Tim é preso por molestar uma criança e, posteriormente, submetido a choques elétricos. O comportamento da personagem, ao longo de toda a ação, permite-nos perceber que a tentativa de controlar (e mesmo erradicar) o desejo pode não ter o efeito pretendido:

Dani - And they just fucking electrocute you?!

Tim - No, that's the death penalty.

It's tiny, tiny shocks. (*He does an impression.*) Bzzzz.

Dani - How does that help?

Tim - Pictures. A slide show of photographs of all sorts of things and when ... the inappropriate pictures come up, bzzzzz.

Dani - Inappropriate as in ... kids.

Tim - Yes.

Dani - Dirty pictures?

Tim - A range. I don't really remember the details.

Dani - And did it work? Tim (*considers*) It made me want to electrocute kids. (19)

É igualmente importante recordar que a dramaturga nunca possibilita que a personagem se refira ao objeto do seu desejo como pedofilia. É como se a materialização da própria palavra pudesse indicar tudo o que há de errado no seu comportamento e nas suas vontades. Prebble prefere deixar esse julgamento para o leitor e para o que ele poderá perceber através dos diálogos da peça. Essas pistas vão sendo distribuídas através dos momentos de partilha em que Tim se sente confortável para expressar o seu desejo.

Tim - (a breath) Two flats above me there is the most beautiful little chocolate girl you've ever seen.

Dani - A girl?

Dani - (confused) You like boys.

Tim - Yes. It's odd. But she's like a little boy, a self-contained beautiful little chocolate box. Christ. She's beautiful. (30)

O facto da dramaturga escolher uma personagem mais nova para ser a confidente deste 'segredo' parece contribuir para a afirmação do desejo enquanto elemento que deve permanecer ocultado. Isto significa que quando Dani menciona que Tim deveria falar com outra pessoa ("someone real", 30), está também a apelar para a gravidade daquilo que está a ser revelado e para a sua incerteza relativamente ao modo como deve lidar com isso. A partilha do mesmo tipo de informação com um adulto teria, certamente, outro tipo de repercussões e encaminharia a ação dramática para outra direção.

No entanto, existe na personagem de Dani uma tentativa de expressão de maturidade para ajudar Tim a lidar com o desejo: "Every time you don't give in, you make yourself stronger. Not doing anything has to make you feel good, the opposite of how you'd feel if you gave in, the opposite of guilt. [...]It's just a pathetic urge. Like a dog." (30). A cedência aos impulsos, ao estado mais primário do desejo sexual, é apontada aqui como uma ação que carrega em si mesma um sentimento de culpa. E embora a dramaturga apresente, através de Dani, todos estes argumentos, também convoca a incerteza de Tim relativamente ao controlo sobre o seu próprio desejo: "How can I think I'm going to spend the rest of my life resisting? I'm not. This is how I am. Every day." (31). A tensão criada entre aquilo que a personagem deseja e o receio de ser novamente punido provoca um sentimento de frustração e de medo.

Há momentos em que a dramaturga Lucy Prebble faz de *The Sugar Syndrome* uma busca profunda pela empatia, pelo reconhecimento de uma existência em que o desejo sexual se pode manifestar sem qualquer sentimento de culpa. Através de Dani e Tim, Prebble apresenta-nos duas personagens que se debatem com a autorregulação do seu próprio desejo. No caso de Dani, esse conflito interno é exposto através da relação que mantém com a comida e com o seu corpo (bulimia): "Everyday is a blank slate. And you are defined not by your pathetic emotions and urges, but by *what* you do." (31). É precisamente por partilharem um espaço de entendimento que não tecem julgamentos

morais um acerca do outro. No entanto, mesmo no final da narrativa, a dramaturga abre a porta para uma outra leitura acerca do comportamento de Tim e do modo como este encara o seu desejo:

*There is the sound of the computer letting her in. Dani is touched and delighted. She clicks on icons on the computer, revealing images which we cannot see. She clicks a couple more times to reveal different images. She is shocked but entranced. An audio file is opened. The sound of a young boy, eight or nine, screaming in terror and begging through tears for it to stop. It is chillingly real. Dani is appalled and deeply shaken by the monstrous sound. Her frantic clicking does nothing and she is forced to slam the lid of the computer to halt the screams. She is on the verge of tears. (70)*

A mensagem que Lucy Prebble passa com este final deixa o leitor na dúvida. Ao longo da peça, o modo como a dramaturga constrói os diálogos faz-nos acreditar na superação da luta interior de Tim. Todo o discurso da personagem é indicador de que ele está a conseguir lidar com aquilo que sente e que não mais regressará ao que fez. O próprio retrato de Dani, de alguém que não pretende julgar o outro, também é reforçado ao longo de todo o texto. E, no entanto, é neste momento que todas as questões morais relacionadas com o desejo sexual e com os seus limites voltam a sobressair. Como se a visualização daquelas imagens desse finalmente um contorno mais real àquilo que o desejo de Tim representa. Mas, novamente, a proposta para uma conclusão fica do lado do leitor e a dramaturga evita a moralização através da ação ou inação da personagem para agir sobre os limites do desejo do outro.

A noção de desejo e das suas limitações, em função daquilo que a sociedade pensa, também estão presentes nesta análise através da representação da homossexualidade no futebol. Em *The Pass* (Donnelly, 2014), o dramaturgo usa esta temática como pano de fundo para dar contorno a uma história que nos revela o modo como o mundo e os próprios jogadores se fecham à ideia de desejo entre pessoas do mesmo sexo. Curiosamente, este tabu aplica-se mais ao mundo masculino do que ao feminino, considerando que os relacionamentos entre mulheres são comumente mais aceites. Isto deve-se não só à expressão e ao impacto do futebol masculino, mas também ao facto de existir uma ideia generalizada (e preconceituosa) de que este desporto está associado a

um determinado tipo de masculinidade. Consequentemente, o desejo sexual e a sua manifestação tornam-se também reféns desta mesma interpretação. No futebol, universalizou-se a imagem de um homem heterossexual que emprega um certo nível de agressividade e força, características que, genericamente, não são associadas ao homem gay.

Durante os primeiros instantes da primeira parte da peça, o comportamento das personagens serve precisamente de introdução e reforço a esta ideia de masculinidade, mas também da própria noção de heterossexualidade. O desejo sexual parece esconder-se por detrás de uma fachada composta pela repetição de imagens de Ade a exercitar o seu corpo, numa demonstração de virilidade atlética. Esta necessidade de manter uma certa aparência heterossexual e de a relacionar com o desejo está também presente no modo como a personagem se refere às mulheres: “Ade – I heard if a lady journalist got a deadline for interviews, they’ll give you shins(...) some of them’ll suck you off” (19); “Ade – We could get a bird, take it in turns” (20); “Ade – Black warrior prince needs his pussy” (27). Ou mesmo através da ideia de que um jogador de futebol tem habitualmente sexo com muitas mulheres: “Jason – He’s always dipping his willy somewhere he shouldn’t be.” (24). Ao recorrer repetidamente a referências sexuais dentro do diálogo das personagens, John Donnelly também estereotipa o comportamento masculino nesta faixa etária (17/18 anos). É precisamente através de todos estes indicadores que o dramaturgo parece perpetuar uma série de lugares-comuns relativamente ao comportamento dos jogadores heterossexuais e ao modo como se entende o desejo neste contexto. Mesmo quando introduz uma personagem feminina (Lindsey), a generalização relativamente ao universo masculino evidencia ainda mais esse retrato:

Jason - You’re not one of these women think all men are wankers then?  
Lyndsey - All men are wankers! I don’t mean it in a bad way, it’s not your fault, you just are. Don’t get us wrong, I love men. I mean, mostly you’re harmless wankers, but you’re still wankers. I almost feel sorry for you. Like I love my son to bits. I would do anything for him, but some of the things he comes out with, I’m like, Jesus, it’s started. He’s already showing the signs of arseholedom. Seven years old. (58)

Ao escolher dividir a peça em três momentos, que representam idades diferentes, o dramaturgo permite que se acompanhe a mudança de Ade e Jason relativamente à

sexualidade sem nunca, no entanto, os retirar do espaço privado do quarto de hotel. O desejo sexual entre os dois nasce e morre naquele espaço sem qualquer possibilidade de existir no exterior. Embora esta mensagem seja bastante clara, parece-nos essencial questionar o porquê de o dramaturgo não surgir com nenhuma alternativa. Ou seja, porque é que Donnelly não escolhe desmitificar este tabu e, em vez disso, se mantém tão fiel ao retrato de uma realidade opressiva? O dramaturgo parece mais interessado na identificação do que no questionamento desta realidade. Ao escolher trabalhar estas questões dentro deste formato, Donnelly remete o desejo para um lugar obscuro, sem qualquer hipótese de sobrevivência. É precisamente o reforço destes modelos, dentro e fora da dramaturgia, que geram a ideia de tabu neste desporto.

Recorde-se o exemplo do jogador afro-britânico Justin Fashanu que, ao assumir a sua homossexualidade em 1990 a um jornal, chocou o mundo e tornou-se num dos casos mais mediáticos. Fashanu foi, durante muitos anos, um dos jogadores mais bem pagos da liga britânica, mas depois de ter revelado a sua orientação sexual nunca mais conseguiu ter estabilidade nos inúmeros clubes por onde passou. Sem o apoio dos colegas e da família, em 1993, Fashanu terminou a sua carreira como jogador e, depois de uma passagem pelos Estados Unidos como treinador e de ter sido acusado de ter violado um rapaz de dezassete anos (acusação que não foi comprovada), suicidou-se. Desde então, nenhum outro jogador da liga britânica se assumiu como homossexual.

O que parece claro, tanto em *The Pass* como nas restantes peças em análise, é que os dramaturgos preferem resguardar as suas personagens em ambientes privados sempre que o desejo está ligado a temáticas tabu. Ao mantê-las longe dos olhares moralizadores da sociedade, os dramaturgos permitem que o desejo encontre um lugar para se exprimir e expandir. Em *Scarborough* (Evans, 2008), Fiona Evans trabalha o desejo sexual dentro de um relacionamento ilícito entre professor/a e aluno/a menor. A manifestação desse desejo é não só considerada tabu, como também gera sentimentos de culpa, sendo ambos motivados por forças externas (sociedade, mecanismos de punição,...).

Nos dois momentos que compõem a peça, o desejo surge também como uma força impulsiva que leva as personagens a agir de forma imprudente, mesmo que as consequências sejam conhecidas e declaradas. Embora, em *Scarborough*, a dramaturga nos apresente os alunos (Daz e Beth) como os sedutores (“Lauren/Haiden – You made

the first move./Daz/Beth – I wanted you.”, 31, 60), são os professores que tomam a iniciativa de marcar o hotel e de se deslocar com eles para uma cidade onde ninguém os conhece. No entanto, Evans permite e desenvolve a ação sem nunca retirar o peso da consciência, da culpa ou do elemento tabu às personagens mais velhas. Lauren e Haiden têm consciência de que os seus atos podem ter consequências profissionais (perder o emprego) e criminais (ser julgado por ter sexo com menores). Mas, ainda assim, deixam-se envolver no jogo de sedução de Daz e Beth, que parecem totalmente alheios aos perigos da relação (“Daz/Beth – I’ll give her [the landlady] something to gossip about. Daz/Beth bounces on the bed, making it creak, as if having sex. 7, 36).

Baudrillard explica que a sedução fornece um espaço de jogo e desafio e que, por isso mesmo, assume a forma de um ritual ininterrupto onde sedutor e seduzido sobem constantemente a fasquia, num jogo que nunca termina já que é impossível determinar a linha que separa o vencedor do vencido (1990: 21-2). Mas quando esse jogo se destina a aumentar os patamares do desejo e conduzir à consumação sexual, então o sedutor e o seduzido, recém descidos da escalada orgástica, são confrontados com a realidade. Este jogo acerca do qual o autor nos fala está muito presente nesta peça. Ou seja, o leitor consegue observar esse jogo de sedução e essa escalada que conduz ao sexo, mas também consegue antever que haverá um momento em que as personagens terão de enfrentar o mundo exterior.

Fiona Evans não se centra no crime e não aponta o dedo a Lauren e Aiden por se deixarem envolver na sedução, mas deixa que o leitor perceba que o desejo que sentem está carregado de culpa, de medos: “Lauren/Aiden – It’s my life on the line.” (10, 39). A atribuição da idade de quinze anos a Daz e Beth parece também reforçar este ponto de vista e afirmar a própria noção de risco. Considerando que a partir dos dezasseis anos, no Reino Unido, o sexo consentido já não é passível de ser julgado como crime, os alunos brincam com esta ideia: “Daz/Beth – You might as well take advantage while you still can, I’ll be legal tomorrow.” (13, 41).

Relativamente a esta questão, o historiador Stephen Garton recorda-nos que o desejo sexual “tem sido visto como algo capaz de transformar a ordem social, a capacidade que precisa de ser controlada, regulada e, nalguns casos, declarada ilegal e punida.” (2004: 229). E é precisamente com base na consciência de uma ordem social que regulamenta

os comportamentos considerados ‘desviantes’ que a dramaturga centra toda a ação dramática da peça e cria as tensões entre as suas personagens. No entanto, não é através da culpa, do pudor, ou da possibilidade de existir uma punição legal para os seus comportamentos que acaba por extinguir o jogo de sedução e o desejo sexual entre as personagens. Aquilo que Evans faz é retirar o desejo do centro da narrativa para atribuir a culpa à diferença de idades e, deste modo, precipitar o fim da aventura. Daz/Lauren são apenas adolescentes a ser adolescentes (“Lauren – You’re so immature./Daz – Er – yes. What did you expect? George fucking Clooney?”, 20), a jogar PSP, a pensar que a vida é a preto e branco; e Beth/Haiden adultos a ser adultos, ao afirmar que todas as pessoas têm os seus motivos para se manter juntas e que nada é assim tão simples como parece quando se é mais novo. No fim, há dor e mágoa quando Lauren e Haiden dizem que só se queriam divertir, e isso faz com que Daz e Beth se sintam usados e insignificantes. O uso de todos estes chavões, relativamente ao mundo dos adultos *versus* o mundo dos adolescentes, contribui para a construção de uma ideia do desejo enquanto elemento temporário.

A noção de tabu e da iminência da punição dos comportamentos voltam a estar presentes no momento em que as personagens se certificam de que tudo o que aconteceu dentro da privacidade daquele quarto e entre eles e os alunos permanece ocultado (“Lauren/Aiden – I need to know.../Daz/Beth -You think I’d tell? You secret is safe with me – memory deleted. “, 34, 63). Ao escolher apagar qualquer rasto incriminatório, Evans liberta as personagens da culpa sobre o desejo e sobre a sua manifestação, possibilitando um regresso incólume à realidade.

Os tabus, e a culpa associada, também podem ser resultantes de um conjunto de mal-entendidos fundados em mitos urbanos que a sociedade assimila como sendo verdadeiros. Em *The Village Bike* (Skinner, 2011), a dramaturga recorre à ideia de que uma relação sexual pode ser prejudicial no desenvolvimento do bebé para ilustrar a ausência do desejo entre as personagens Becky e John. O retrato que Penelope Skinner constrói de John (e que nunca desmascara) é de alguém que acredita profundamente nesta recusa: “I don’t want to kill the baby! ...What if it’s a girl? What if it’s a boy!?...My instinct says no” (68). Por outro lado, toda a atitude e comportamento da personagem feminina são desenvolvidos em função do desejo e mostram uma clara oposição a esta rejeição: “Couldn’t get enough of me before could you? When you wanted to conceive your child. And now it’s like you’ve had your dick chopped off”, (67). As inúmeras tentativas de

Becky e a resposta de John fazem com que representação do desejo sexual apareça dentro deste relacionamento como uma força que impulsiona a um comportamento descontrolado e ameaçador. A gravidez assume, através da perspectiva da personagem masculina, o lugar da culpa na alteração da libido:

John - no it's interesting. Listen. Ah. Here we go: 'Between the moment you conceive and the day your menstrual cycle resumes you experience hormonal changes that are more dramatic than at any other time in your life including at menopause' blah blah 'yet'

Becky - John

John - (no wait) 'scientists are only beginning to unravel the impact that this hormonal *rollercoaster* has on the symptoms you experience during pregnancy and on how your brain functions such as pregnancy-related *forgetfulness* mood swings' uh huh 'and -' Becky - *Piss off.*

John - wait for it

*'changes in your libido.'* See? (17)

O modo condescendente como John lida com o desejo de Becky retrata também uma forma de representar a repressão do desejo e de o alimentar de uma culpa que não deveria existir. Este início da peça serve também para preparar o leitor para a precipitação do desenrolar da narrativa e para as consequências desta recusa. Isto significa que a falta de sexo entre o casal fica no ar como a grande culpada por, posteriormente, Becky direcionar o seu desejo sexual para uma relação extraconjugal. É como se a peça desse conta de um ciclo ininterrupto de culpa, sem que esta necessariamente exista a não ser enquanto construção social. O desejo sexual também desempenha um papel fundamental para o desenrolar da narrativa. De igual forma, parece evidente que a forma como Prebble constrói esta personagem quase a obriga a escolher entre ser mulher ou ser mãe (grávida), como se os dois papéis não pudessem coexistir. Como se uma mulher grávida não pudesse desejar.

Ao longo da história da humanidade e da sua representação na literatura dramática são vários os testemunhos desta duplicidade no papel da mulher. É igualmente notório o modo como as mesmas ações são vistas de um modo diferente quando concretizadas por homens ou por mulheres. Em *Sugar Mummies* (2006), Tanika Gupta trabalha o desejo sexual no universo do turismo sexual - que, em si mesmo, já é considerado um assunto tabu- onde quem detém o poder económico são as mulheres ocidentais brancas e quem

providencia os serviços sexuais são os homens negros. Historicamente, o sexo inter-racial e a demonstração do desejo sexual - normalmente não recíproco e violento - eram considerados como uma forma de um povo demonstrar a sua dominância sobre o outro. No entanto, isto acontecia sobretudo entre um homem e uma mulher, porque o facto de uma mulher branca ter sexo com um homem negro era considerado um tabu (Berkowitz, 2012).

Na sociedade ocidental contemporânea, a expressão livre do desejo sexual enquanto testemunha da emancipação feminina, é vista, por alguns segmentos mais conservadores, como uma ameaça à alteração dos papéis sociais. Em *Sugar Mummies*, Gupta apresenta uma narrativa que vai precisamente ao encontro da necessidade de desmistificar o lado mais binário da manifestação do desejo. No paraíso tropical jamaicano, o leitor depara-se com o retrato de três mulheres ocidentais (Maggie, Kitty e Yolanda) que procuram dar voz às suas vontades e exprimir livremente a sua libido. Nesta realidade paralela à vivência ocidental, a dramaturga transforma a figura masculina no objeto de desejo feminino e, ao mercantizá-la, também a transforma numa espécie de brinquedo sexual. Embora o leitor possa encarar a chegada solitária destas mulheres e a resposta dos homens nativos como um jogo em que eles são os predadores e elas as presas, rapidamente percebe que esta relação de poder pode facilmente oscilar entre um lado e o outro. Neste desafio onde a sedução pode funcionar como moeda de negociação, quem é que afinal seduz quem? Mesmo nos momentos em que o dinheiro passa a fazer parte da equação, como distinguir um *modus operandi* de outro tipo de intenções: “Angel – Dem tourist, dem buy de fantasy wid hard cyash and tink it real.” (80); ou “Sly - You be my sugar mummy and I be your coochie daddy.” (75)? Gupta nunca responde exatamente a estas questões, deixando que as suas personagens se digladiem por aquilo que desejam. Mas aquilo que a dramaturga também nos mostra ao longo da peça é que, por vezes, aquilo que desejamos nem sempre é o que precisamos. Ou mesmo que o desejo transformado em sexo não se traduz necessariamente em amor.

Em *Sugar Mummies* há personagens desalentadas que se aventuram a atravessar fronteiras na esperança de reencontrar o desejo, de apaziguar a necessidade de ser tocadas e desejadas. Através de Maggie, personagem com cerca de cinquenta anos, a dramaturga convida-nos a olhar para a solidão do corpo feminino e para vontade de o libertar, numa evidente separação entre desejo e amor. Ao mesmo tempo, Gupta apresenta também uma

visão mais romantizada através de Kitty, personagem com trinta e oito anos, que se lança nesta viagem na esperança de encontrar um ideal romântico. As duas personagens representam um contraste no modo como a dramaturga apresenta a personificação do desejo e do amor:

Maggie - Real love? It never lasts.

Kitty - (*Angry.*) I think that's just horrible.

Maggie - All I'm saying is wake up before you get hurt.

Kitty - It's different between me and Sly. It's real.

Yolanda - How can it be honey?

Kitty - Fuck off! Love conquers all.

*Maggie bursts into laughter. Kitty walks away, upset.*

Yolanda - D'you think we were too hard on her?

Maggie - Truth always hurts.

Yolanda - Yeah. Two weeks and she wants to settle down? She's heading for a fall, ain't that the truth? (90-91)

A caracterização que Gupta faz das suas personagens, assim como o modo como desenvolve os seus diálogos, mostram que existe uma total ausência de pudor na demonstração do desejo sexual. No entanto, quando se entra num domínio mais romântico, o amor parece ser associado à culpa e mesmo a um certo embaraço na expressão das emoções. A personagem Yolanda, por exemplo, durante uma conversa com Maggie diz-lhe que tem um bom casamento e quando esta lhe pergunta o porquê então de estar ali ela demonstra irritação:

Maggie - Yeah, but marriage is a compromise.

Yolanda - I have a very good marriage.

Maggie - So why are you here?

*Yolanda looks away, irritated.*

Maggie - So women can cope with boredom. You have kids, you nurture them, teach them, they grow up and leave you. And then your man leaves too. (90)

Aquilo que Gupta parece querer representar através deste diálogo, é que a assunção que dita o que é um 'bom casamento' não está isenta de uma procura externa do desejo. A insatisfação perante a vida e a rotina faz com que as mulheres turistas procurem destinos

exóticos, longe do mundo no qual se movem e são conhecidas, porque esse tipo de local permite que explorem outro lado delas próprias.

Relativamente à questão do turismo sexual e de como ainda representa um tabu na sociedade contemporânea, convém recordar que embora o termo seja aplicado de forma genérica, o seu uso tem servido maioritariamente para classificar o que acontece quando o homem se desloca em turismo em busca de sexo com as mulheres de um determinado país. No caso das mulheres, em 1995, Pruitt e LaFont defenderam que aquilo que acontecia era turismo romântico e não turismo sexual, explicando que há uma clara distinção entre ambos. Ao contrário do último, no turismo romântico o relacionamento que é construído entre as mulheres turistas e os homens nativos baseia-se em discursos românticos e de envolvimento emocional. Para as autoras, este envolvimento apresenta-se como uma “oportunidade para compreender a reprodução e a transformação do género e do poder à medida que as mulheres e os homens (...) experimentam novas identidades e papéis de género” (1995: 422-423).

No entanto, não podemos deixar de salientar o modo como a distinção entre estes dois tipos de turismo reforça precisamente os papéis socialmente atribuídos a cada género: o homem procura sexo e a mulher procura um envolvimento emocional e romântico. Mesmo o facto de os nativos destes países não aceitarem que o serviço que providenciam às mulheres é prostituição também é revelador desta clara distinção. Todas estas particularidades são apropriadas por Gupta para nos revelar um universo longe das regras e dos tabus do ocidente e para ilustrar as diferentes reações das mulheres ao desejo e ao jogo de sedução destes homens.

Yolanda, cuja visita ao paraíso jamaicano e a Reefie (gigolo de cinquenta anos) tem sido recorrente nos últimos anos, parece ser a personagem que melhor lida com a duplicidade da sua vida, sem carregar qualquer culpa pela expressão do seu desejo sexual. Essa atitude está presente no momento em que explica a Angel (massagista na praia onde as mulheres passam as suas férias) que procura apenas divertimento, e mesmo quando brinca com a inexperiência de outras mulheres que se fazem passar por “gatinhas” e julgam que os homens negros têm pénis maiores. É curiosa a forma como Gupta manipula o desejo sexual através do estereótipo da mulher mais velha que quer parecer mais nova, que

procura um homem mais novo para a satisfazer sexualmente e, ao mesmo tempo, ainda resgata a questão do cliché relativamente ao tamanho do pénis na raça negra.

O corpo, as suas formas e a sua nudez, associados à sexualidade e ao desejo, ainda continuam a ser pensados e vistos dentro de uma ideia de tabu. Em sociedades mais conservadoras, a manifestação do desejo pode mesmo ser considerada uma transgressão e a desobediência a um determinado comportamento e norma pode ser punida. A literatura dramática, ilustrada também por muitos dos exemplos referidos, está carregada de exemplos de corpos que se desnudam, que se ocultam e que são fonte de segredos, do desejo e do prazer.

A culpa, o pudor e o tabu, tal como comprova a análise a estas peças, continuam a ser elementos que se cruzam com a representação da noção de desejo. Há momentos em que estes três princípios conduzem as personagens a manipular as suas vontades de forma a conseguir encaixar em modelos sociais pré-definidos. Contudo, essa regulação nem sempre é feita por vontade própria. Ou seja, os seus comportamentos são condicionados, ou mesmo reprimidos, através de uma imposição externa. Embora, por exemplo, a homossexualidade já não seja considerada tabu, ainda continuam a existir muitas questões associadas à expressão do desejo entre pessoas do mesmo sexo.

A expressão do desejo proibido e a culpa associada, por vezes, pode precipitar o fim de um relacionamento e mostrar-nos a sua fragilidade. Sobretudo, os dramaturgos usam a culpa, o pudor e o tabu como elementos capazes de condicionar o desejo e de criar tensões no desenvolvimento da ação dramática. Esta combinação proporciona uma leitura mais obscura sobre o desejo sexual.

### 3.3.Intimidade

*(The Mistress contract, The Village Bike, The Pass, Spur of the Moment, Wanderlust)*

She - Intimacy to you is one thing, to me another. *Is* another.  
(Morgan, 2014: 10)

O desejo na intimidade; o desejo pela intimidade; o desejo sexual revelado na e pela intimidade: todos estes elementos são cruzados e usados como ferramentas de exploração na construção do relacionamento entre as personagens que habitam os textos presentes nesta análise.

A dramaturgia do íntimo (*The dramaturgy of the intimate*), segundo Pavis, tem-se estabelecido como um tipo de escrita que se centra nas problemáticas individuais ou do casal, ou nas questões da saúde mental, ou em relacionamentos conturbados e se reproduz através de monólogo, diálogo ou de forma autobiográfica (2016: 112). Este tipo de escrita questiona a noção do eu que “é esticada até ao ponto de rutura entre o desejo de revelar tudo e as distorções inevitáveis da escrita” (*ibidem*). Em *The Mistress Contract* (Morgan, 2014) a dramaturga adapta o registo da intimidade de um casal, Ela e Ele, através de um diálogo que reproduz as conversas que mantiveram ao longo de mais de trinta anos.

She – And we tape ourselves.

He – Every conversation?

She – Not all the time... From time to time. Reflections. Thoughts. When we meet. I want to stay engaged. It can't drift. This is an experiment, I want a record, of how it works. *If* it works.

He– And if it doesn't? Works?

She – Then we'll have had some fun along the way. (24)

Considerando que a adaptação parte de um registo real, os extensos lapsos temporais e a própria estrutura do texto dramático parecem apelar para a descoberta do que foi ocultado. O leitor é, por isso mesmo, convocado a explorar esse desejo latente através das ações do quotidiano expressas no diálogo. Através do desenrolar da narrativa dramática, as personagens vão revelando as suas vontades, frustrações, inquietações, e, de um modo muito assertivo, aquilo que idealizam com este registo da sua intimidade e da sua partilha com o leitor do futuro.

A representação da intimidade presente em *The Mistress Contract* manifesta-se também através das diversas fases do desejo sexual, pontuadas por momentos de maior ou de menor proximidade física e emocional entre Ele e Ela. O carácter profundamente íntimo das conversas entre as personagens revela também uma vontade de discutir a sexualidade dentro do relacionamento e de entregar ao leitor as fragilidades que surgem do confronto entre opiniões diferentes. A adaptação de Abi Morgan identifica comportamentos dentro de uma determinada época e permite um entendimento de como isso influencia a relação entre Ele e Ela. Recordemos um momento particular, que decorre em 1983, em que Ela lhe pergunta se alguma vez falou acerca de sexo com a esposa porque eles falam abertamente acerca dessa temática. Esta pergunta coloca o leitor num espaço temporal que remete para um certo conservadorismo no que concerne aos papéis de cada género dentro do casamento e mais liberal quando é fora deste. As respostas da personagem masculina parecem indicar que dentro de um casamento a intimidade, o desejo e o sexo são temáticas tabu.

She - You never talked about sex with your wife because men make it difficult for women to talk about sex... About what they want. In talking about it... I don't know... They... men...feel it reduces them... No...it threatens a man's power.

He - That's not true. *HE drinks*. I have talked about sex with women.

She - Just not with your wife?

He - With women I have been involved with. Women I have not had children with.

She - Because those women have remained unencumbered.

He - Yes in a way. [...] You all generalise. You categorise. Men are this. Women are that. You make assumptions about a man's...my... needs. But you...you...you have a much more low-level curiosity about my reactions than I have of yours – (32)

A forma como a personagem Ele aponta para as generalizações que Ela faz acerca do comportamento masculino, neste e em outros momentos da peça, permite observar as pequenas incompatibilidades na comunicação dentro da intimidade e como ambos entendem o desejo sexual de um modo tão diferenciado. A distinção entre aquilo que cada

uma das personagens sente, pensa e deseja relativamente um ao outro parece ser uma das chaves centrais para o entendimento da sua intimidade e do próprio texto.

She - No...not fantasy. I want unexpectedness. I don't tell you what I like because if I do... Let me put it another way... In the past, when I have, I have known men who as soon as they find out something works, grinds away at it the next night and the next, thus arousing in me an almost motherly concern for the pathos of the act.

He - This conversation has come out of my gift to you of a sex toy.

She - Not only because of your gift to me... But because I think it is interesting what you think women want.

HE - I thought I was being modern in giving you a vibrator. You didn't even open it. (32)

Mas, ao mesmo tempo, embora o texto nos revele esta dificuldade em entender o outro, também enaltece as tentativas da personagem masculina em educar-se relativamente aos desejos da personagem feminina. A análise do texto permite também observar que o cansaço e o antagonismo expresso nos sentimentos e nos desejos d'Ela são o reflexo das experiências anteriores com outros homens. Todas estas perceções são também possíveis porque, em todos os momentos, existe uma consciência de um futuro interlocutor.

*The Mistress Contract* é um texto sobre o amor, o desejo e o sexo, dentro de um relacionamento fora dos parâmetros 'normais', que nos mostra como a intimidade se pode tornar numa componente que unifica ou, por vezes, afasta:

She - ...so that halfway down the freeway, you could pull out your penis and say ' Suck me'.

He- Ah –

She – What I'd been doing, what I'd been feeling, you didn't ask. You said ' Do it'. You didn't ask me if I wanted to.

He– And you didn't say no.

And then we got to the hotel, I made love to you all night.

She – No, when we got to the hotel, you talked and then you went to sleep because you were so tired. Then you woke in the middle of the night and it grazed your conscience that maybe we should make love. So *you* did.

He – You weren't present?

She – Being present didn't seem important. I didn't notice you checking whether I was present or not. Intimacy to you is one thing, to me another. *Is* another. (10)

Em *The Mistress Contract*, a dramaturga Abi Morgan trabalha uma seleção cuidada de momentos que representam uma profunda consciência do conceito de intimidade e da sua interligação com o desejo sexual. Através do texto conseguimos perceber que o facto das personagens terem passado tantos anos juntas lhes permitiu a liberdade de se conhecerem de cor, de partilhar vários níveis de intimidade e de experienciar a decadência dos seus corpos, dos seus desejos e, conseqüentemente, da transformação da sua própria relação. Um dos momentos mais reveladores e intensos da intimidade, do desejo e do amor entre Ele e Ela surge quase quinze anos depois de terem estabelecido o contrato. Ela fez uma mastectomia e Ele acha que é importante que ela aborde esse assunto nas conversas gravadas. No entanto, embora Ela tenha assegurado que queria reservar esse momento só para eles, porque não quer que o leitor se questione se eles permaneceram juntos por causa disso, acabaram por o incluir. É nesse momento que Ele, depois de reafirmar que não faz diferença nenhuma, manifesta a vontade de ficar apenas com ela: “I don't want to fuck anyone else. I don't want any other woman” (63). Esta é também a primeira vez que em que a intimidade se cruza com a fidelidade e com a promessa de que o desejo sexual encontrará apenas expressão nela.

O desejo sexual é também retratado através da intimidade em *The Village Bike* (Skinner, 2011). Nesta peça, a dramaturga abre as portas da casa de Becky e de John, para que o leitor testemunhe o seu quotidiano e o modo como a sua intimidade revela uma necessidade urgente de encontrarem um ponto de sintonia relativamente ao desejo sexual. Mas essa preocupação parece apenas estar presente na caracterização que Penelope Skinner faz da personagem feminina e na multiplicação das suas investidas para reativar uma paixão carnal: “*She is wearing a light nightie. Strikes a pose.*” (15); “Sure you don't want to [have sex]?” (18); “why don't we watch one [porn movie]?” (21); “Can we do it tomorrow?” (24); “Do you want to go to bed? I mean together” (32). No entanto, a dramaturga nunca permite que Becky encontre resposta a estas provocações, transformando o desejo da personagem em frustração. Através desta opção, fica claro que o texto necessita desta tensão para a transformar no impulso que levará a protagonista a procurar alternativas sexuais. É como se a dramaturga colocasse o leitor à frente de uma

casa prestes a ruir e lhe desse a oportunidade de ver cada uma das divisões a colapsar lenta e individualmente.

A representação da intimidade entre o casal é resumida às tarefas do quotidiano, da nova realidade enquanto futuros pais e à impossibilidade de estabelecerem uma conexão sexual. Através deste retrato, Penelope Skinner compõe uma imagem negativa da gravidez e do impacto dentro de um relacionamento, transformando o desejo num elemento obscuro. Este quadro é reforçado através da introdução de outra personagem feminina – Jenny, também casada e mãe de dois filhos. A dramaturga junta as duas personagens para que a protagonista possa partilhar as suas angústias e tentar entender o seu corpo e a sua libido. Mas, mais uma vez, o uso de outra personagem não serve para trazer equilíbrio, mas para agudizar o estado de inquietação de Becky. Através da forma como Jenny vê o sexo e a falta de desejo sexual, a dramaturga traça um retrato negro da maternidade e da intimidade de um casal com a chegada dos filhos: “I still find him ‘attractive’ I just had no desire to”; “I know he had a crush”; “Wife-beating (...) Very common during pregnancy”; “Turned out he’d been down there picking up ‘whores” (48,49).

Este caos gerado à volta de Becky é usado como premissa para permitir que a dramaturga crie uma realidade alternativa onde o desejo da sua personagem possa finalmente ser correspondido. E é por isso mesmo que Skinner não evita intrometer outras personagens no quotidiano e na intimidade do casal. O aparecimento de Mike – o canalizador que vai arranjar os canos – nesta esfera privada é usado para que possamos assistir ao modo como o corpo de Becky reage perante uma outra presença masculina: “Becky - Yes! When he looks at me. I know he wants to have sex with me.” (51). No entanto, o reforço desta imagem de uma mulher ‘descontrolada’, que não pode ver um homem sem imaginar que ele quer ter relações com ela, em nada dignifica a representação do desejo sexual no feminino. Esta questão, tão central em *The Village Bike*, é algo sobre o qual a dramaturga nunca reflete ao longo de todo o texto, nem mesmo quando a cruza com o conceito de monogamia.

Fora do registo convencional do casamento ou do casal, em *The Pass* (Donnelly, 2014), o dramaturgo John Donnelly utiliza a intimidade para aproximar e esconder o desejo sexual entre os protagonistas da peça. Num primeiro momento, Jason e Ade partilham

uma intimidade adolescente que se adivinha ter surgido do facto de serem amigos, mas também companheiros na mesma equipa de futebol. Ao longo desta cena partilham uma intimidade de descobertas, mas também do quotidiano e da vontade de se afirmarem enquanto homens. O corpo seminu, suado ou saído do banho, ou mesmo a ser hidratado, deixa adivinhar também uma espécie de jogo de sedução e de desejo que só pode ser jogado dentro daquelas quatro paredes. Donnelly utiliza, ao longo dos três momentos da peça, os quartos de hotel como pano de fundo para ilustrar uma intimidade que está repleta de tabus e uma vida que se pautou por segredos. O registo de intimidade que se vive nesses quartos alerta também o leitor de que há coisas que só podem acontecer dentro da segurança daquelas quatro paredes e que o desejo só consegue sobreviver ali dentro.

E é também neste registo íntimo, dentro de uma casa ou dentro de um quarto, que Anya Reiss explora, em *Spur of the Moment* (2010), a ligação que se estabelece entre Delilah, uma pré-adolescente com quase treze anos e Daniel, um jovem adulto de vinte e um anos. A intimidade que a dramaturga cria entre as duas personagens, e que desenvolve ao longo da peça, vai-se enredando em culpa. Embora Daniel seja uma personagem que representa um elemento externo ao quotidiano da família com quem vive, o desenvolvimento da narrativa permite entender que a sua intromissão é desejada por todos. O modo como ele se relaciona com Delilah - que inicialmente parece ser apenas fruto de uma atenção fraternal - muda subitamente quando ela se começa a aproximar. Ao alterar as dinâmicas do relacionamento entre estas duas personagens, a dramaturga introduz o despertar do desejo sexual na adolescência e do modo como a fantasia pode ter um papel determinante na descoberta do outro.

As portas, ora fechadas, ora abertas, parecem ser um elemento fundamental na dinâmica da casa e na intimidade de cada uma das personagens. Por vezes surgem como forma de ocultar o que se passa por detrás delas, outras vezes parecem nem sequer existir, diluindo as fronteiras do espaço privado de cada um. Na intimidade do seu quarto, de porta fechada, as amigas de Delilah, todas dentro da mesma faixa etária, objetificam a presença de Daniel na casa: “He’s so hot!” (22); “The fucking hot lodger” (24). A introdução destas personagens na peça, símbolo da pressão de grupo, contribui para adensar a impulsividade de Delilah e também para caracterizar o comportamento pré-adolescente.

Para Daniel, a porta representa o elemento de intimidade que estabelece a fronteira entre todos aqueles ‘estranhos’ e o seu próprio mundo, mas ninguém a parece respeitar. É como se a dramaturga nos quisesse transmitir a ideia de que naquela casa não existem regras, não existem limites e onde tudo é possível. Essa liberdade de circulação e, de certa forma, de uma falsa intimidade, permite precisamente que as barreiras se esbatam e que comportamentos que seriam proibidos, sejam possíveis. Delilah é a primeira a fazer uso dessa possibilidade para ‘seduzir’ Daniel: “Delilah means seductive” (37); “Delilah *cuddles back with Daniel.*” (50); “Delilah *puts her head on Daniel’s chest who laughs softly and puts his arm around her*” (51). Mas a dramaturga também usa Nick e Vicky – pais de Delilah – para entrar numa espécie de jogo de sedução trapalhão, direcionando desejos e frustrações, sem qualquer tipo de noção de limites:

Nick- Let me know if she [Vicky] bothers you Daniel. Clawing at your door begging to be let in. Can’t blame her! I’m getting on, can’t blame her for looking elsewhere.

Daniel – I assure you Nicholas if she knocks I’ll send her straight to you.

Vicky – (*Flirting*) Really Daniel? You’d send me back?

Daniel – I was... I’m only joking

Vicky – Sure I couldn’t slip in (*Daniel laughs nervously.*) Delilah finds her way into this room often enough sure we couldn’t have a little friendship too? (39)

O comportamento dos pais – ao qual Delilah assiste – parece servir como reforço para que a personagem aja sobre o seu próprio desejo, beijando Daniel. Ao responder a este gesto, ele aparenta esquecer-se, por momentos, da idade dela, das fronteiras e mesmo de contar à namorada da sua existência. O modo como toda a cena se processa parece ilibar completamente as personagens (pelo menos temporariamente) de qualquer sentimento de culpa. Reiss permite que ignorem as consequências em prol da manifestação das suas vontades, dos seus impulsos, deixando reinar um pouco de caos. Ainda que a representação do desejo de Delilah seja também a manifestação da sua puerilidade, a dramaturga não permite que Daniel escape àquilo que o seu corpo deseja: “*Daniel impulsively kisses her, delighted she responds. She kisses him again, he responds, pulls away again. Again she kisses him [and] he allows it to happen, between kisses some of which he initiates and some she does.*” (80). Nesse momento, a porta transforma-se numa

cortina que os esconde do mundo, até ao momento em que o desejo cede à culpa e se transforma numa espécie de punição: “Daniel – I kiss you even though I feel sick and it’s so wro...”; “*He kisses her, even he doesn’t know why; desire, punishment, Comfort, maybe even love.*” (84). Mas depois da materialização da fantasia, daquilo que não poderia acontecer, a dramaturga confronta finalmente Daniel com a possibilidade da consequência dos seus atos: “I could go to prison” (96).

Embora exista este alerta final, Reiss permite que aquilo que aconteceu entre Delilah e Danny nunca seja revelado e permaneça dentro do espaço íntimo do quarto dele. Reiss também condescende que a mentira que a personagem conta aos pais nunca seja descoberta. É como se através destas escolhas a dramaturga afirmasse a imputabilidade das ações no mundo dos adultos, ao mesmo tempo que liberta Delilah de assumir qualquer responsabilidade pelos seus atos.

A procura da intimidade, da proximidade e do desejo sexual são também alguns dos pontos centrais em *Wanderlust* (2010) de Nick Payne. Através da fragilidade do casamento de Alan e Joy, o dramaturgo trabalha a desconexão física e emocional das personagens e estabelece um ponto de rutura temporária que permite abrir a porta ao surgimento de outras figuras. A ausência de sexo entre Alan e Joy surge também como um fator determinante para a caracterização de uma intimidade e de um desejo há muito perdidos. O facto de Payne ridicularizar a tentativa de Joy em salvar o casamento através de propostas que afrontam Alan mostra-nos um certo desequilíbrio na construção dos papéis de género.

Joy - I’m sorry we’ve not been as sexually active as you might have liked –

Alan - What?

Joy It’s becoming a problem, I know.

*Alan laughs a little, perhaps somewhat baffled.*

I’m being serious.

It’s been really helpful.

Speaking to someone.

I made a decision not to tell you about it, but now.

Melanie suggested it might be worth us putting together some sort of a timetable.

Joy- She suggested drawing up a list of likes and dislikes.

Alan - What?

Joy - And any fantasies we may or may not have.

Alan - Well.

No – Joy – This – I can't.

This is ridiculous.

Isn't it?

I don't want sex to feel like.

It shouldn't have to feel like homework, Joy. (52-54)

Embora se entenda que a representação do desejo sexual aparece neste relacionamento como algo que precisa de ser estimulado e incentivado pelos seus protagonistas, a única personagem que procura soluções para reestabelecer a intimidade é a personagem feminina. Há na caracterização da personagem masculina – Alan – a vontade de afirmar constantemente a necessidade de ter sexo, mas nunca a de trabalhar o processo para chegar até esse momento. Ao longo da peça, todo o discurso da personagem masculina é direcionado no sentido da culpabilização da mulher, como se a falta de desejo, da intimidade, da excitação, da provocação, fosse única e exclusivamente da sua responsabilidade. A compreensão e a escuta ativa evidenciam-se como princípios ausentes na comunicação do desejo entre o casal. E nem mesmo no momento em que Joy cede a realizar uma fantasia de Alan parece existir uma tentativa de conexão.

*Enter Joy, dressed as a schoolgirl.*

Joy – Sir, I. I think I've been fairly naughty, sir.

Alan – Joy, stop.

*Joy reaches inside Alan's trousers. Alan stands and moves away.*

Joy – Alan you didn't have an erection, is something the matter?

Alan – You can't force these things, Joy.

Joy - ...

Alan – You look ridiculous. It's ridiculous, the whole idea.

You can't make me, feel. (62)

A escolha da palavra 'ereção' neste contexto íntimo, como se Alan fosse um dos pacientes de Joy, parece criar um distanciamento entre as personagens e a própria reação do corpo masculino anuncia a morte do desejo. Payne não permite que em nenhum momento Alan atenua a frustração que Joy está a sentir, fazendo com que esta se questione se aquilo que está a acontecer se deve ao seu corpo, à sua idade ou a qualquer outro fator inescrutável. No entanto, aquilo que é ocultado à personagem é revelado ao leitor. Ou seja, parte da

reação de Alan é também o reflexo da adrenalina provocada pela espontaneidade com que ele e Clare – uma colega de trabalho – tiveram sexo. Este fator parece ser determinante no discurso de Alan e no desejo pelo mesmo nível de excitação dentro do casamento.

A construção daquilo que as personagens desejam e a sua concretização através do sexo é reforçada pelo modo como o dramaturgo atribui os papéis supostamente correspondentes a cada género. Alan quer sexo e quer que este seja excitante, espontâneo; Joy quer afeto, quer que se beijem, quer trabalhar na relação:

Joy - Sometimes it can be nice just to.  
Just to kiss.  
Or just to.  
Touch.  
But.  
Often – and I'm not saying all of the time –  
Alan - Just say it, Joy.  
Joy - It can seem as if you're only interested in the one thing.  
And I don't know what to do.  
Alan - We come home, we fuck around kissing one another and then  
we go to sleep.  
And I'm sorry, Joy, but I refuse to –  
Joy - You're not listening –  
Alan - No.  
I am.  
I am listening to you, Joy.  
Now either you want to fuck me, or you don't. (72 -73)

Esta intransigência revelada pela personagem masculina traça um retrato muito negativo do modo como o homem vê o sexo, mas também da forma como se comporta dentro de um relacionamento e de como trata a mulher. Através dos olhos desta personagem podemos observar o modo como o desejo parece eclipsar-se, dando lugar à função meramente mecânica do sexo.

Por outro lado, em *Wanderlust*, Payne também explora o desejo na intimidade entre duas personagens mais novas: Tim e Michelle. O registo desta intimidade é feito dentro dos limites das quatro paredes de um quarto onde os dois protagonistas começam a explorar

a sua sexualidade. O dramaturgo recorre ao corpo feminino para ilustrar como o desejo de intimidade também pode colocar barreiras, principalmente quando este se afigura como um território desconhecido. Ao abordar a inexperiência como elemento que se interpõe ao prazer e à descoberta, Payne apresenta também o desejo como um elemento que pode gerar frustração.

*Tim goes under the duvet and begins attempting oral sex. Michelle's face perhaps suggests to us that Tim's attempts aren't entirely successful.*

Michelle – I think you can probably slow down a bit.

Tim – It's pretty dark.

Michelle - What?

Tim - I mean if you were maybe sort of able to give me a kind of.

Like a hot or cold or something.

Michelle - What?

Tim As in, if it's good, you could say, 'warm'.

And if it's –

Michelle - It's not fucking charades, Tim.

Tim - I'm not saying –

Michelle If you can't see, that's your problem, not mine.

Tim Do you have a torch?

Michelle – Tim.

*Tim strikes up a match.*

Tim – Got it. (56-57)

Neste momento, as personagens lidam com a frustração de formas absolutamente distintas: Michelle não tem paciência para a inexperiência de Tim e este não consegue alcançar aquilo que se tinha proposto fazer. Esta representação da mulher, como figura experiente na descoberta do sexo, é muito interessante do ponto de vista da construção do papel feminino. No entanto, Payne inverte totalmente esta caracterização quando escolhe terminar a cena recorrendo ao uso da figura maternal. Ou seja, Michelle acaba a confortar Tim e a explicar que por vezes é só melhor parar, como se o estivesse também a ensinar a criar uma intimidade necessária ao sexo. Este tipo de representação faz-nos questionar como seria a representação da mesma cena no sentido inverso e, principalmente, se tivermos como base o comportamento da outra figura masculina (Alan). E, ainda assim, a ação dramática da peça é reveladora de que esta aprendizagem

começa a funcionar para Michelle como motor de um desejo sexual crescente, mas também do amor.

Através da análise destes textos percebemos que a intimidade nem sempre é um elemento que funciona a favor do desejo sexual. A própria noção de intimidade e do que se espera que aconteça dentro de um espaço privado assume perspectivas muito distintas para as personagens masculinas e para as femininas. O próprio uso do quarto para retratar a intimidade faz do desejo um elemento que se quer escondido, ocultado. E embora não se considere aqui a análise de género, é evidente que o modo como os dramaturgos criam os diálogos acaba por reforçar aspetos negativos e recorrentes nos comportamentos relativamente ao sexo e ao desejo.

### **3.4. Monogamia**

*(The Mistress Contract, The Village Bike, The Sugar Syndrome, Spur of the Moment, Wanderlust)*

*Silence.*

Jan- Dani, I don't know how to tell you this but your father's having an affair.

(Prebble, 2007: 38)

No sentido tradicional do termo, a monogamia esteve durante muito tempo associada ao casamento e à noção de que duas pessoas se mantinham fiéis uma à outra durante o tempo em que permaneciam juntas. Mesmo depois de décadas de evolução e revoluções sexuais, a monogamia continua a ser “o guião de relacionamento ideal e primário dentro do mundo ocidental” e este guião pauta-se por três eixos fundamentais: cultural, interpessoal e psicológico (Ziegler *et al.*, 2015: 219). A interseção entre estes três níveis estabelece e regulamenta os comportamentos, compensando aqueles que agem dentro do paradigma da ‘normalidade’ ou punindo os que se desviam à monogamia. E embora este pensamento possa ser considerado muito limitativo, se tivermos em consideração a generalidade dos comportamentos e mesmo a sua representação na dramaturgia, podemos perceber que, efetivamente, ainda é algo muito presente na sociedade contemporânea.

Um caso extraconjugal ou fora do relacionamento primário pode ser considerado como um desvio à norma, ao padrão social. No entanto, para Jeffrey Weeks, esta ideia não se refere exclusivamente a uma ameaça ao casamento:

There appears to be a gradual convergence of male and female patterns, though women still tend to deplore unfaithfulness more than men, and men are more likely than women to have had concurrent relationships than women. There is evidence from both men and women, however, that individuals put the couple before individual autonomy. Affairs may be epiphanies, fateful moments, life-changing, but they are also secretive, guilt-ridden and anxiety-making. The exception is when attempts are made to negotiate non-monogamy, sustaining the emotional stability while attempting sexual autonomy. This involves drawing on a complex repertoire to balance the areas of stability and instability. (2007: 140)

A amostra presente nesta análise demonstra precisamente uma mimetização desta realidade social, apontando para a forma reservada (ou mesmo escondida) como a maioria dos relacionamentos extraconjugais se processam. O momento em que isto acontece pode também revelar uma mudança, de comportamento ou pensamento, relativamente ao desejo sexual, ao sexo e ao casamento.

Começamos por *The Mistress Contract* (Morgan, 2014) pelo facto desta peça ser uma adaptação de um livro de memórias e por representar o relacionamento menos normativo de todos. A dimensão relacional, desenvolvida ao longo da peça, e a assunção de papéis sociais não são uma mera representação ficcional, mas o relato da intimidade e do quotidiano de duas pessoas. Durante os vários momentos de diálogo, percebemos que, algures no tempo, Ela já foi casada e que Ele ainda é casado, mantendo o relacionamento principal numa outra ponta do país. E embora o modelo desta ligação seja não convencional, o quotidiano que gerem quando estão juntos aproxima-se em quase tudo da estrutura de um casamento tradicional. Na adaptação fica claro para o leitor que as personagens têm consciência desta possibilidade ou daquilo que representa. Esta perceção acaba também por refletir o medo do hábito ou de desenvolverem padrões comportamentais que os possam aprisionar dentro de um registo em que o desejo acabe por morrer.

Quando estabeleceram o contrato, em 1981, Ele e Ela sabiam que estavam a ir contra as normas sociais, que estavam a traçar um caminho paralelo à monogamia. O texto mostra-nos que esta escolha parece ser significativa enquanto mensagem para o futuro leitor. Do ponto de vista da personagem feminina, é também uma afirmação feminista. Ou seja, a existência deste contrato e desta relação defendia-a da exclusividade de se dedicar a um homem sem a ‘proteção’ do casamento. É como se a personagem nos quisesse dizer que esta é a sua forma de encontrar a liberdade.

She – The idea of it. The word – *Mistress*. The alternative...It’s miserable. I’m miserable. It’s making me miserable. You’re making me miserable. And I think I need to get paid for this. I consider myself a feminist. I consider myself equal to you but in sex we’re not. So this way you pay me what I am owed. What I feel I am owed and in return you get what you are owed. This is ‘the price of admission into my intimacy. (18)

Neste pacto fica definido que Ela terá direito a alojamento adequado, bem como a todas as despesas referentes ao decorrer normal das suas atividades. Relativamente ao que Ele recebe em troca, fica igualmente decidido que todas as tarefas domésticas serão da inteira responsabilidade d’Ela e que Ela providenciará ainda todos os atos sexuais requeridos por Ele, com suspensão de eventuais recusas que sejam, por exemplo, do foro psicológico. No final do contrato, que ambos assinam, fica determinado que Ela se torna propriedade sexual de Ele. A inclusão da descrição pormenorizada do contrato, pensada também para o leitor, dá-nos a possibilidade de entendermos a base de todo o relacionamento. Tudo aquilo que fica subjacente ao contrato, como a distância que os separa ou o próprio compromisso de terem relações sexuais quando ele regressa, acabam por ter impacto na forma como ambos lidam com o desejo sexual.

She - I don’t want to be a wife. I don’t want marriage. I’ve done that before. That’s not what this is about. It’s the opposite of what this is about. You do see that?

*She looks at him.*

And I am not asking for fidelity?

He - Right.

She - Because we know you don’t do that.

He - And – ?

She - You don't ask that question of me either. When I am with you I am yours and when I'm not I can be with whoever I want to be. Do whatever I want to do. Do you hear me?

He - Loud and clear.

*Silence.* (20)

As características do acordo e o comportamento das personagens deixam bem explícito que a fidelidade, enquanto elemento constituinte da monogamia, não fará parte deste relacionamento. E embora, durante toda a narrativa, nunca se dê muita importância a este fator, ele existe como possibilidade da exploração do desejo. Por vezes, a menção da existência de outra pessoa serve apenas para ilustrar a passagem do tempo e o modo como Ela parece sentir-se demasiado velha para ceder ao desejo fora do seu relacionamento.

Uma outra forma de olhar para a monogamia é a partir da perspectiva que Ela apresenta quando, em 1987, menciona que a filha vai casar. O desalento que a personagem sente relativamente a esta informação indicam um profunda descrença na estrutura tradicional do casamento e em tudo o que este implica: “She'll marry and she'll want to work and then she'll have children and then the husband comes home and wants sport. She'll be exhausted.” (46). Embora, no final dos anos 1980, se vivesse uma época de maior liberdade e houvesse um aumento na rejeição dos valores sociais tradicionais, a visão desta personagem não integra esse pensamento. Ou seja, a expressão do desejo sexual e o sexo parecem estar profundamente ligados a um dever matrimonial. Talvez isto seja o reflexo das experiências anteriores da personagem ou talvez, como feminista, ambicione uma outra vida para a sua filha.

Na adaptação de Morgan, tal como no livro de memórias, a seleção dos momentos vividos entre este casal regista uma grande abertura na expressão do que desejam e do que sentem. No entanto, o modo como isto está expresso no texto, por vezes, transmite uma sensação ao leitor de que todos os assuntos são detalhadamente analisados e discutidos. A ideia quase romântica de que um relacionamento extraconjugal poderá oferecer um maior campo de exploração para o desejo sexual é destruída pela própria ‘normalização’ do seu relacionamento. Para o filósofo Alan Goldman a noção de desejo sexual reside no “desejo de contacto com o corpo de outra pessoa” e no “prazer que esse contacto produz”, e que o modo de o satisfazer é através da atividade sexual (2002: 40). Considerando esta visão e o panorama geral da peça, parece estar presente a ideia de que o desejo sexual parte

maioritariamente da personagem Ele e que o prazer parece estar ausente dos seus discursos.

Goldman diz-nos ainda que o amor não é naturalmente monogâmico, mas que, juntamente com o afeto, é aquilo que mais facilmente sustenta um casamento (2002: 44). Da mesma forma, o filósofo refere ainda que o “reconhecimento de uma clara distinção entre sexo e amor na sociedade” ajudaria a clarificar quando o “desejo sexual é confundido com amor permanente” (*ibidem*). Mas se transportarmos esta noção para a análise das peças que aqui observamos, a maioria das personagens não parece conseguir fazer essa distinção. Vejamos o exemplo de *The Village Bike* (2011), na qual a personagem Becky, impulsionada pela excitação da sua aventura extraconjugal com Oliver, confunde desejo sexual com amor. Este equívoco não é mais do que a ilustração da fragilidade das fronteiras entre os dois conceitos, principalmente quando é sustentado pelo sexo. A fragilidade de Becky e o distanciamento emocional e sexual do marido são fatores igualmente importantes para criar esta confusão de sentimentos e vontades.

O primeiro grande momento de libertação do desejo e da tensão sexual, mas também da frustração que se acumula desde o início da peça, surge quando Oliver lhe entrega a bicicleta que lhe vendeu. É como se Becky não aguentasse mais e, independentemente das consequências, precisasse de agir: “I just want to say/ *She touches his chest. Her breathing changes. He doesn't move. She touches his face. She makes a noise like an animal. A small cry, exactly halfway between pain and pleasure. And suddenly they are kissing.*” (60). Neste momento, parece que a dramaturga devolve completamente o corpo à personagem, permitindo que ela responda de forma primária aos seus desejos. No entanto, no segundo seguinte, a libertação cede lugar à culpa: “I don't do this like this”, “It's just not me. I love my husband” (61).

Neste início da peça, Skinner não se cansa de submeter as personagens a várias tentativas de reconexão para salvar o casamento de intromissões externas. A noção de que um casal assume uma relação monogâmica porque acreditam que é o tipo de relação que lhes proporciona grandes resultados, sejam emocionais ou sexuais (Ziegler *et al*, 2015: 222), parece ser, simultaneamente, a grande esperança de Becky e a sua frustração. Como elemento ativo, Becky seduz o marido (“Im not wearing any knickers. *Beat.* We've never done it in here.”, “Go down on me then.”, 67), insulta-o (“you're a complete cunt”, 67),

numa tentativa de obter algum tipo de reação e resposta ao seu desejo. Como elemento passivo, John mantém-se imperturbável perante todas as insinuações. No entanto, estas opções parecem servir apenas como uma frágil justificação do caminho através do qual a dramaturga opta por conduzir as personagens. Ou seja, a personagem feminina decide procurar a satisfação do seu desejo sexual através de uma relação extraconjugal e a personagem masculina revela indiferença a tudo o resto menos à chegada do bebé.

Através da relação extramarital entre Becky e Oliver, a dramaturga explora o desejo através da fantasia e o modo como a satisfação sexual pode funcionar como efeito libertador da culpa. Este retrato é também revelador de uma visão negra do casamento onde há muito o desejo se extinguiu. Todo o discurso de Oliver aponta para o facto de não ser a primeira vez que embarca numa aventura sexual e de não ter qualquer tipo de arrependimento. Aliás, a ausência da sua esposa serve como cenário e impulso perfeito para o desenvolvimento destas relações (“I mean if we keep it quiet, there’s really no reason why we can’t carry on til Alice gets back.”, 75).

O facto de Skinner optar por fazer de Becky uma principiante e Oliver um experiente neste jogo trazem um desequilíbrio à relação entre as personagens. Embora o desejo vá sendo saciado e alimentado pelos dois, a compreensão pelo que está a acontecer é distribuída de forma diferente. A personagem feminina é caracterizada como uma mulher que não é capaz de se distanciar das suas emoções; e a personagem masculina como um homem que apenas queria divertir-se através do sexo. O reconhecimento do fim da relação, onde não existia qualquer compromisso, acaba por castigar aquele que se revela como o jogador mais fraco:

Oliver - What happened to ‘I don’t get involved after sex?’ Eh

Becky - Who say that?/ I didn’t say that.

Oliver - You did.

Becky - No I didn’t.

Oliver- Word for word. ‘No, Oliver, you just think that cause you’ve got such a big ego.’

Becky - I didn’t mean it like that.

Oliver - It’s what you said.

Becky - You said we were just fucking! What did you want me to say?

Oliver - Nothing. The less you say the better. I don't know why we're even having this conversation.

Becky - Because I need to tell you something.

Oliver - Tell you what, I'll lend you my phone. You can call someone who gives a shit.

*He laughs. (99)*

O modo como a dramaturga opta por terminar este relacionamento acentua não só as inseguranças de Becky, como também a impulsiona a procurar alternativas para o seu desejo. A insistência na continuação da relação com Oliver, o vídeo a ter sexo com outro homem para o provocar, transformam a personagem numa mulher profundamente desconectada consigo própria. Isto significa que Skinner abre a Becky todas as portas alternativas, como se a quisesse empoderar na sua sexualidade, apenas para no final a punir. Embora a dramaturga<sup>36</sup> admita que a peça não é acerca de castigo, a verdade é que ela parece efetivamente castigar a personagem que termina a peça sem ter vontade de mais alguma vez ter sexo.

Em *The Sugar Syndrome* (Prebble, 2003), a temática da monogamia existe em segundo plano, como reflexo de um casamento desmoronado, como testemunho de um amor que foi abandonando e como morte anunciada do desejo sexual. Jan, a mãe de Dani, com cerca de quarenta e cinco anos, há muito que vive sem a presença diária do marido em casa, sem questionar a sua ausência ou a vida que mantém em Londres, onde gere um jornal. No entanto, quando numa visita surpresa se depara com o facto do marido estar a ter um caso extraconjugal, sente necessidade de partilhar essa informação com a filha. A inclusão deste momento na peça serve para aproximar as personagens e para oferecer uma explicação acerca do comportamento de Dani relativamente ao amor, ao desejo e ao sexo. À semelhança de outros textos dramáticos, esta peça apresenta o casamento como uma estrutura frágil, na qual a mulher é identificada tradicionalmente como o elemento que sofre a traição em silêncio e cujas vontades e desejos são esquecidas. O reforço contínuo da baixa auto estima de Jan, de certa forma, também intensifica a leitura que se faz de Dani e das suas atitudes ao longo da peça.

---

<sup>36</sup> Entrevista em <https://shotgunplayers.org/Online/default.asp?BOparam::WScontent::loadArticle::permalink=skinner>. (Consultado a 10 de junho de 2021)

A escolha da dramaturga na reação de Dani à informação da traição parece surgir como um fragmento que indica uma descrença não só no casamento, como no modo como as relações funcionam:

Dani - I'm surprised that you're surprised.

Jan - I'm not surprised. I'm just ... I'm really shocked.

Dani - He comes home every other weekend, if that. I have no memory of you two sleeping in the same bed.

Jan - Your father snores.

Dani - It was never like on TV, so ...

Jan - Life isn't like TV.

Dani - That's the conclusion I came to.

Dani - I thought there must be some kind of ... arrangement. I thought it was quite cool. Jan (*stares at her bleary-eyed*) - What world have you been living in?

Dani - The real one. [...] Dad's a cunt, Mum. He's always been a cunt.  
(38-39)

Com esta personagem, Prebble cria o retrato de uma mulher que passa uma vida inteira a anular-se, negando os seus próprios desejos e vontades, submissa a uma ideia de fidelidade complacente: “I was suspecting your father of having affairs while you were in nappies. / It's very complicated. I have a great deal of respect for your father.”; “You can't imagine how it is to give up half your life to people who don't even like you.”, (40-41). Ao assumir unicamente este papel e o de mãe, Jan passa a Dani um retrato disfuncional do modo como funcionam os relacionamentos. Talvez por isso mesmo, o modo como Dani interage com Lewis, um jovem adulto de vinte e dois anos que conhece através da internet, pareça sempre tão distante e a expressão do desejo sexual e a exploração do sexo se resumam a uma conexão física, sem qualquer busca de sentimentos, numa quase mimetização de um guião pornográfico.

Nigel Mather argumenta que se considerarmos que quem ama pode, de repente, apaixonar-se ou desejar outra pessoa, então aquilo que é encarado como permanente também se pode transformar em temporário ou provisório (2021). O mesmo autor refere ainda que há muitos fatores externos como o trabalho, ou ganhar dinheiro, ou mesmo a partilha de pontos de vista radicalmente diferentes relativamente a valores políticos,

culturais ou religiosos, que podem criar tensões dentro de uma relação e conduzir os seus protagonistas a seguir caminhos separados (*ibidem*).

Seguindo esta linha de pensamento, tomemos como exemplo *Spur of the Moment* (2010), de Anya Reiss, onde a representação do desejo sexual significa apenas o encontro com os estilhaços dolorosos do que aconteceu no passado. Através das personagens Vicky e Nick, a dramaturga encontra a possibilidade de representar um casamento que ameaça ruir a qualquer momento. Para criar este ambiente e revelar os motivos da instabilidade deste casal, Reiss recorre a uma premissa muito básica: o marido traiu a esposa com a chefe. No entanto, o que dá outra dimensão a este evento é o facto de se refletir não só na interação entre Nick e Vicky, mas também na própria estrutura familiar. Ou seja, a dramaturga constrói a narrativa de forma a indicar-nos que ele foi despedido e que é Vicky quem tem de sustentar e organizar as contas da família. Este desequilíbrio, presente na dinâmica do casal, cria tensões e desestrutura a sua união, apagando o desejo e a vontade de reconstrução.

Vicky -Worse than losing your job cause you're such an idiot as to fuck your own boss, worse than cheating on your wife for an older and uglier model, worse than all the embarrassment you've caused, worse than us having to have a lodger, worse than us having to go to the bank today and remortgage our own house because of your selfish stupidity, worse than that..

Nick -Yes, yes worse than all of that!

Vicky - Worse? Go on then, go on

Nick - The worst thing is that you think that this is all so dramatic and amazing, and it makes you so wonderfully wronged and beautiful and you belong in some shitty film when actually it just makes you sad, pathetic, ugly and boring. (32-33)

Embora o leitor fique consciente da dinâmica entre o casal através deste tipo de diálogos, fica por explicar o motivo da traição de Nick e mesmo o modo como funcionava o relacionamento com a sua esposa antes deste evento. A ausência destes dois detalhes na peça impede que se trace um retrato mais abrangente do lugar do desejo entre as personagens.

Num constante retorno à memória do passado, a dramaturga não permite que Vicky se esqueça daquilo que aconteceu e trabalha o sentimento de culpa através da constante acusação de Nick por toda a tragédia doméstica. Os insultos, as discussões e as mágoas acabam por ocupar o lugar do desejo. É através de Danny, o inquilino, que as personagens encontram um terreno neutro para tentarem, de um modo atabalhado, regressar um ao outro. Através da provocação mútua acerca da possibilidade de Vicky ter um caso com Danny, é possível vislumbrar uma pequena chama de amor e de desejo. A figura do inquilino é transformada na personificação do desejo não só do casal, mas também da sua filha Delilah.

A ideia daquilo que ‘os outros’ poderão pensar acerca de Vicky (que acolheu na mesma o marido depois de descobrir a traição) cria não só insegurança, como tristeza e é num desses momentos de fragilidade que encontram uma possibilidade de regresso. Parece que, de certa forma, Reiss passou toda a peça a criar tensão e antecipação de um desejo de um final feliz, para chegar exatamente a este momento:

Vicky - Everyone thinks that you are so good, good but naughty, Nick got caught out cheating on his wife but look at her, look what a stupid mess she is, can you blame him?

Nick - Vicky no one thinks that, don't say anything, no one thinks that. Everyone thinks balding Nick what a pathetic loser, couldn't get a young pretty girl had to go for an ugly slut and then got fired what an idiot because look at his wife... (106-107)

A dramaturga Anya Reiss tinha apenas dezassete anos quando escreveu esta peça e talvez por isso mesmo se note uma maior consistência na construção da personagem mais nova, em detrimento do casal. A escolha deste final parece refletir também essa puerilidade em que, para que tudo fique bem e a família volte ao que era, os adultos acabam por reconhecer o seu erro e ‘fazer as pazes’. O modo como Reiss opta por caracterizar a mulher (‘ugly slut’) com quem Nick trai Vicky, são o reflexo da necessidade de culpabilizar o outro, de o transformar no ‘monstro’ que veio destruir o casamento. Todo este retrato, do modo como o casal lida com esta situação, parece representar a ideia de que a manifestação do desejo sexual fora do casamento pode destruir tudo à sua volta. A cena que encerra *Spur of the Moment* volta a colocar o casamento no seu lugar de destaque e

tudo aquilo que aconteceu para trás é perdoado ou esquecido, devolvendo cada uma das personagens ao seu lugar centro da estrutura familiar.

A abordagem à monogamia, ao casamento, à fragilidade da sua estrutura e ao modo como o desejo sexual interfere no mesmo, são também explorados em *Wanderlust* (2010) de Nick Payne. Nas primeiras cenas da peça, Payne dá automaticamente a entender que o casamento de Joy e de Alan enfrentam alguns problemas. Ao mesmo tempo, o dramaturgo apresenta Clare, uma professora que trabalha com Alan, e introduz Stephen, um amigo do passado que entra no consultório de Joy para tratar uma irritação no pénis. Este intercalar de diálogos dá-nos automaticamente a sensação de que aquelas personagens serão importantes e que poderão interferir no relacionamento do casal. É curioso que, nestes primeiros momentos, a interação entre Joy e Stephen e Alan e Clare entre numa intimidade que é forçada pelas situações que estão a viver. E se no caso de Joy é uma situação médica, no caso de Alan a colega informa-o que apanhou outro professor a masturbar-se numa sala de aulas. Ao rodear as personagens por este ambiente, Payne faz com que Joy e Alan acabem por se confrontar com as suas próprias tensões e com a necessidade de as libertar.

À semelhança de outros dramaturgos presentes nesta análise, Payne cria uma atmosfera que serve de preparação para justificar as ações das suas personagens. É como se nos dissesse que aquilo que está prestes a acontecer é simplesmente inevitável e o desejo é uma força impossível de controlar. O desequilíbrio criado na relação entre Alan e Joy está também presente no modo como estes falam um do outro com outras pessoas. Na cena oito, Payne mostra precisamente isto quando oferece, em simultâneo, a possibilidade de entender as duas perspetivas:

Clare – What does she look like?

Alan – Tired, worn out, uptight.

Clare – Is that meant to be a joke?

Alan – No. I promise you that’s exactly how she looks.

Clare – I don’t think that’s a very nice thing to say about your wife, Alan.

Stephen – Tell me about Alan.

Joy – He’s a teacher. English. And, as of last year, he’s now head of department. (33)

No diálogo que decorre entre Stephen e Joy, o dramaturgo faz uso de lugares-comuns para explicar o porquê da personagem masculina se ter envolvido com uma mulher que não conhecia. O desenvolvimento deste discurso inclui queixas acerca do quotidiano com a sua mulher, do modo como ela o pressiona para ter mais filhos e do facto de ter dificuldades em manter uma ereção. A generalização de um certo comportamento masculino e da própria rutura do casamento aqui presentes são também sintomáticos de uma geração à qual Payne pertence. A caracterização que é feita de Stephen (mas também de Alan) parece seguir um fio condutor muito conservador que promove maioritariamente a manifestação do desejo masculino. Por outro lado, as personagens femininas na peça (à exceção de Clare) são identificadas como fiéis e recatadas, preocupadas com os filhos e mais focadas na dimensão emocional do casamento do que no desejo e no prazer.

Payne utiliza o exemplo do casamento de Stephen para ilustrar como o quotidiano mata o desejo sexual e o direciona para outras pessoas fora do relacionamento, causando um sentimento de culpa: “Stephen – Sleeping with that girl may have been stupid, not to mention contagious, but, for one night anyway, I can’t tell you how. Incredible it felt to just.” (36). É como se esta declaração servisse como um prenúncio para tudo o que está para acontecer. Por outro lado, durante o diálogo entre Clare e Alan, o dramaturgo começa a derrubar a linha que separa o ambiente profissional do pessoal e aproxima as duas personagens. Enquanto no exemplo anterior é a personagem masculina que inicia a conversa com um teor mais sexual, neste é a figura feminina que o faz. Essa liberdade para falar explicitamente acerca destas questões parece estar intrinsecamente ligada à caracterização que Payne faz de Clare: uma mulher solteira e livre, sem pudor e que não se inibe de expressar as suas vontades. De alguma forma, todas as personagens são ou já foram infelizes no que diz respeito aos seus relacionamentos e parecem encontrar conforto e mesmo a possibilidade de regresso ao desejo sexual através destes novos encontros.

A interação entre Clare e Alan é usada pelo dramaturgo, em alguns momentos, como estímulo para criar um ambiente mais sensual e sexual no casamento daquele, e, noutros, como um motivo interior para a comparação.

Joy – Alan.  
*Alan persists.*  
Please.  
Alan persists; Joy breaks away from Alan.  
It’s late.  
Alan – Even if it’s early it doesn’t seem to make any fucking difference.  
Joy – I’m sorry.  
Alan – Are you?  
Joy - The weekend, I promise. (38)

O mesmo tipo de cenário volta a repetir-se noutra noite quando Joy o despe (“lovingly, not seductively.”, 43) e Alan encara esse gesto como indicação para algo mais, tentando estender um beijo que é recusado. Portanto, quando Payne coloca Clare e Alan na mesma viagem de estudo a França e dentro de um quarto de hotel, não restam mais dúvidas acerca do modo como a ação dramática decorrerá. O desejo assume aqui uma centralidade essencial para o desenrolar de toda a peça e para o modo como as personagens acabarão por agir entre si. A fórmula repete-se e o dramaturgo apresenta as duas cenas em simultâneo: no consultório, Joy conta a Stephen como foi a sua lua de mel; e, no quarto de hotel, Alan está prestes a ceder ao desejo. A mestria com que Payne intercala o discurso entre as duas conversas chega mesmo a dar-nos uma outra leitura, como se Joy quisesse que aquilo acontecesse entre Alan e Clare:

Joy – We waited until we thought we couldn’t hear anyone else. And then we came out. That was where we spent the first night of our honeymoon.  
*Clare begins giving Alan a blowjob.*  
At about one o’clock in the morning, all you could hear was the sound of the sea.  
Alan – Fuck.  
Joy – I remember just waking up and listening to it.  
Alan – Fuck.  
Joy – Staring at the man next to me on the floor.  
Alan – Fuck.  
Joy – My husband.  
*Alan orgasms. (49)*

Por outro lado, Stephen tenta beijar Joy e perante o seu afastamento deixa-a sozinha. Há na escrita de Payne, e neste retrato de uma monogamia falhada, uma normalização de um

certo tipo de comportamento que dita o modo como cada gênero age perante o desejo sexual. Tanto no casamento de Alan e Joy, como no de Stephen, o comportamento das mulheres (fechado, opressor ou desinteressado) é apresentado como o fator inibidor para o sexo e isso funciona automaticamente como desculpa para procurar uma alternativa que possibilite a expressão do seu desejo. De igual forma, a mulher casada é retratada como a romântica que sonha com o passado do seu relacionamento, que quer afeto, mas também alguém cuja libido desapareceu. Por outro lado, a mulher solteira é a aventureira, que expressa livremente o seu desejo e que termina o seu relacionamento porque percebe que não está a ser verdadeira consigo própria.

No fechar da narrativa, Payne entrega novamente as personagens ao seu casamento, eclipsando Stephen e Clare do cenário, como se eles nunca tivessem existido. No entanto, o dramaturgo abre a janelas para outras possibilidades quando, num último diálogo entre Alan e Joy, faz aparecer a ideia de um acordo para ter sexo com outras pessoas. Esta sugestão é apresentada como forma de retirar pressão ao casamento. Ou seja, mais uma vez, a manifestação do desejo é atribuída à personagem masculina e a recusa à feminina.

Em 2018, *Wanderlust* foi adaptada pelo dramaturgo para uma série de televisão e, na verdade, todo o enredo acaba por se tornar muito mais interessante. Existe um maior equilíbrio entre a personagem de Alan e de Joy no que diz respeito à forma como encaram o seu casamento, o sexo e o desejo. O modo como decidem embarcar numa aventura sexual para explorar a sua sexualidade com outras pessoas, aumenta não só o desejo entre eles, como também potencia a intimidade e a conexão enquanto casal. É como se na série Payne conseguisse trazer a igualdade para o gênero e a vontade de compreensão mútua, suavizando o comportamento masculino e empoderando o feminino, ao mesmo tempo que eleva a libido do casal.

A monogamia, conceito passível de ser amplamente debatido, surge em quase todas as peças aqui mencionadas como algo ultrapassado. Isto não significa, no entanto, que as personagens não acreditem no amor, na noção de estar com uma só pessoa, mas, de alguma forma, os relacionamentos principais parecem não satisfazer o desejo sexual e a procura por alternativas, seja ela ativa ou passiva, acaba por assumir a centralidade das peças.

### 3.5.Homossexualidade

(*Cock, The Pride, The Pass*)

Gay desire is a recognised fact of existence; gay love is not.  
Nicholas de Jongh (2005:180)

*Cock* (2009), de Mike Bartlett, *The Pride* (2008), de Alexi Kaye Campbell, e *The Pass* (2014), de John Donnelly, são peças onde a homossexualidade é retratada de três perspectivas absolutamente distintas e onde o desejo sexual desempenha um papel fundamental para a construção das suas narrativas. De Jongh lembra-nos que a caracterização da homossexualidade no teatro é o reflexo dos valores e crenças do mundo para além dele (2005: 5). Recorrendo à história, o autor diz que a “ideia de homossexual como uma categoria de pessoa não existia” e que a própria palavra só foi criada no final do século XIX (*ibidem*).

Recordemos também que a sociedade britânica só descriminalizou a homossexualidade nos anos 1960 e que demorou várias décadas a alterar a idade para o consentimento dentro de uma relação de pessoas do mesmo sexo:

The age of consent remained at twenty-one until 1994 when it was lowered to eighteen; in 2001, sixteen-year-olds won the right to consent to sexual relations with a member of their own sex. The 2003 Sexual Offences Act finally removed any legal distinction in the criminal law between heterosexual and homosexual activity.

(Smith, 2010: 249)

Quando *The Pride* estreou, em 2008, no Royal Court Theatre, a peça foi apresentada como um texto que explora a mudança de atitudes relativamente à sexualidade. Ao longo de um período de cinquenta anos, Campbell trabalha também a noção de intimidade e de identidade, ao mesmo tempo que insere o desejo sexual como elemento desestabilizador. Considerando que um dos momentos da peça retrata os anos 1950, convém recordar que nesta época se vivia uma ‘ditadura heterossexual’ (Weeks, 2013: 9). Ou seja, o único comportamento socialmente aprovado era aquele que assumia exclusivamente a união entre um homem e uma mulher e tudo o que se desviasse da norma era considerado uma ameaça.

Campbell revive este momento da história através do sentimento de frustração, mas também de culpa, manifestado por Philip que, apesar de ser casado com Sylvia, começa a desenvolver sentimentos e desejos por um homem. O desejo sexual e o amor surgem não só como elementos fundamentais para a construção da narrativa, mas também como uma força que, para as personagens, se torna impossível de combater:

Philip – What is it that you want to say to me?

Oliver – That I love you.

Philip – Please don't say that again. I find it absurd.

Oliver – I have no choice. It isn't a choice.

Philip – We agreed. You said...I asked you not to talk like that.

Oliver – I love you so much.

Philip – Stop saying those words.

Oliver – At night, I can't sleep. I see your face. I hear your voice.

Philip – Stop it. (71)

Através dos diálogos entre estas duas personagens conseguimos entender o desejo como um impulso que obriga à transgressão das normas sociais. A transposição que Campbell faz da realidade opressiva daquela época para o universo dramático dá-nos, também, conta da luta interna dos seus protagonistas e das soluções que tentam encontrar para ocultar o desejo. A imposição social da heteronormatividade está igualmente presente no texto através da ideia da 'mulher certa' e do casamento para combater a atração sexual por homens. No entanto, o dramaturgo apresenta-nos duas visões distintas como reação a este pensamento: Oliver sente que, independentemente do que se faça, não é uma questão de escolha; e Philip deixa claro que o seu comportamento foi errado, fruto de uma fraqueza. Através de Philip e da sua rejeição perante o desejo, Campbell reforça a noção de desvio na homossexualidade, tão presente nos anos 1950, e associa-a à violência física e verbal. A colisão entre estas duas opiniões é retratada através de uma escalada de tensão que, rapidamente, se transforma mesmo num confronto.

Oliver – You'll die, Philip, not knowing who you are.

Philip – Be quiet

Oliver – What a foolish, sad way to live a life.

*Suddenly, Philip strikes him across the face. It's a reflex; the reaction of a cornered animal. Philip is as shocked as Oliver, who reels. There is some blood in the mouth.*

Philip – I'm sorry. Oh, God, I'm so sorry, Oliver.- I'm sorry.

Oliver – I'm fine. Really, I'm fine.

*And then Philip begins to cry. He collapses into Oliver's arms and begins to sob like a child. [...] Oliver comforts him. Then, a kiss. But Oliver tries to remain tender. Philip has been taken over by something else – there is something urgent, aggressive stirring in him.*

Oliver – Wait, Philip, wait.

Philip – No. [...] Why not now? Why not here? It's what you want, isn't it? It's what you want me to be, isn't it?

*Philip has become violent. He throws Oliver down. Oliver is resisting. Philip unzips his own trousers and has managed to pull Oliver's halfway down. (80-81)*

O sangue e a violação surgem aqui como elementos profundamente negativos que, inevitavelmente, estão associados à culpa e ao desejo. Parece que há em Philip uma vontade incontrolável de punir Oliver por o confrontar e despertar aquele desejo dentro dele, por o fazer sofrer. Campbell consegue inserir o leitor dentro de um ambiente claustrofóbico, doloroso e violento, onde a manifestação do desejo sexual não tem qualquer possibilidade de sobrevivência.

Através da sequência de acontecimentos que decorre depois deste momento, o dramaturgo mostra, mais uma vez, que a homossexualidade era encarada como uma perversão e como um 'inimigo pernicioso' (104) que tinha de ser combatido por todos. Os diálogos entre Philip e o médico ilustram esta realidade e mostram o quão detalhada poderia ser uma conversa quando se tratava de aferir o grau de gravidade do 'problema'. A personagem Médico não se inibe em colocar questões, por exemplo, acerca das suas fantasias, nem sobre o facto de ter tido ou não sexo anal com algum homem e se foi ele quem decidiu terminar o relacionamento. A dinâmica entre estas duas personagens ilustra, por um lado, a dor causada pelo desejo e, por outro lado, a necessidade de reprimir os impulsos homossexuais.

A representação da realidade dos anos 1950 é ainda mais pungente quando é colocada em contraste com a de 2008. Ao inserir um novo leque de personagens, Campbell permite que se estabeleça diferenças e que se tenha uma outra leitura acerca do desejo sexual. Neste novo quadro, Philip tem um relacionamento com Oliver e ambos são livres não só para expressarem a sua sexualidade e afeto, mas também para viverem juntos. E é precisamente com base nessa liberdade que o dramaturgo dá corpo a Oliver,

possibilitando que a personagem estenda o seu desejo sexual através de encontros casuais com outros homens. A tolerância social e o direito à livre expressão da sexualidade representam um profundo contraste com o ambiente das personagens do quadro anterior. No entanto, a caracterização que o dramaturgo faz de Oliver reforça um estereótipo de promiscuidade, onde as mentiras funcionam como um suporte desse retrato. A explicação que é oferecida ao leitor, para este comportamento, não deixa de ser curiosa já que intensifica a leitura da atitude *blasé* desta personagem: como o facto de se sentir aborrecido ou sozinho (31); ou daquilo que fez não estar relacionado com amor (40); ou de fazer parte do seu ADN (41); ou mesmo quando diz que é uma dependência (45).

Philip, o companheiro, é caracterizado como o lado mais emocional na relação e como aquele que procura o equilíbrio e a estabilidade. No entanto, por vezes, esta afetividade parece apenas servir como contraste à atitude desprendida do outro protagonista.

Oliver – It’s not your problem.

Philip – It’s because we’re men, I thought. That’s what they say, isn’t it? It’s because we’re men. It’s not a gay thing. Men need it.

Oliver – That’s what they say.

Philip – But all I know is what I felt. And that night, when I got back from Brussels, after you’d told me, I just lay on the bed and looked at the ceiling. And I felt the loneliest I’d ever felt in my life. (44)

A solidão surge aqui como um fator provocado pelo outro, pela exteriorização do desejo do outro fora do relacionamento. Ao assumir um comportamento monogâmico para a personagem Philip, o dramaturgo levanta também a questão do ser ou não ser puritano perante as ‘escapadelas sexuais’ e dos limites do desejo dentro de um relacionamento. Mas, no diálogo entre as duas personagens, fica claro que, mesmo perante todas as desculpas, Philip se recusa a ceder à promiscuidade de Oliver: “I can’t deal with it.” (46); “I believed in something.” (47). O contraste entre as duas personagens oferece a possibilidade de olhar para o amor, para o sexo e para o desejo a partir de dois polos distintos. É como se finalmente com a liberdade chegasse também o peso do que pode significar explorá-la, sem noção do caos que pode gerar.

Sylvia, presente nos dois espectros temporais que dividem a peça, é, em 1958, a mulher de Philip e, em 2008, é amiga de Oliver. Em ambos os momentos, Sylvia parece ser a

representação da consciência, o ponto de equilíbrio, aquela que consegue ver para além do que está visível e dos desejos dos outros. Nos anos 1950, é ela quem se apercebe da homossexualidade do marido e quem levanta essa questão, depois de encontrar um paralelo entre a forma como Philip se sentiu quando conheceu Oliver (“He has a manner to him, that’s all”, 51) e outro amigo dela (“I found him mildly offensive, that’s all. In a way that those men can be offensive. Effeminate.”, 55). Mas também é ela quem percebe que tudo aquilo que se reprime acaba por ter um efeito destrutivo. Na atualidade, como confidente de Oliver, é ela quem o aconselha, quem o faz tentar perceber porque é que o seu comportamento deprime Philip e porque é que estão separados. A expressão, extensão e repercussão do desejo sexual de Oliver reflete-se através da indiferença na escolha e multiplicação dos parceiros sexuais, assim como no facto de não saber o que quer. Este comportamento faz com que Oliver, de alguma forma, se sinta simultaneamente como o traidor e o traído, alguém que não merece ser amado.

A ponte que o dramaturgo estabelece entre este dois pontos da narrativa permite que se tenha uma visão mais ampla do comportamento das personagens relativamente à homossexualidade. Parece que, de certa forma, Campbell nos permite equacionar o modo como uma época e os seus costumes podem ser determinantes para a expressão do desejo sexual e de como isso pode afetar tanto os comportamentos. Remetendo para o título da peça, *The Pride*, em 1958, o dramaturgo expressa, através de Oliver, o orgulho de ser homossexual (“A pride for the person I was”, 74) e, em 2008, através da inclusão das personagens Sylvia e Oliver na marcha de celebração da comunidade LGBT (107). A destreza com que o dramaturgo estrutura toda a narrativa não revela um julgamento acerca das suas personagens, nem no modo como agem ou reprimem os seus desejos, mas parece estar centrada precisamente na representação de um contexto que exprime uma determinada realidade social e sexual.

Em *The Pass* (2014), John Donnelly traça um retrato amplo, mas ao mesmo tempo contido, pela segurança das quatro paredes de quartos de hotel, de uma homossexualidade que se desvenda gradualmente. No entanto, o desejo sexual e toda a tensão subjacente parecem querer explodir, revelando vontades que as personagens negam. Na primeira parte da peça, quando Jason e Ade estão no final da sua adolescência, o desejo sexual latente, a tensão entre os dois e as constantes referências a tudo o que está relacionado com o sexo, sobressai muito mais do que nos restantes momentos, em que já há uma

consciência adulta. Existe também um enfoque muito grande na genitália masculina [”billy bollocks” (18) ”big dick” (19) “Little Ade” (23); “My dick’s bigger than his” (24)], que se pode relacionar com a representação da faixa etária que simbolizam e da curiosidade e exploração da sexualidade. O momento final desta primeira cena é crucial para a representação do desejo e da tensão sexual que se constrói ao longo de todo o diálogo. O dramaturgo explora a aproximação física das personagens através de uma brincadeira que começa com uns murros, e encurta a distância entre os corpos ao transformar aquele momento numa luta homoerótica.

Jason – Wanna squeeze my plums?

Ade – You fucking bender, I’ll feel your plums!

Jason – He does an’ all! Ooh matron, that’s rather pleasant – what the fuck was that?

*Jason pulls away looking shocked. Ade is still laughing.*

Jason – You had a fucking hard on. You did, you had a hard-on

Ade – No, I...

I get nervous. (44)

Este momento é usado para demonstrar o embaraço sentido pela personagem relativamente à sua excitação sexual, principalmente quando isto pode significar uma exposição do seu desejo no mundo exterior. No entanto, em vez de deixar a personagem neste estado de breve instante de pânico, Donnelly volta a aproximar os protagonistas mas, desta vez, de um modo mais afetuoso.

Jason – Give us a cuddle, you bumboy

*Ade moves towards Jason. Jason gives him a deep cuddle.*

You’re very huggable. Ade, you know that?

Ade – Piss off

*Ade shoves Jason off. It’s playful. Jason looks Ade square in the eye.*

*Gives him an Eskimo kiss – rubs noses with him. Strokes his cheek.*

*Gives it a couple of gentle friendly slaps.*

Jason – Doughnut

*Jason walks to the shower. Turns it on. He reappears.*

Ade. I’m gonna take a shower now

*Jason returns to the shower. He leaves the door open. Ade stares, frozen. (45)*

Ao deixar a porta aberta, Donnelly parece finalmente libertar as suas personagens para que se possam encontrar. Este gesto tão simples simboliza finalmente a aceitação do desejo sexual, mas não significa necessariamente a abertura à homossexualidade ou ao assumir da mesma. Donnelly deixa que a cena cresça, ao mesmo tempo que o desejo entre eles se materializa, prendendo o leitor na expectativa do que poderá acontecer. No entanto, a cena termina apenas com a sugestão, deixando que seja o leitor a supor o que poderá ter acontecido durante aquele duche.

Depois deste momento, Ade e Jason seguem caminhos diferentes, mas apenas o último se torna futebolista profissional. Tal como seria esperado num jogador de futebol heterossexual, constituiu família. Na segunda cena da peça, encontramos Jason (aos vinte e quatro anos) com Lindsey, uma mulher que julga que foi contratada para os gravar em vídeo a ter sexo, mas que descobre que afinal foi ele quem orquestrou tudo. O desejo sexual é aqui manipulado e assumido como uma forma de transação que serve um propósito: as imagens do encontro entre eles seriam divulgadas e acabariam com os rumores que tinham surgido na comunicação social acerca da possível homossexualidade do jogador.

O dramaturgo recorre à ideia generalizada das expectativas relativamente aos jogadores de futebol e às suas vidas privadas para demonstrar como os rumores podem afetar a sua carreira (imagem, patrocínios...) e a sua família: “Jason – Do you have any idea the world I live in? How it Works? (...) you think I want fifty thousand people chanting stuff, you think I want my kid hearing stuff at school, getting abuse in the street” (70). A introdução da personagem Lindsey na narrativa representa a entrada da sociedade na esfera privada do jogador ao vocalizar a necessidade em se saber se ele é ou não homossexual (“This isn’t about money, this is about people finding out you’re, you’re gay or whatever”, 71). À semelhança de outras peças, a inclusão de Lindsey revela também o recurso ao elemento feminino para falsear uma heterossexualidade e, desta forma, ocultar o desejo por homens. O desprezo com que Lindsey reage a Jason, assim como o uso de estereótipos associados a uma imagem depreciativa da homossexualidade (“pathetic”; “scared little boy”; “man up”; “fucking pansy”, 72), reforçam a presença da moralidade e da homofobia social na peça. Todos estes aspetos parecem também servir para sustentar o argumento do dramaturgo ao caracterizar a personagem masculina como alguém que precisa de esconder os seus desejos e a sua homossexualidade.

Na terceira e última cena da peça, Jason e Ade, voltam a encontrar-se doze anos depois, num outro quarto de hotel. O dramaturgo usa este momento não só para fechar o ciclo aberto no início da peça, mas também para nos demonstrar que desejo pode ser um impulso passageiro, mas pode ter um impacto duradouro. Embora a homossexualidade de Jason seja sugestionada ao longo de toda a peça, em nenhum momento é assumida. Esta caracterização surge em contraste com a de Ade já que, neste quadro, o dramaturgo desvenda o rumo da vida deste protagonista e o seu namoro com outro homem. Aparentemente, Donnelly apresenta-nos duas personagens que têm o seu passado resolvido. No entanto, o desenrolar do diálogo mostra-nos que aquela noite que passaram juntos, há muitos anos atrás, ainda assombra Jason: “clear the air”; “it builds up into something it’s not”; “sort of thing you put too much weight on”; “no hard feelings” “it was just fun and games” (86-7). Este ciclo poderia ter sido fechado exatamente neste momento e tudo poderia ter sido esquecido. Mas o dramaturgo coloca as suas personagens à prova quando, sob a influência de comprimidos, faz com que regressem novamente ao passado. Nesse momento descobrimos finalmente que a tensão e o desejo sexual foram consumados:

Jason – Thought we agreed it was nothing.

Ade – You tell yourself that all you like but we both know what went on in that room

Jason – What, a handjob? A handjob I gave you when we was kids?

Ade – Jase, you put your finger up my arse (98)

Donnelly deixa-nos entrever uma personagem que não só mascara tudo o que aconteceu naquela noite, como também não aceita nem o seu desejo, nem a sua homossexualidade. Nem mesmo quando é acusado por Harry (um empregado do hotel que bebe uns copos com eles) de levar rapazes para o quarto: “(...) lads up and down the stairs, all hours” (111). É curioso como, através de Ade, o dramaturgo oferece múltiplas hipóteses a Jason de não só fazer as pazes com o passado, mas também com o seu presente e, ainda assim, há sempre uma recusa- como se o desejo sexual fosse algo que devesse permanecer encerrado e escondido. O final que o dramaturgo escolhe para encerrar a peça não oferece o apaziguamento que a personagem parece procurar com este reencontro e a única coisa que resta é a solidão e o barulho ensurdecador na sua própria cabeça.

Em *Cock* (2009), Mike Bartlett estende a narrativa para além da temática da homossexualidade. A visão proposta pelo dramaturgo fala acerca da possibilidade de se amar e de se desejar sexualmente alguém para além das fronteiras estabelecidas pela sociedade e que empurram o indivíduo para uma definição sexual estanque. John tem um relacionamento com M, mas quando conhece W, sente-se igualmente atraído por ela. Ao longo da peça, o dramaturgo mostra-nos que não se trata de resumir o que a personagem sente a uma possível bissexualidade porque nunca se sentiu atraído por nenhuma outra mulher.

John - I suppose I like both but that's okay isn't it that's okay?

M - That's okay John yes it's absolutely okay to like both/

John - Yes. Exactly.

M - But not at the same time. (249)

A introdução de uma mulher nesta equação permite que se explore não só o abalar do relacionamento, mas também a possibilidade de se desejar simultaneamente duas pessoas de sexos diferentes. Bartlett mostra-nos que não são apenas as personagens que rodeiam John que se sentem confusas com esta multiplicação do desejo. Tanto M quanto W parecem querer ditar a sexualidade do protagonista, aquilo que ele deseja ou sente, com quem o deve sentir e como se está a enganar. É como se Bartlett quisesse que estas personagens assumissem a voz da sociedade e da cultura que representam, evitando olhar para as vontades e para as necessidades individuais. E se há momentos em que John se identifica perentoriamente como gay, noutros parece rejeitar qualquer tipo de rótulo que o defina: “No I don't think I'm, no I know I'm not. I'm not straight otherwise how would we still be doing anything?” (244).

É interessante também observar como Bartlett encaixa a indignação perante o desejo por uma mulher, como se isso representasse para a outra personagem uma traição ainda maior. Da perspetiva do outro, do que observa, do que não entende, a variação do desejo de John quebra o compromisso dentro do relacionamento e com a própria homossexualidade: “M – You cheated on me with a girl a woman a female a chick, cow, bitch” (247) ; “you've cheated on me twice and with a *woman* and I don't know if that's worse, and not just with a woman with some tranny” (253). Bartlett recorre à masculinização da mulher para explicar a atração da personagem: “John - No not petite, more like a man really [...] Quite manly I suppose.” (251). Esta caracterização aparenta ser usada para minorar o impacto do desejo por uma mulher e pela própria traição. Em todo

o retrato que John constrói de M há uma vontade de apresentar a mulher enquanto o elemento sedutor e até mesmo como ‘perseguidora’. Todos estes recursos são usados como forma da personagem se ilibar da culpa pelas suas vontades e pelos seus atos.

Embora o dramaturgo nos faça crer que John vai conseguir viver neste limbo entre o desejo dos dois, o desenrolar da ação mostra-nos que as outras personagens não estão dispostas a conviver com esta indecisão.

M - Because it's certainly not his fault, and although I don't know her, and I'm sure she had some hand in it, some kind of temptation whatever it was, well, we mustn't blame her. It's not her responsibility at the end of the day it's yours. There will always be other people, as well you know, it comes down to your behaviour. It's down to you.

F - When you came home with my son, and you said you loved each other

John - Please please don't make me feel guilty I do know the situation I'm well aware of what's going on and how important it is.

F - The fact is that some of us like women and some like men and that's fine that's good in fact that's good, a good thing, but it seems to me that you've become confused. Yes? I don't know maybe you want children that's understandable, maybe you're having a crisis of confidence, maybe you think for some reason you want to be more ... normal, in some way, [...] So I see this as a blip, is what I'm saying. (289-290)

Todas as personagens urgem para que haja uma definição, mas neste último momento da peça, com a entrada de F, a dinâmica fica desequilibrada porque W é a única personagem que não tem apoio de ninguém. Neste quadro, F representa o papel do patriarca heterossexual que vem em auxílio do seu filho e que também reclama uma definição: “You're being selfish. I think you need to work out what you are. Fast. I think you need to work out what you are.” (288). O próprio uso da palavra egoísta carrega um profundo sentimento de culpa, de indiferença para com os outros, como se a indefinição sexual de alguém causasse um mau estar alheio. Como se não fosse possível desejar simultaneamente um homem e uma mulher.

Da perspetiva de F, a única personagem feminina é vista de forma sexista e como o elemento desestabilizador: “F - Quite obsessed some nymphomaniac” (292). De repente,

Bartlett transforma a cena numa espécie de arena, onde John é a presa e todos os outros são os leões e os argumentos que cada um usa transformam-se na possibilidade de aproximação. Esta batalha, em que todos recorrem a argumentos que procuram a definição sexual do protagonista, acabam por desmotivar W que acaba por desistir.

John - You want to know what I am okay okay I don't know okay. When I was at uni and I finally decided I'd do it and come out, all these people hugged me and were proud of me and said how brave I was and suddenly people were touching me and I was wearing different clothes and I was part of a scene, even walking differently I think and everyone said the real me was emerging, that I'd been repressed, and so I thought I must've done the right thing then, but it didn't feel like that to me. I had to make more of an effort than before, and yes I fancied men, a lot a lot but I never got why that changed anything other than who I wanted to fuck. What did it matter? Gay straight, words from the sixties made by our parents, sound so old, only invented to get rights, and we've got rights now so

M - Some rights, not enough and they're under attack all the time and not properly defended in this country / even without people like you – how did we get on to this?

John - They're horrible horrible words what they do how they stop you  
M / 'horrible words'

John - and I can see now I can see that it's about *who the person is*. Not man or woman but *What they're like. What they do.* [...] So why are you telling me that *what* I sleep with is more important than *who* I sleep with? (296)

Este discurso final da personagem possibilita que finalmente se entenda tudo o que está por detrás da sua atitude. O arrastar da sua decisão é apenas um sintoma do mal estar provocado pela pressão exercida pelas restantes personagens e a personagem chega a questionar-se se aquilo que sente por W poderá ser causado pela sociedade homofóbica em que vivem. Através das palavras de John, o dramaturgo transmite aquilo que consideramos ser a premissa central da peça: a ideia de que existe uma maior preocupação na definição daquilo que se deseja do que de quem se deseja. Bartlett não oferece nenhuma resolução para esta situação. Em vez disso, abandona as personagens à sua sorte, transformando o desejo numa ferramenta capaz de gerar o caos e impossível de definir.

A ideia de que que “a emancipação gay tem apenas assistido num processo no qual os homens gays têm perseguido desenfreadamente os seus desejos sexuais ao ponto de uma promiscuidade grosseira” (De Jongh, 2005: 180), na qual os parceiros são tratados como objetos sexuais, pode ser considerada profundamente datada. No entanto, a representação da homossexualidade na dramaturgia contemporânea britânica parece também contribuir para a perpetuação dessa imagem e, de alguma forma, sabotar a noção de que o amor pode existir e pode perdurar. De igual forma, o desejo sexual parece representar o impulso que concretiza e que materializa o romper de barreiras, dando início a confrontos internos e externos. A necessidade urgente de uma definição, reclamada pelos outros, parece também causar constrangimentos às personagens que, preferencialmente, acabam por esconder o seu desejo. A crítica à sociedade está também presente na extensão do comportamento das personagens que, por vezes, adotam comportamentos transfóbicos.



### Atrás de portas fechadas

It's about how desire makes a fool of us all before and after sex [...] Sam Mendes (1998)

We are all the protagonists of our own lives. Who else is there? And perhaps this is why we long to see or read stories which reflect us most accurately: we want to measure our individual struggle in the wider political culture, we want to know we are not alone. But we also all share core concerns: love, relationships, heartbreak, parents, children, so on.

Penelope Skinner (2015)

Ao longo do percurso da minha investigação fui percebendo, dentro e fora dos livros, que o domínio da sexualidade ainda é considerado, por muitos, um tabu. As conversas estendem-se dentro de quatro paredes e tornam-se mais curtas, menos explícitas, quando encontram o espaço público. Por vezes, entende-se, é apenas um ligeiro incómodo disfarçado com uma gargalhada, outras um embaraço profundo e, independentemente da idade, do género ou mesmo da educação, as reações são sempre diversas. Estarei a generalizar? Claramente. Mas essa generalização não deixa de ser o reflexo de uma sociedade que tem dificuldade em encontrar um equilíbrio entre um posicionamento conservador e um progressista. E, obviamente, refiro-me a um contexto mais amplo do que aquele que a geografia portuguesa ou inglesa abarcam.

O historiador Jeffrey Weeks recorda-nos que a “sexualidade é acerca do corpo, mas também é acerca do que vai nas emoções e na mente, e na sociedade” (2017: 2). E, efetivamente, ao olhar para a história da civilização humana como testemunha dos comportamentos que influenciaram a maneira como encaramos o sexo, o desejo sexual e outros tantos parâmetros, é possível depreender que a Igreja, como umas das figuras centrais, se foi manifestando ao longo dos séculos como uma entidade reguladora e repressora. Weeks lembra-nos ainda que, desde o século XVI, a Inglaterra integra o padrão noroeste da Europa, largamente Protestante, que se caracteriza por uma atitude que reforça valores como o individualismo e a família nuclear, que considera o sexo

extraconjugal um tabu, que abomina a homossexualidade, que “condena enquanto tacitamente aceita a prostituição como um acompanhamento inevitável da luxúria masculina” (*idem*: 16). Não podemos, por isso mesmo, deixar de concordar com Weeks quando nos confrontamos com os vários episódios ao longo da história de Inglaterra que foram abordados nesta tese.

O tom relativamente pessimista com que avanço para a conclusão é também reflexo de uma análise que tentou demonstrar que a dramaturgia não está, de modo algum, isenta ou liberta da realidade que a circunda e dos constrangimentos sociais e políticos. Em *Ecologies of Precarity in the Twenty First Century*, a investigadora Marissia Fragkou defende que o teatro britânico do novo milénio tem evidenciado “um ressurgimento dinâmico da política no teatro”, através daquilo a que a autora denomina “ecologias de precariedade”. Ao clarificar o termo, Fragkou relaciona-o com as políticas de austeridade que se espalharam pela Europa e para o modo como isso se refletiu na sociedade, explicando que esta ecologia social engloba temáticas relacionadas com a “expropriação, intolerância, medo, xenofobia, incerteza e desilusão relativamente ao futuro dos humanos e do planeta” (2019: 3).

Todos estes receios e instabilidade, arrisco mesmo dizer, são filtrados pelos autores na sua forma sensível e individual, aplicando-os também ao domínio da(s) sexualidade(s) e da representação do desejo sexual, em particular. Perceber que, até ao fim da censura, em 1968, o teatro era regido por regras e impedimentos que obrigavam dramaturgos e encenadores, mas também a restante equipa, a ser muito inventivos, a elaborar jogos de palavras, entre tantos outros recursos, para conseguirem levar a palco os seus espetáculos, dá-nos uma dimensão bastante abrangente do longo caminho que se percorreu até à contemporaneidade.

No entanto, a extinção do Gabinete do Lord Chamberlain não significou o fim da censura porque, como constatado através dos registos de críticas, artigos e estudos mais completos, conseguimos também perceber que continuam a existir vestígios desses tempos. O crítico Aleks Sierz recorda como o título da peça de Tim Fountain, *Deep Rimming in Poplar* foi, em 2004, encarado como problemático e, embora o espetáculo tenha estreado na Escócia com esse título, para ser apresentado em Londres Fountain teve de o alterar para *H-O-T-B-O-I* (2011: 67). E mesmo que a censura *per se* tenha

desaparecido, o incômodo do público, ou mesmo da crítica, com a nudez, com os palavrões, com a representação gráfica do sexo, ou com outras questões continua a ser notório. Isto não significa que os artistas ou que os teatros estejam totalmente isentos. As diversas peças referenciadas nesta investigação tornam também evidente que, ao longo de várias décadas, a representação do sexo e do desejo sexual assumiu, na dramaturgia britânica, maioritariamente duas vertentes, uma mais violenta e a outra mais cômica, quase não fazendo uso do espaço criativo que se situa entre estes dois polos e, não invariavelmente, gerando alguma polémica à sua volta.

Uma análise mais detalhada às décadas de setenta e de oitenta mostra que, logo após o fim da censura, houve uma abertura à representação destas temáticas, fazendo com que espetáculos que eram apresentados em casas privadas pudessem finalmente conhecer os palcos. Este ambiente foi também influenciado por novos padrões comportamentais na sociedade, fruto da revolução sexual, do modo como a mulher assumia um novo papel reclamando o direito à igualdade sexual, do fracasso do casamento e da assunção do prazer como parte integrante do sexo. Os relacionamentos deixam de estar associados à ideia romântica (mas também religiosa) do ‘para sempre’ e a própria monogamia passa a ser encarada como algo transitório. No teatro, abriram-se as portas a figuras transsexuais como em *The Rocky Horror Show* (Richard O’Brien, 1973), à representação assumida da homossexualidade (através de personagens e temáticas), a farsas e comédias que elevaram o tom mais cômico e mais leve da sexualidade, mas também à seriedade da questão das políticas sexuais. No entanto, a proliferação da SIDA acarretou profundas alterações na recém-adquirida liberdade e no modo como Margaret Thatcher passou a reafirmar pilares e valores tradicionais como a família, a monogamia e a heterossexualidade.

O dramaturgo Harold Pinter reconhece que os anos oitenta foram uma década de autoritarismo e identifica os sintomas que expressavam precisamente essa mão de ferro da Primeira-Ministra, como as restrições e as ameaças implícitas à liberdade de discurso nos media e nas universidades, a proibição da ‘promoção da homossexualidade’ na educação e na arte, entre tantas outras medidas que alienavam vozes alternativas ou que poderiam questionar a sua governação (*Apud Rabey, 2003: 58*). Isto revela um recuo na liberdade e uma série de constrangimentos que também encontram eco e se manifestam a nível da dramaturgia através das vozes de autores como Noël Greig, Caryl Churchill, Sarah Daniels, Timberlake Wertenbaker, Joe Orton e Howard Barker, entre tantos outros.

Não podemos afirmar que foram décadas em que a representação do sexo e da(s) sexualidade(s), na sua amplitude temática foi profundamente difundida ou que foi sequer o seu centro, mas o registo aqui apresentado mostra-nos que os dramaturgos estavam atentos a estas questões mesmo quando as representavam como veículo para chegar a outros assuntos.

O *marketing* criado à volta da dramaturgia dos anos 1990 e do modo como a Grã-Bretanha se afirmava como a *cool britannia* pretendia refletir não só uma grande abertura ao sexo e à(s) sexualidade(s), mas também mostrar que os britânicos estavam confortáveis com a exploração de qualquer temática. A análise a esta década permitiu observar a importância e o impacto do Royal Court Theatre (RCT) através da figura do seu diretor artístico, Stephen Daldry, que revelou vozes fundamentais para a definição do teatro *in-yer-face*, como Sarah Kane, Joe Penhall, Jez Butterworth, Anthony Neilson, Martin McDonagh e Mark Ravenhill, entre outros. Estes dramaturgos colocaram a nação britânica a olhar para eles de forma indignada por apresentarem uma nova forma de estar no teatro, pelo uso explícito de palavras como ‘cunt’ ou ‘fuck’, pela violência, pelo sexo, pela nudez, ou seja, no fundo, por excederem tudo aquilo que era considerado como um limite. Ao contrário da geração que os precede, a política tornava-se pessoal. Conseguimos também perceber que, nesta década, existe um lado instintivamente provocatório, de franqueza emocional e sexual que sobressai nas peças, o que nos leva a concluir uma necessidade urgente em endereçar estas temáticas. O facto de surgirem personagens a simular relações sexuais em frente ao público, de recorrerem à nudez e de quebrarem muitos outros tabus, dá-nos uma ideia de que o teatro britânico estava realmente a sofrer uma profunda mudança. E, se nos centrarmos nesta ideia, parece que os dramaturgos deixam um legado importante para a geração seguinte. Mas, como se veio a comprovar, este momento na história do teatro e da arte foi bastante fugaz e, muito rapidamente, tudo pareceu ser esquecido, ou, pelo menos, diluído noutras temáticas que se tornaram mais urgentes, mudando o foco da atenção dos dramaturgos.

Antes de avançarmos para o século vinte e um, e para o que resultou desta transição, é também importante integrar o papel do RCT. Numa tentativa de revisitação, recapitulação e reconstrução do passado, Harriet Devine, filha do mítico diretor George Devine, reuniu em livro uma série de entrevistas a dramaturgos que passaram pelo RCT entre 1956 e 2006. Este trabalho revela, para além da perspectiva humana e artística da estrutura teatral,

uma tentativa de mapear o lugar da escrita num teatro que, ao longo dos anos, se tem mantido fiel à principal premissa de George Devine:

They wanted to reach out to a new audience, an audience of young people who would not, traditionally, be theatregoers, and above all this was to be done by a new emphasis on the dramatist. (...) In order to support and encourage 'a contemporary style in dramatic work', writers were to be encouraged to 'look upon the Court as a workshop, and... come to any rehearsals, not only of their own plays but of other people's'. (Devine 2006: 3)

A ideia de um teatro que pertencia a todos, onde todos tinham uma voz e um lugar, estendeu-se através de várias gerações de dramaturgos e encenadores que iniciaram a sua aprendizagem, mas também o seu percurso profissional, no RCT e que, pela própria visibilidade e projeção que o teatro tinha, alcançaram o reconhecimento nacional e internacional.

Nesta viragem do milénio, concluímos que, embora não se verifique o mesmo impacto que teve no panorama teatral dos anos 1990, o RCT foi igualmente importante na descoberta de novas vozes através de programas de escrita e mesmo na programação desses dramaturgos que até então eram desconhecidos do público. Embora a chegada do novo milénio tenha assistido de forma crescente a outros modelos de criação teatral, a programação e as políticas do RCT também demonstram que continuam a alimentar a tradição britânica que perpetua o protagonismo do texto literário e do seu autor. Resumidamente, a direção artística de Ian Rickson ficou marcada pela transição entre a geração *in-yer-face* e a do novo milénio, mas também pelo seu ecletismo na programação e pela vontade de renovar a imagem do teatro. Nos anos seguintes, Dominic Cooke reafirmou as políticas do RCT, mas procurou também estabelecer uma relação mais próxima com o público, fazendo-o questionar o seu lugar. Embora, para a presente análise, a direção de Featherstone não seja tão significativa (por ter entrado para a direção do RCT apenas em 2013), destaca-se a sua vontade de criar mais coproduções e abrir espaço para a circulação das mesmas a nível nacional e internacional. A análise a este panorama do funcionamento do RCT e da sua programação permitiu-nos também contextualizar e ter uma noção mais perceptível da integração dos dramaturgos, das peças e das temáticas que compõem o *corpus* dramático.

No que diz respeito à representação do desejo sexual, e do que se encontra precisamente na viragem do milénio, assistimos a um retorno às portas fechadas e a um certo conformismo. Aliás, as principais temáticas do início do século XXI mostram uma maior preocupação com aquilo que acontece no domínio público (medo, terrorismo, alterações climáticas...) do que aquilo que acontece no domínio privado. Por vezes, a sua procura é intencional e assume um carácter denunciador, e, noutros momentos, parece surgir irrefletidamente como característica secundária e sem noção da sua real abrangência e dimensão. Arriscamos mesmo a dizer que há um certo pudor na exploração do desejo sexual, ou quando os dramaturgos optam por o fazer deixam que as suas personagens sejam submetidas à interferência da moral que vem castigar ou punir comportamentos que se desviam da norma. Por vezes, vivendo numa sociedade que é regida por padrões morais tão vincados, a forma como um dramaturgo opta por contar a sua história é o reflexo dessa mesma vivência e, provavelmente, acaba por exercer uma autorregulação que é apenas visível aos olhos de outros. Tome-se o exemplo de *The Village Bike* em que, como referenciado, a dramaturga não tinha como objetivo punir o comportamento da personagem feminina ou mesmo de a objetificar e, no entanto, uma perceção e leitura externa, transmitem precisamente essas informações.

É também interessante perceber que a casa, no sentido privado e enquanto conceito (lar), é maioritariamente o local escolhido para o desenrolar da narrativa. Quando existe uma alteração à norma, ou seja, quando é necessário retratar um relacionamento extraconjugal, a escolha passa ou para a casa da outra pessoa ou para um quarto de hotel. A exploração do desejo sexual é sempre feita dentro de quatro paredes, remetendo esta questão para o seu lugar no domínio do privado e não público. Esta escolha revela, na maioria das peças, que o desejo sexual e a sua manifestação fora daquilo que é considerado a norma estão rodeados de culpa, porque é um assunto que ainda é visto como tabu. Em peças como *Wanderlust* de Nick Payne, o quarto do casal representa o desejo frustrado, as inúmeras tentativas de conexão e o cansaço da relação, e tudo o que parece funcionar, existe para lá da privacidade daquelas paredes.

Através desta análise observamos também como a família, no sentido tradicional, volta a imperar dentro da narrativa, mesmo quando apresenta características de uma certa disfuncionalidade. Na maioria dos exemplos citados e analisados, esse desequilíbrio

surge de uma rutura dentro do casal, proporcionada por um desejo sexual mal direcionado. Ou seja, isto não significa que as pessoas que estão dentro desse relacionamento tenham deixado de se desejar. A falta de correspondência ou a dependência sexual, entre outros comportamentos, fazem com que sejam adotadas atitudes que colocam o desejo sexual em primeiro lugar e que haja uma procura alternativa para a sua satisfação. Ao longo de toda a análise do *corpus* selecionado fica explícito que as narrativas desenvolvidas pelos dramaturgos nos falam da fragilidade dos relacionamentos, do fracasso da monogamia, mas sobretudo da forma descrente como entendem o amor, o sexo e como aprisionam o desejo sexual.

Embora a atualidade seja dominada (e abalada) pela proliferação desafiante do crescimento de plataformas digitais, onde se multiplicam possibilidades de conhecer outras pessoas, as peças (à exceção de *The Sugar Syndrome*) não exploram esta realidade. Por outro lado, a oportunidade de estabelecer um novo potencial amoroso e sexual parece apoiar-se num registo mais tradicional. Ou seja, a descoberta do outro surge quase sempre como um acaso no meio dos acontecimentos do quotidiano e não através de uma procura deliberada.

A representação da homossexualidade na dramaturgia contemporânea britânica parece também contribuir para a perpetuação de uma imagem que reforça a ideia de promiscuidade e, de alguma forma, parece também sabotar a noção de que o amor pode perdurar. Esta noção não representa propriamente uma descoberta visto que, à semelhança do que Jill Dolan nos recorda em *Theatre & Sexuality*, grande parte da história do teatro britânico nos mostra que não havia espaço para a representação de “homens gays ou lésbicas saudáveis e autorrealizados” (2010: 8). Em parte, um dos grandes culpados é o próprio realismo que, ao longo de décadas, tem encorajado o público na identificação e no apoio a ideias que perpetuam as convenções. E, esta análise, é reveladora precisamente desse facto. Se olharmos para a representação do desejo sexual, concluímos que este é construído na base de uma escalada de emoções que estão na iminência do descontrolo e que quando essa barreira é ultrapassada, nada mais parece interessar. Eric Monforte recorda-nos que *The Pride* (Campbell, 2008), por exemplo, é uma peça que afirma que a “superficialidade e a falta de compromisso que define a secção da vida gay contemporânea” demonstram a falta de respeito, mas também os resultados indesejados da regulação da homossexualidade que fizeram com que as pessoas gays

acabassem por assumir modelos de comportamento que, na verdade, lhes foram impostos (2016: 161). Esta representação acerca da qual o autor nos fala, parece ser sintomática nas restantes peças que também retratam esta temática.

Ao longo da investigação, ficou claro que é também necessária uma distinção entre os géneros na observação do modo como os dramaturgos e as dramaturgas representam o desejo sexual. Sobretudo tendo em consideração declarações como as da dramaturga Sarah Kosar que diz que, embora o panorama esteja a mudar, a história mostra-nos como a maioria das narrativas acerca dos desejos e do prazer das mulheres têm sido escritas por homens (*Apud* Ross, 2019). Auscultar a forma como autores com diferentes expressões de sexualidade e género requereria, por um lado, um outro tipo de análise que faria uso dos instrumentos dos estudos de género, e, por outro, obrigaria a um olhar mais fino sobre as singularidades do discurso de cada um dos dramaturgos/dramaturgas/dramaturgxs – intenção que nunca esteve em equação neste trabalho.

Embora a pornografia não apareça como elemento central na representação do desejo sexual, a sua presença é bastante marcada não só na forma como acentua o comportamento de algumas personagens, mas também, entre outras particularidades, no modo como possibilita canalizar o desejo e libertar a tensão sexual. É também notório que a própria representação da pornografia nos dá conta de uma sociedade que continua a encarar a pornografia *mainstream* como a única possibilidade dentro desta indústria, ignorando tudo o que ela significa – a objetificação da mulher, a deturpação e enfatização dos corpos femininos e masculinos, entre tantos outros aspetos – e o impacto que a construção destas narrativas tem nos comportamentos sexuais de jovens e adultos. Esta realidade, que também está plasmada no *corpus* dramático, foi algo que captou particularmente o meu interesse e que gerou algumas inquietações, tais como o porquê de se considerar um modelo único para a representação da pornografia nas peças analisadas e da forma monolítica como é utilizada.

Ou seja, esta investigação abriu as portas para a possibilidade de, no futuro, perceber de que modo é que a pornografia é representada na dramaturgia contemporânea britânica e se o recurso a esta ferramenta é usado do mesmo modo (ou diferentemente) pelas dramaturgas e pelos dramaturgos. Se olharmos atentamente para a história da literatura e da arte, percebemos que muitos artistas recorreram a este elemento para o empregar direta

ou indiretamente nas suas criações. Em *Who Says Pornography Can't be Art?*, o filósofo Hans Maes faz referência à obra de Pauline Réage (*Histoire d'O*, 1954), ou aos trabalhos de Egon Schiele e Robert Mapplethorpe para demonstrar que as cenas sexualmente explícitas que representam não são unicamente inspiradas pela tradição erótica, mas também pela pornografia que estava disponível na época. O autor refere ainda que uma “apreciação completa e precisa dos seus trabalhos [...] é impossível se se ignorar o seu pedigree pornográfico” (2012: 41). Fazendo uso desta ideia exposta por Hans Maes, por exemplo, poderá também estender-se o espectro da investigação para aferir a influência da pornografia no desenvolvimento de cenas sexualmente explícitas na literatura dramática. Mas estes são apenas alguns dos caminhos possíveis de traçar, no futuro, a partir desta análise que agora se conclui.

Analisar este período de tempo não foi um processo simples, considerando que alguns dos textos escolhidos são bastante recentes e pouco, ou quase nada, foi escrito sobre eles e sobre estas primeiras décadas do século XXI. No entanto, fica claro que a representação do desejo sexual ainda aparece como um elemento pernicioso e desestabilizador nos relacionamentos, principalmente se considerarmos que a maioria das narrativas são compostas por discursos essencialmente heteronormativos onde continua a imperar a ideia de monogamia ou, nos discursos homonormativos, onde se promove a ideia de promiscuidade. Os dramaturgos presentes nesta análise parecem profundamente distantes da vibração efervescente da geração anterior, conformados com modelos tradicionais que relatam o aborrecimento da proximidade com o quotidiano e com a realidade. Mas, como diria Robbie, personagem de *Shopping and Fucking*:

(..)I think we all need stories; we make up stories so we can get by. And I think a long time ago there were big stories. Stories so big you could live your whole life in them. The Powerful Hands of the Gods and Fate. The Journey to the Enlightenment. The March of Socialism. But they all die or the world grew up or grew senile or forgot them, so now we're all making up our own stories. Little stories. It comes out in different ways. But we've each got one. (Ravenhill, 2001: 66)



## Bibliografia

### Bibliografia Primária

- Bartlett, Mike (2009). *Cock*. London: Methuen drama.
- Campbell, Alexi Kaye (2008), *The Pride*. London: Nick Hern Books.
- Donnelly, John (2014). *The Pass*. London: Faber&Faber.
- Evans, Fiona (2008). *Scarborough*. London: Nick Hern Books.
- Gupta, Tanika (2006). *Sugar Mummies*. London: Oberon Books.
- Morgan, Abi (2014). *The Mistress Contract*. London: Oberon Books.
- Payne, Nick (2010). *Wanderlust*. London: Faber&Faber.
- Payne, Nick (2010b), *Wanderlust*. London: Faber&Faber. eBook.
- Prebble, Lucy (2007). *The Sugar Syndrome*. London: Bloomsbury.
- Reiss, Anya (2010). *Spur of the Moment*. London: Oberon Books.
- Skinner, Penelope (2011). *The Village Bike*. London: Faber&Faber.

### Bibliografia Primária Complementar

- Angelis, April de (1996). *The Life and Times of Fanny Hill* [1991]. Em *Frontline Drama: Vol 4 (Frontline Drama): Emma; Great Expectations; The Mill on the Floss; The Life and Times of Fanny Hill*. London: Methuen Drama.
- Angelis, April de (2012). *Jumpy*. London: Faber & Faber.
- Barker, Howard (1995). *Women beware Women* [1986]. *Collected Plays, Volume 3: The Power of the Dog / The Europeans / Women Beware Women / Minna / Judith / Ego in Arcadia*. Calder Publications.
- Barker, Howard (2006). *The Castle* [1985]. Em *Howard Barker: Plays Two: 2 (Oberon Modern Playwrights)*. London: Oberon Books.
- Barker, Howard (2014). *The Bite of the Night* (1988). Em *Barker: Plays Eight: The Bite of the Night; Brutopia; The Forty; Wonder and Worship in the Dying Ward (Oberon Modern Playwrights)*. London: Oberon Books.
- Bond, Edward (2000). *Saved* [1965]. London: Methuen Drama.

Brenton, Howard (1990). *The Romans in Britain* [1980]. Em *Plays 2 - Romans in Britain, Thirteenth Night, The Genius, Bloody Poetry, Greenland*. London: Methuen Drama.

Churchill, Caryl (1985). *Caryl Churchill: Plays Vol. 1 - 'Owners', 'Traps', 'Vinegar Tom', 'Light Shining in Buckinghamshire' & 'Cloud Nine'*. London: Methuen Drama.

Churchill, Caryl (1990). *Top Girls* [1982]. Em *Caryl Churchill: Plays Two ("Softcops", "Top Girls", "Fen", and "Serious Money")*. London: Methuen Drama.

Churchill, Caryl (2004). *A Number* [2002]. London: Nick Hern Books.

Churchill, Caryl (2012). *Love and Information*. London: Nick Hern Books. eBook.

Churchill, Caryl (2019). *Seven Jewish Children* [2009]. Em *Caryl Churchill Plays: Five (Seven Jewish Children, Love and Information, Ding Dong the Wicked, Here We Go, Escaped Alone, Pigs and Dogs)* London: Nick Hern Books.

Cooney, Ray (2015). *Run for your Wife* [1983]. Samuel French. Acting Edition.

Crouch, Tim (2009). *The Author*. London: Oberon Books.

Daniels, Sarah (2016). *Masterpieces* [1983]. London: Bloomsbury.

Foot, Alistair & Marriot, Anthony (2014). *Sex Please, We're British* [1971]. Samuel French. Acting Edition.

green, debbie tucker (2005). *stoning mary*. London: Nick Hern Books.

green, debbie tucker (2015). *hang*. London: Nick Hern Books.

Greig, Noël (1981). *As Time Goes By* [1977]. Em *Two Gay Sweatshop Plays: As Time Goes by and The Dear Love of Comrades*. Gay Men's Press.

Harris, Zinnie (2015). *How to Hold Your Breath*. London: Faber and Faber.

Hickson, Ella (2013). *Eight*. London: Nick Hern Books.

Kane, Sarah (2001). *Complete Plays*. London: Methuen Drama.

King, Dawn (2011). *Foxfinder*. London: Nick Hern Books.

Marber, Patrick (1997). *Closer*. London: Methuen Drama.

Nagy, Phyllis (1996). *Weldon Rising* [1992]. Em *'Weldon Rising' & 'Disappeared'*. London: Methuen Drama.

Nielson, Anthony (1998). *Neilson Plays:1: Normal; Penetrator; Year of the Family; Night Before Christmas; Censor*. London: Methuen Drama.

O'Brien, Richard (2011). *The Rocky Horror Show* [1973]. Samuel French.

Orton, Joe (2001). *Entertaining Mr. Sloane* [1964]. London: Methuen Drama.

Orton, Joe (2006). *Loot* [1966]. Students Edition. London: Methuen Drama.

Rattigan, Terence (1999). *The Deep Blue Sea* [1952]. London: Nick Hern Books.

Rattigan, Terence (2000). *Separate Tables* [1955]. London: Nick Hern Books.

- Ravenhill, Mark (2001). *Plays: 1 – Shopping and Fucking, Faust is Dead, Handbag, Some Explicit Polaroids*. London: Methuen Drama.
- Ridley, Philip (2005). *Mercury Fur*. London: Bloomsbury.
- Soans, Robin (2005). *Talking To Terrorists*. London: Oberon Books.
- Soans, Robin (2000). *A State Affair*. Em *Rita, Sue and Bob Too: A State Affair*. London: Bloomsbury.
- Stenham, Polly (2008). *That Face* [2007]. London: Faber & Faber.
- Stoppard, Tom (1996). *Dirty Linen* [1976]. Em *Tom Stoppard: Plays 1 ("The Real Inspector Hound", "Dirty Linen", "Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth", "After Magritte")*. London: Faber and Faber.
- Thorne, Jack, Charman, Matt, Buffini, Moira & Skinner, Penelope (2011). *Greenland*. London: Faber & Faber.
- Wade, Laura (2005). *Breathing Corpses*. London: Oberon Books.
- Wallace, Naomi (2004). *The War Boys* [1993]. Broadway Play Publishing.
- Waters, Steve (2009). *The Contingency Plan*. London: Nick Hern Books.

## **Bibliografia Geral**

- AAV (2015). *Coup de Théâtre: Le théâtre In-Yer-Face aujourd'hui: bilans et perspectives*. Radac n°29.
- Agamben, Giorgio (2010). *A Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Akbar, Arifa (2020). "Lucy Prebble's dark encounters still connect". *The Guardian*, 28 de janeiro de 2020, consultado a 20 de fevereiro de 2020, em <https://www.theguardian.com/stage/2020/jan/28/the-sugar-syndrome-review-lucy-prebble-orange-tree-london>.
- Angelaki, Vicky (2017). *Social and Political Theatre in 21<sup>st</sup>-Century Britain: Staging Crisis*. London: Bloomsbury.
- Angelis, April de (2012). "Caryl Churchill: changing the language of theatre". Em *The Guardian*, edição online de 07 de setembro de 2012, consultado a 20 de março de 2018, em <https://www.theguardian.com/stage/2012/sep/07/caryl-churchill-landmark-theatre>
- Aragay, Mireia, Klein, Hildegard, Monforte, Eric & Zozaya, Pilar (eds) (2007). *British Theatre of the 1990s: Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*. London: Palgrave Macmillan.

Aston, Elaine (2008). “A fair Trade?: Staging Female Sex Tourism in Sugar Mummies and Trade”, *Contemporary Theatre Review*, 18:2, 180-192.

--- (2010). “A Royal Court Celebration”. Em *Caryl Churchill* (pp. 121-140). Liverpool University Press.

--- (2016). “Room for Realism?”. Em Adiseshiah, S. & LePage, L. (eds), *Twenty-First Century Drama: What Happens Now* (17-35). London: Palgrave Macmillan.

--- (2017). “Moving Women Centre Stage: Structures of Feminist-Tragic Feeling”. *Journal of Contemporary Drama in English*, 5(2), 292-310.

Aston, Elaine & O’Thomas, Mark (2015). *Royal Court: International*. London: Palgrave Macmillan.

Barker, Howard (2016). *Arguments for a theatre*. 4<sup>th</sup> edition. Manchester: Manchester University Press. eBook.

Barnes, Clive (1969). “Theater: 'Oh, Calcutta!' a Most Innocent Dirty Show”. No arquivo do *New York Times*, consultado em <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/05/10/specials/tynan-calcutta.html>

Bataille, Georges (1962). *Death and Sensuality*. New York: Walker and Company.

Bataille, George (1988). *O Erotismo*. 3<sup>a</sup> edição. Lisboa: Edições Antígona.

Baudrillard, Jean (1990). *Seduction*. Montréal, Canada: New World Perspectives.

Bauman, Zygmunt (2003). *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*. Maiden: Polity Press. eBook.

Berger, John (1972). *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.

Berkowitz, Eric (2013). *Sex and Punishment: 4000 years of Judging Sexual Desire*. London: The Westbourne Press.

Billington, Michael (1973). “Rocky Horror Show opens in London”. No arquivo do *The Guardian*, edição de 23 de junho, consultado a 09 de julho de 2021, em <https://www.theguardian.com/culture/2020/jun/23/rocky-horror-show-opens-in-london-archive-1973>.

--- (2003). “The Sugar Syndrome”. *The Guardian*, 21 de outubro, consultado a 04 de julho de 2020, em <https://www.theguardian.com/stage/2003/oct/21/theatre>.

--- (2005). “Nicole Kidman in the West End – 'she is not just a star: she delivers the goods'”, em *The Guardian*, 23 de abril, consultado em <https://www.theguardian.com/stage/2015/apr/23/nicole-kidman-blue-room-west-end-donmar>.

- (2007). "Interview". Em Aragay, M. *et al.* (eds.). *British Theatre of the 1990s*, (107-122). London: Palgrave Macmillan.
- (2008). "Scarborough", *The Guardian*, 13 de fevereiro, consultado em <https://www.theguardian.com/stage/2008/feb/13/theatre>.
- (2009). *State of the Nation: British Theatre since 1945*. London, Faber&Faber.
- (2009b). "Cock". *The Guardian*, 18 de novembro, consultado a 10 de abril de 2020, em <https://www.theguardian.com/stage/2009/nov/18/michael-billington-review>.
- (2010). "Wanderlust". *The Guardian*, 18 de setembro de 2010, consultado em <https://www.theguardian.com/stage/2010/sep/18/wanderlust-michael-billington>.
- (2012). "*V is for Verbatim Theatre*". *The Guardian*, 08 de maio de 2012, consultado a 20 de abril de 2020, em <https://www.theguardian.com/stage/2012/may/08/michael-billington-verbatim-theatre>.
- (2014). "The Pass". *The Guardian*, 19 de janeiro, consultado em <https://www.theguardian.com/stage/2014/jan/19/the-pass-review>.
- Bolton, Jacqueline (2012). "Capitalizing (on) new writing: New play development in the 1990s". *Studies in Theatre and Performance*, 32:2, 209-225.
- Bond, Edward (1995). "A Blast at our Smug Theatre". No arquivo do *The Guardian*, 28 de janeiro, consultado a 01 de maio de 2021, em <https://www.theguardian.com/stage/2015/jan/12/edward-bond-sarah-kane-blasted>.
- Brantley, Ben (2014). "57 Bits of Emotional Knowledge". *The New York Times*, 19 de fevereiro, consultado a 04 de abril de 2020, em <https://www.nytimes.com/2014/02/20/theater/love-and-information-by-caryl-churchill-at-minetta-lane.html>.
- Brusberg-Kiermeier, Stefani, McKenzie, James, & Schäbler, Daniel (2019). "Fear and Anxiety in Contemporary Drama and Performance: An Introduction". *Journal of Contemporary Drama in English*, 7(1), 1-11.
- Burr, Viv & Hearn, Jeff (eds.) (2008). *Sex, Violence and the Body. The Erotics of Wounding*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Buzwell, Greg (2019). "Homosexuality, censorship and British drama during the 1950s and 1960s". Em <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/homosexuality-censorship-and-british-drama-during-the-1950s-and-1960s#>.
- Campbell, James (2009). "Interview: At home in the dark". *The Guardian*, 28 de março de 2009, consultado a 14 de fevereiro de 2020, em <https://www.theguardian.com/culture/2009/mar/28/interview-wallace-shawn-theatre>.

- Carson, Anne (2014). *Eros the Bittersweet: An essay* [1986]. Princeton: Princeton University Press.
- Cavendish, Dominic (2021). *No Sex Please, We're British: the West End hit that became theatre's dirty little secret*. Em *The Telegraph*, edição de 02 de junho de 2021, consultado em <https://www.telegraph.co.uk/theatre/what-to-see/no-sex-please-british-west-end-hit-became-theatres-dirty-little/>.
- Chisholm, Alex (2012). “The End of ‘New Writing’?”. *Exeunt Magazine*, 11 de maio, consultado a 30 de março de 2021, em <http://exeuntmagazine.com/features/the-end-of-new-writing/>.
- Cooke, Dominic (2008). “An insidious form of censorship”. *The Spectator*, 11 de outubro de 2008, consultado a 27 de abril de 2021, em <https://www.spectator.co.uk/article/an-insidious-form-of-censorship>
- Cooke, Rachel (2010). “Interview: Behind the scenes at the Royal Court: Dominic Cooke’s year of living dangerously”. *The Guardian*, 03 de janeiro, consultado a 06 de novembro de 2020, em <https://www.theguardian.com/culture/2010/jan/03/dominic-cooke-royal-court-interview>.
- Cooke, Rachel (2013). “Interview :Vicky Featherstone: ‘I want the audience to be on the edge of their seat’”. *The Guardian*, 08 de setembro, consultado a 05 de abril de 2020, em <https://www.theguardian.com/stage/2013/sep/08/vicky-featherstone-interview-royal-court>.
- Daldry, Stephen (2007). “Interview”. In Aragay, M. *et al.* (eds.). *British Theatre of the 1990s*, (3–14). London: Palgrave Macmillan.
- Danan, Joseph (2010). “Mutações Da Dramaturgia Tentativa De Enquadramento (Ou De Desquadramento)”. *MORINGA - Artes Do Espetáculo*, 1(1), 117–123.
- Danan, Joseph (2014). “Dramaturgy in ‘Postdramatic’ Times”. Em Trencsényi, Katalin and Cochrane (ed.), *New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice* (3-18). London: Bloomsbury.
- Daniels, Sarah (1997). “Interview”. Em Stephenson, H. & Langridge, N. (eds.), *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting* (1-8). London: Bloomsbury Methuen Drama.
- De Jongh, Nicholas (2005). *Not in front of the audience: Homosexuality on Stage*. London: Taylor & Francis.
- De Jongh, Nicholas (2007). “Interview”. Em Aragay, M. *et al.* (eds.). *British Theatre of the 1990s*, (123–138). London: Palgrave Macmillan.

Devine, Harriet (2006). *Looking Back. Playwrights at the Royal Court, 1956-2006*. London: Faber&Faber.

Dickson, Andrew (2011). "Dominic Cooke: a life in theatre". *The Guardian*, 31 de janeiro de 2011, consultado a 13 de Novembro de 2020, em <https://www.theguardian.com/culture/2011/jan/31/dominic-cooke-a-life-in-theatre>.

Dillon, M.C. (1985). "Erotic Desire". *Research in Phenomenology*, 15, 145-163.

Dolan, Jill (2010). *Theatre & Sexuality*. London: Palgrave Macmillan.

D'monté, Rebecca & Saunders, Graham (eds.) (2008). *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990s*. Hampshire: Palgrave.

Edgar, David (1998). "About Now: Contemporary British Drama". *Irish University Review*, Spring - Summer, Vol. 28, No. 1, 151-162.

Eldridge, David (2005). "Massive Attack". *The Guardian*, 27 de junho, consultado a 18 de abril de 2021, em <https://www.theguardian.com/stage/2005/jun/27/theatre>.

Featherstone, Vicky (2015). "Afterword". Em Aston, E. & O'Thomas. *Royal Court: International (185-186)*. London: Palgrave Macmillan.

Flatt, Molly (2009). "Why are the British so shy about sex onstage?". *The Guardian*, 06 de abril, consultado a 15 de outubro de 2020, em <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2009/apr/06/madame-de-sade-mishima>.

Fragkou, Marissia (2019). *Ecologies of Precarity in Twenty- First Century Theatre*. London: Methuen Drama.

Freud, Sigmund (2002). *Civilization and Its Discontents*. London: Penguin. eBook.

Furedi, Frank (2006). *Culture of Fear: Risk-Taking and the Morality of Low Expectation [1997]*. New York: Continuum.

Gardner, Lyn (2005). "Playwrights? They're so last year". *The Guardian*, 08 de agosto, consultado a 02 de janeiro de 2021, em <https://www.theguardian.com/stage/2005/aug/08/theatre.edinburghfestival20052>.

--- (2006). "'Write about an arranged marriage? No way!'". *The Guardian*, 25 de julho de, consultado a 04 de março de 2021, em <https://www.theguardian.com/stage/2006/jul/25/theatre1>.

--- (2009). "Who needs onstage nudity? There's nothing like a sexy metaphor". *The Guardian*, 02 de fevereiro, consultado a 20 de abril de 2021, em <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2009/feb/01/theatre>.

--- (2011). "Playwrights? Theatre doth protest too little and too slowly". *The Guardian*, 01 de fevereiro, consultado a 04 de janeiro de 2021, em

<https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/feb/01/theatre-protest-playwrights-political>.

--- (2015). "Is the playwright dead?". *The Guardian*, 13 de janeiro, consultado a 18 de Maio de 2020, em <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2015/jan/13/is-playwright-dead-david-edgar>.

--- (2018). "Prologue". Em Wiltshire, K. & Cowan, B. (eds.) *Scenes from the Revolution: Making Political Theatre 1968-2018* (12-14). London: Pluto Press.

Garson, Cyrielle (2015). "Verbatim Theatre and New Writing in Britain: A State of 'Kindred Strangers'?" *Études britanniques contemporaines*, 48.

Garton, Stephen (2004). *Histories of Sexuality*. London: Equinox, 2004.

Goldman, Alan (2002). "Plain Sex". Em Soble, A. (ed.), *The Philosophy of Sex*, 4<sup>th</sup> ed., Boston: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

Gritzner, Karoline (2010). "Introduction". Em Gritzner, K. (ed.), *Eroticism and death in theatre and performance* (1-11), Hertfordshire: University of Hertfordshire Press.

Han, Byung-Chul (2012). *A Agonia do Eros*. Lisboa: Relógio D'Água.

Haste, Cate (1992). *Rules of Desire – Sex in Britain – World War I To The Present*. London: Vintage.

Haydon, Andrew (2013). "Theatre in the 2000's". Em Rebellato, Dan (ed.), *Modern British Playwriting: 2000-2009: Voices, Documents, New Interpretations* (40-96). London: Methuen Drama.

Horlacher, Stefan (2010). "Taboo, Transgression, and Literature: An Introduction". In: Horlacher S., Glomb S., Heiler L. (eds) *Taboo and Transgression in British Literature from the Renaissance to the Present*. Palgrave Macmillan, New York.

Illouz, Eva (2013). *Why Love Hurts: A Sociological Explanation*. Cambridge: Polity Press.

Illouz, Eva (2019). *The End of Love: A Sociology of Negative Relations*. Oxford: Oxford University Press.

Innes, Christopher (2002). *Modern British Drama – The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kane, Sarah (1997). "Interview". Em Stephenson, H. (ed.) and Langridge, N. (ed), *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting* (129-135). London: Bloomsbury Methuen Drama.

- Kellaway, Kate (2006). "Sweet Surrender". *The Guardian*, 13 de agosto de 2006, consultado a 03 de março de 2020, em <https://www.theguardian.com/stage/2006/aug/13/theatre>.
- Kelly, Alexander (2004). "Ensinando encenando *devising*". *Sinais De Cena*, 69-71.
- Kritzer, Amelia Howe (2008). *Political Theatre in Post-Thatcher Britain*. London: Palgrave.
- Kureishi, Hanif (2010). *Intimacy*. London: Faber&Faber. eBook.
- Lacan, Jacques (1991). *The Seminar of Jacques Lacan, Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954–1955*. Edited by Jacques-Alain Miller. Translated by Sylvana Tomaselli. New York: Norton.
- Lacey, Stephen (2002). *British Realist Theatre: The New Wave in its Context 1956–1965* [1995]. Taylor & Francis e-library. eBook.
- Lane, David (2010). *Contemporary British Drama*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Laqueur, Thomas (1992). *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Harvard: Harvard University press.
- Little, Ruth (ed.) & McLaughlin, Emily (eds) (2007). *The Royal Court Theatre Inside Out*. London: Oberon Books.
- Little, Ruth (2010). "Introduction". Em Little, Ruth (ed.) *The Methuen Drama Book of Royal Court Plays 2000-2010* (v-xii), London: Methuen Drama.
- Luckhurst, Mary (2008). "Verbatim Theatre, Media Relations and Ethics". Em Holdsworth, N. & Luckhurst, M. (eds), *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama* (200-222). Oxford: Blackwell Publishing.
- Luckhurst, Mary (2016). "The New Genetics, Genocide and Caryl Churchill". Em Adiseshiah, S. e LePage, L. (eds.), *Twenty-First Century Drama: What Happens Now* (239-256). London: Palgrave Macmillan.
- Maes, Hans RV. (2012). "Who Says Pornography Can't Be Art?". Em Maes, H. R.V. and Levinson, J., (eds.), *Art and Pornography: Philosophical Essays* (17-47). Oxford University Press.
- Mahon, Alice (2007). *Eroticism & Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Marcuse, Herbert (1974). *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud* [1955]. Boston: Beacon Press.

- Marmion, Patrick (2002). "What I do is a bit odd". *The Guardian*, 13 de Maio, consultado a 18 de agosto de 2021, em <https://www.theguardian.com/culture/2002/may/13/artsfeatures1>.
- Marr, Andrew (2009). *A History of Modern Britain*. London: Macmillan. eBook.
- Martin, Carol (2013). *Theatre of the Real*. London: Palgrave Macmillan.
- Mather, Nigel (2021). *Sex and desire in British films of the 2000s*. Manchester: Manchester University Press. eBook.
- Megson, Chris (2012). *Modern British Playwriting: The 1970s, Voices, Documents, New Interpretations*. London: Bloomsbury. eBook.
- Megson, Chris (2016). "Beyond Belief: British Theatre and the 're-enchantment of the world'". Em Adiseshiah, S. e LePage, L. (eds.), *Twenty-First Century Drama: What Happens Now* (37-58). London: Palgrave Macmillan.
- Mérahi, Danielle (2017). *Théâtres du réel en Angleterre et en Ecosse depuis les années 50*. Paris: L'Harmattan.
- Middeke, Martin, Schnierer, Peter Paul, & Sierz, Aleks (eds.) (2011). *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*. London: Methuen Drama.
- Milling, Jane (2012). *Modern British Playwriting: The 1980s*. London: Methuen Drama. eBook.
- Minguy, Thomas (2017). "Erotic Exuberance: Bataille's Notion of Eroticism". *PhænEx* 12, no. 1 (spring/summer 2017): 34-52.
- Monforte, Eric (2016). "Witnessing, Sexualized Spectatorship and the (De)construction of Queer Identities in Mother Clap's Molly House, The Pride and Cock. Em Mireia, A. & Monforte, E. (eds.), *Ethical Speculations in Contemporary British Theatre* (152-172), Palgrave Macmillan. eBook.
- Mounsef, Donia, & Féral, Josette (2007). "Editors' Preface: The Transparency of the Text". *Yale French Studies*, (112), 1-4.
- Morgan, Abi (2014b). "Interview". *Time Out*, 04 de fevereiro, consultado a 14 de março de 2020, em <https://www.timeout.com/london/theatre/abi-morgan-interview-im-always-running-away-from-something>.
- Nagy, Phyllis (2007). "Interview". Em Stephenson, H. & Langridge, N. (eds.), *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting* (19-28). London: Bloomsbury Methuen Drama.
- Nastari, Joana (2019). "F\*\*\* You Pay Me's Joana Nastari: 'It's a response to all the salacious confessionals about the sex industry'". *Evening Standard*, 24 de abril,

consultado a 14 de Maio de 2021, em <https://www.standard.co.uk/culture/theatre/joana-nastari-interview-f-you-pay-me-bunker-theatre-a4124846>

Needham, Alex (2011). “Dominic Cooke's reign at the Royal Court theatre is over”. *The Guardian*, 19 de dezembro, consultado a 02 de fevereiro de 2021, em <https://www.theguardian.com/stage/2011/dec/19/dominic-cooke-royal-court-theatre>.

Novak, Melita (2014). “Postfeminist construction of women’s sexuality in *The village bike* by Penelope Skinner”. *Acta Neophilologica*, 47(1-2), 41-54.

Oddey, Alison (1998). “Devising (Women’s) Theatre As Meeting the Needs of Changing Times”. In Goodman, Lizbeth (ed.) w/ de Gay, J., *The Routledge Reader in Gender and Performance* (118-124). London and New York: Routledge.

Paget, Derek (1987). ‘Verbatim Theatre’: Oral History and Documentary Techniques. *New Theatre Quarterly*, 3(12), (317-336).

Pattie, David (2013). *Modern British Playwriting: 1950s*. London: Methuen Drama. eBook.

Pavis, Patrice (2016). *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. London: Routledge.

Pavis, Patrice (2017). “Préface”. Em Mérahi, D., *Théâtres du réel en Angleterre et en Ecosse depuis les années 50* (7-11), Paris: L'Harmattan.

Penhall, Joe (2007). “Interview”. Em Aragay, M. et al., (eds), *British Theatre of the 1990s: Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics* (77-90). London: Palgrave Macmillan.

Platão (2017). *O Banquete*. Lisboa: Edições 70.

Preston, Alex (2014). “How British Changed their Minds about Sex”. *The Guardian*, 28 de setembro, consultado a 09 de março de 2021, em <https://www.theguardian.com/society/2014/sep/28/how-british-changed-their-minds-about-sex>.

Pruitt, Deborah, & Lafont, Suzanne (1995). “For love and money: romance tourism in Jamaica”. *Annals of Tourism Research*, 22, 422-440.

Rabey, David Ian (2003). *English Drama Since 1940*. London: Longman.

Radosavljevic, Duska (2013). *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. London: Palgrave Macmillan.

Ravenhill, Mark (2006). “The Beauty of Brutality”. *The Guardian*, 28 de outubro, consultado a 07 de junho de 2020, em <https://www.theguardian.com/stage/2006/oct/28/theatre.stage>.

- Ravenhill, Mark (2007). "Interview". Em Aragay, M. *et al.*, (eds), *British Theatre of the 1990s: Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics* (91-106). London: Palgrave Macmillan.
- Rebellato, Dan (1999). *1956 And All That: the making of Modern British Drama*. London: Routledge.
- (2007). "Interview". Em Aragay, M. *et al.*, (eds), *British Theatre of the 1990s: Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics* (159-171). London: Palgrave Macmillan.
- (2011). "Philip Ridley". Em Middeke, M. *et al.*, (eds), *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights* (425-444). London: Methuen Drama.
- (ed.) (2013). *Modern British Playwriting: 2000-2009*. London: Methuen Drama.
- (2013). "Exit the Author". Em Angelaki, V. (ed.), *Contemporary British Theatre: Breaking New Ground* (9-31), London: Palgrave Macmillan.
- (2016). "Two: Duologues and the Differend". Em Mireia, A. & Monforte, E. (eds.), *Ethical Speculations in Contemporary British Theatre* (79-95). Palgrave Macmillan. eBook.
- Reid, Trish (2011). "Anthony Nielson". Em Sierz, A., *Modern British Playwriting: The 1990s, Voices, Documents, New Interpretations*. London: Bloomsbury. eBook.
- Reid, Trish (2019). "The dystopian near-future in contemporary British drama". *Journal of Contemporary Drama in English*, 7(1), 72-88.
- Roberts, Philip (2004). *The Royal Court Theatre and the Modern Stage*. London: Cambridge University Press.
- Rodosthenous, George (2015). "Introduction: Staring at the Forbidden: Legitimizing Voyeurism". Em Rodosthenous, G (ed.), *Theatre as Voyeurism the Pleasures of Watching* (1-25). Palgrave Macmillan. eBook.
- Rooney, David (2010). "The Pride". *Variety*, 16 de fevereiro, consultado a 20 de março de 2020, em <https://variety.com/2010/legit/reviews/the-pride-1117942213/>.
- Ross, Eleanor (2019). "Why Sex and Sexuality Are Taking Over London Theatre". *Backstage*, 31 de maio, consultado. 24 de junho de 2021, em <https://www.backstage.com/uk/magazine/article/why-sex-and-sexuality-are-taking-over-london-theatre-68178/>.
- Saunders, Graham (2002). *'Love me or kill me': Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester: Manchester University Press.

- (2007). "Interview". Em Aragay, M. *et al.*, (eds), *British Theatre of the 1990s: Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics (172-185)*. London: Palgrave Macmillan.
- (2011). "Mark Ravenhill". Em Sierz, A., *Modern British Playwriting: The 1990s, Voices, Documents, New Interpretations*. London: Bloomsbury. eBook.
- Scruton, Roger (2001). *Sexual Desire*. 2<sup>nd</sup> edition. London: Orion.
- Shafer, John Wayne (2010). *Taboo Theatre: Sex & Violence on Stage*. San Diego: University Readers.
- Sierz, Aleks (2001). *In-yer-face Theatre: British Theatre Today*. London: Faber&Faber.
- (2005). "Beyond Timidity? The State of British New Writing". *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol. 27, No. 3 (Sep), 55-61.
- (2007). "Interview". Em Aragay, M. *et al.*, (eds), *British Theatre of the 1990s: Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics (139-156)*. London: Palgrave Macmillan.
- (2008). "Introduction". Em Osborne, John, *Look Back in Anger*. London: Continuum. eBook.
- (2010). "New writing special: Lecture entitled Blasted and After: New Writing in British Theatre Today, about in-yer-face theatre in 1990s and its aftermath". Art Workers Guild. Em <http://www.theatrevoice.com/audio/new-writing-in-british-theatre-today/>.
- (2011). *Rewriting the nation: British Theatre Today*. London: Methuen Drama
- (2012). *Modern British Playwriting: The 1990s, Voices, Documents, New Interpretations*. London: Bloomsbury. eBook.
- (2012b). "Introduction". Em Gupta, T., *Political Plays*. London: Oberon Books.
- (2020). "Sex: Comic, Episodic and Ironic". Em *Good Nights Out: A History of Popular British Theatre 1940-2015*, (59-82). London: Bloomsbury.
- Skinner, Penelope (2015). "Playwright Penelope Skinner: who says nobody's interested in older women?". *Independent*, 22 de novembro, consultado a 10 de julho de 2019, em <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/penelope-skinner-who-says-nobodys-interested-in-older-women-a6742241.html>.
- Smith, Clarissa (2010). "British Sexual Cultures". Em Higgins, M., Smith, C., & Storey, J. (eds.), *Modern British Culture (244-261)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Soble, Alan (ed.) (2002). *The Philosophy of Sex – Contemporary Readings*. 4<sup>th</sup> edition. Boston: Rowman & Littlefield Publishers.

- Spencer, Charles (2005). "A Vicious kick in the guts". *The Telegraph*, 05 de março de, consultado a 03 de setembro de 2021, em <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3638182/A-vicious-kick-in-the-guts.html>.
- Stephens, Simon (2011). "Skidiving Blindfolded or Five Things I Learned from Sebastian Nübling". Em <https://theatertreffen-blog.de/tt11/2011/05/09/skydiving-blindfolded/>.
- Stephenson, Heidi & Langridge, Natasha (eds.) (1997). *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- Sternberg, Robert J. (1986). "A triangular theory of love". *Psychological Review*, 93, 119–135.
- Stevenson, Alexander (2013). "Understanding Desire". *RSA Journal*, 159(5556), 20-25.
- Sugiera, Malgorzata (2004). "Beyond drama: Writing for postdramatic theatre". *Theatre Research International*, 29(1), 16–28.
- Tomlin, Liz (2009). "'And their stories fell apart even as I was telling them': Poststructuralist performance and the no-longer-dramatic text". *Performance Research*, 14:1, 57-64.
- (2013). "Foreword". Em Angelaki, V. (ed.), *Contemporary British Theatre: Breaking New Ground* (viii – xxvi). London: Palgrave Macmillan
- (2015). "Historical and Political Background". Em Tomlin, L. (ed.) *British Theatre Companies: 1995-2014* (1-54). London: Methuen Drama.
- Trueman, Matt (2013). "Open Court: did it change the face of new writing?". *The Guardian*, 01 de agosto, consultado a 22 de janeiro de 2020, em <https://www.theguardian.com/stage/2013/aug/01/open-court-royal-theatre-new-writing>.
- Trueman, Matt (2013b). "New Royal Court season reunites Simon Stephens and Sherlock's Andrew Scott". *The Guardian*, 13 de novembro, consultado a 24 de março de 2021, em <https://www.theguardian.com/stage/2013/nov/13/royal-court-new-2014-season>.
- Turner, Cathy & Behrndt, Synne (2008). *Dramaturgy and Performance*. London: Palgrave Macmillan.
- Tweedie, Jill (2000). *In the name of Love: A Study of Sexual Desire* [1979]. London: Tauris Parke.
- Uidhir, Christy Mag (2009). Why Pornography can't be Art. *Philosophy and Literature*, 33: 193–203.

- Urban, Ken (2004). "Towards a Theory of Cruel Britannia: Coolness, Cruelty, and the Nineties". *New Theatre Quarterly*, 20(4), 354-372.
- Urban, Ken (2011). "Sarah Kane". Em Middeke, M. et al (eds.). *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights* (304-322), London: Methuen Drama.
- Wandor, Michelene (2001). *Post-War British Drama: Looking back in gender*. London: Routledge.
- Waters, Steve (2004). "The truth behind the facts". *The Guardian*, 11 de Fevereiro de, consultado a 14 de abril de 2021, em <https://www.theguardian.com/stage/2004/feb/11/theatre.politicaltheatre>.
- Weeks, Jeffrey (2007). *The World We Have Won: The Remaking of Erotic and Intimate Life*. London: Routledge.
- Weeks, Jeffrey (2017). *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality Since 1800*. 4<sup>th</sup> edition. London: Routledge.
- Wesker, Arnold (2010). *Wesker on theatre*. London: Oberon Books.
- Wiegand, Chris (2013). "Guardian and Royal Court team up to present series of microplays". *The Guardian*, 17 de novembro, consultado a 20 de novembro de 2020, em <https://www.theguardian.com/stage/2014/nov/17/guardian-royal-court-off-the-page-plays-online>.
- Wiltshire, Kim. & Cowan, Billy (2018). "Introduction: A very brief History of Political Theatre in the Twentieth Century up to 1968". Em Wiltshire, K. & Cowan, B. (ed.), *Scenes from the Revolution: Making Political Theatre 1968-2018* (1-11). London: Pluto Press.
- Wyllie, Andrew (2009). *Sex on Stage: Gender and Sexuality in Post-War British Theatre*. Bristol: Intellect.
- Ziegler, A., Conley, T. D., Moors, A. C., Matsick, J. L., & Rubin, J. D. (2015). Monogamy. In C. Richards & M. J. Barker (Eds.), *The Palgrave handbook of the psychology of sexuality and gender* (219–235). Palgrave Macmillan/Springer Nature.

