

Royal Court Theatre – Um Espaço Politizado

Royal Court Theatre – A Politicised Space

Ricardo Correia

Ricardo Correia, Ator, Encenador e Dramaturgo.

Escola Superior de Educação de Coimbra | IPC; Investigador do CEIS20. ORCID ID:
0000-0002-6299-611X.

https://doi.org/10.14195/1647-8622_20_4

Neste artigo, iremos deter-nos na produção de peças de teatro, denominadas de *new writing*, com base no trabalho levado a cabo no *Royal Court Theatre*. Pretendemos explorar o modo como as peças de teatro de cariz político evoluíram nos conteúdos e formas, em correlação com as mudanças sociais e políticas, e como isso permitiu transitar as percepções do “político” no “teatro”. O escopo será delimitado ao período de cada direção artística, analisando a sua linhas programáticas, inserindo-as no contexto social e político que determinou a escrita e produção das peças. Essa relação permitir-nos-á selecionar as peças mais relevantes e procedimentos técnicos dominantes em cada direção artística, de modo a analisar as possibilidades da prática do *new writing* na criação de Teatro Político. Deste modo podemos colocar algumas questões adicionais: Como evoluíram os processos e metodologias da escrita, denominada *new writing*, até hoje? Analisando os seus conteúdos e formas, como refletiu e absorveu o *new writing* novos mecanismos, processos de pensamento e estruturas da sociedade? Existe ou não, e quais são as consequências desta dramaturgia na transformação da sociedade?

In this article we will focus on the production of plays called *new writing*, based on the work carried out at the *Royal Court Theatre*. We aim at exploring how political plays evolved in terms of content and form, in correlation with social and political changes, and how this allowed “political” perceptions to reflect on the “theatre”. The scope of our work will be limited to the fixed period of each artistic direction, analysing their programme guidelines and placing them in the social and political context that regulated play writing and production. This relationship will allow us to choose the most relevant plays and the prevailing technical procedures in each artistic direction in order to analyse the potential of *new writing* practices in the creation of political theatre. This will open the way for some additional questions: How did the *new writing* processes and methodologies develop until today? Analysing its contents and forms, how did *new writing* reflect and absorb new mechanisms, thinking processes and structures of society? Does drama exist or not, and what are its consequences in the transformation of society?

Keywords: Royal Court Theatre; New Writing; British political theatre; the state of the nation; fictional theatre

Dans cet article, nous nous intéresserons à la production de pièces de théâtre, appelées « *new writing* », basées sur le travail effectué au Royal Court Theatre. Nous souhaitons explorer comment les pièces de théâtre à caractère politique ont évolué dans leurs contenus et dans leurs formes, en corrélation avec les changements sociaux et politiques, et comment cela a permis aux perceptions du « politique » dans le « théâtre ». La portée sera limitée à la période de chaque direction artistique, en analysant ses lignes de programme, en les insérant dans le contexte social et politique qui a déterminé l’écriture et la production des pièces. Cette relation nous permettra de sélectionner les pièces les plus pertinentes et les procédés techniques dominants dans chaque direction artistique afin d’analyser les possibilités de la pratique du « *new writing* » dans la création du Théâtre Politique. Nous pouvons ainsi poser quelques questions supplémentaires : comment les processus et les méthodes d’écriture, appelés « *new writing* », ont-ils évolué jusqu’à aujourd’hui ? En analysant ses contenus et ses formes, comment le « *new writing* » a-t-il reflété et absorbé de nouveaux mécanismes, processus de pensée et structures de la société ? Existe-t-elle ou non, et quelles sont les conséquences de cette dramaturgie dans la transformation de la société ?

Mots clés: Royal Court Theatre; New Writing; Théâtre politique britannique; État-nation; théâtre de fiction

Neste artigo, iremos deter-nos no percurso histórico do *Royal Court Theatre*¹ (doravante *RCT*), uma estrutura teatral situada em Londres, desde 1956, que através da ação de George Devine e da sua trupe *English Stage Company* se cimentou como um dos grandes pilares da criação de peças de teatro contemporâneo, denominadas de *new writing*². Ao empreender um percurso pelo trabalho desenvolvido no *RCT*, desde a sua fundação até à atualidade pretendemos refletir sobre as possibilidades da prática do *new writing* nas percepções do “político” no teatro.

Para Aleks Sierz (2011), o “new writing is a very British idea” (p. 16), em contraste com o teatro praticado na Europa continental:

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 post-dramatic theatre practices, the British have dialogue-based text. In short, here the writer is King (or queen). (p. 50-51)

Salientamos que o teatro britânico, baseado tradicionalmente num teatro de autor, não se esgota nas práticas textocêntricas, existem naturalmente práticas distintas de dramaturgia e de criação, como por exemplo o *devised theatre*, prática que emergiu nos anos 60, que atualmente está bastante enraizada no Reino Unido, e se opõe à ideia do autor como autoridade, apostando numa autoria partilhada da criação. A nossa escolha recai sobre a evolução do *new writing* usando o *RCT* como epicentro desta prática, pois permitir-nos-á atravessar várias épocas e densificar diferentes pontos de vista sobre o teatro político britânico, pois tal como argumentam Aston e O’Thomas (2015)

(...) while British theatre has latterly become more interested in and influenced by European approaches to dramaturgy, the playwright remains core to British theatre with the Royal Court figuring as a major exponent of its playwriting principles and practices. (p. 31)

Historicamente o “político” tem vindo a ser articulado na prática teatral de vários criadores, assumindo distintas dimensões desde o século XX até à atualidade. Por exemplo, Erwin Piscator, em 1929, propôs uma nova dramaturgia, de teor documental, como resposta à sua época. Bertolt Brecht, por seu lado, defendeu a partir de 1926 o “teatro épico”, com o objetivo de consciencializar o público e criar uma rutura com o mundo da ilusão dramática. Para Harold Pinter, o teatro tinha como função destrinçar entre o real e o irreal, para desmascarar as estruturas de poder. Já para Augusto Boal, desde 1975, o teatro funciona como uma arma para empoderar os oprimidos e transformar a realidade social.

Esta relação entre “teatro” e o “político” assume-se também como matéria fecunda para várias reflexões teóricas e propostas críticas. Por exemplo, Carol Martin (2012 e 2013) des-cortinou a emergência de um novo “Teatro do Real”, caracterizado por vários procedimentos relacionados com o uso do documento, presente em novos criadores como forma de darem

¹ Sobre o *RCT* ver por exemplo: <https://royalcourttheatre.com/>.

² “New writing is a play that is written in the great tradition of British text-based theatre, which re-established itself in the brave new state-funded post-war world. (...) Gradually, in British Theatre, the notion of new writing – as opposed of the simple fact of play being new – expanded its meaning until it embraced the sense of being contemporary, original and somehow virtuous. (...) New writing is not only contemporary but it’s a form of fiction” (Sierz, 2011, p. 48).

conta das dinâmicas sociais e políticas do mundo contemporâneo. Já Hans-Thies Lehmann (2007) propõe o conceito de “interrupção”, deslocando o teatro político do primado habitual da tematização e do conteúdo (tratamento de temas políticos e distribuição de proposições ideológicas) para o primado da forma e dos modos de representação. O filósofo Jacques Rancière (2010) coloca a tónica nas novas formas de receção pelo espectador, reformulando o tradicional contrato palco-público, de forma a permitir a sua participação e autonomia, procurando ampliar a manifestação do dissenso emancipador, em lugar do consenso.

Escritores e investigadores como Kim Wiltshire e Billy Cowan (2018), que analisaram a criação do teatro político britânico entre 1968 e 2018, declaram a este propósito:

All theatre is political because in some form holds a mirror to the society in which it is created. That may to a certain extent be true, but there is of course theatre that is specifically political; theatre that looks at issues and asks the audience to think about those issues. (p. 1)

Partindo deste questionamento sobre os termos “teatro” e “político”, argumentamos que nem todo o teatro é necessariamente político, pois para existir uma dimensão política do teatro consideramos necessária uma relação robusta com a complexidade do momento social em diferentes pressupostos, tal como advogam Wiltshire e Cowan, a partir da tematização do conteúdo e da receção do público. Mas consideramos necessária também a existência de uma intencionalidade do escritor, de uma análise e contextualização deliberadas da situação social e política, bem como a aparição de uma estrutura dramaturgicamente capaz de responder à estrutura social vigente.

Partindo dos pressupostos acima referidos, centramo-nos na análise epocal das várias direções artísticas do *RCT*, e na suas linhas programáticas e contexto social e político em que as peças foram produzidas. Esta relação permitir-nos-á refletir sobre a prática do *new writing* na criação de um teatro de cariz político.

Deste modo, algumas das questões que poderemos colocar são as seguintes: Como o *RCT* lidou com os acontecimentos do seu tempo? Como as peças programadas no *RCT* se correlacionam com novos mecanismos e estruturas da sociedade? E, por fim, quais as consequências desta dramaturgia na transformação da sociedade?

Um radar de novas vozes: Royal Court Theatre

Passar na Slone Square e observar nas paredes do edifício do *RCT* os cartazes dos espetáculos permite-nos tomar o pulso às questões sociais e políticas contemporâneas. Cada cartaz contém em si um tema ou um assunto do tempo presente a ser dissecado. O edifício tem duas salas: a *Jerwood Theatre Upstairs* e a *Jerwood Theatre Downstairs*. A primeira tem capacidade para 90 pessoas, é uma *blackbox* versátil para trabalhos experimentais e novos autores darem os seus primeiros passos. Já a *Jerwood Theatre Downstairs* tem capacidade para 400 pessoas, sendo ampla mas com uma proximidade impressionante entre quem faz e quem vê. Além do bar existe uma livraria com uma quantidade de peças de teatro de vários escritores que passaram pelo *RCT* e marcaram a cena teatral mundial, tais como: Arnold Wesker, Athol Fugard, Caryl Churchill, David Hare, David Edgar, Harold Pinter, John Osborne, Lucy Kirkwood, Martin Crimp, Mark Ravenhill, Samuel Beckett, Sarah Kane, entre outros.

No *RCT* constrói-se o presente com a consciência do peso do passado desta vasta herança dramaturgica. O teatro vai de mãos dadas com a sua missão:

The Royal Court Theatre is the writers' theatre. It is the leading force in world theatre for energetically cultivating writers – undiscovered, emerging and established. Through the writers, the Royal Court is at the forefront of creating restless, alert, provocative theatre about now. We open our doors to the unheard voices and free thinkers that, through their writing, change our way of seeing.³

A missão atual, subsidiária da missão lançada em 1956 pelo primeiro diretor artístico George Devine, manteve-se como mote para as diferentes direções artísticas que passaram desde então pelo *RCT*: George Devine (1956-1965), William Gaskill (1965-1972), a quem se juntaram Lindsay Anderson e Anthony Page (1969-1972), Oscar Lewenstein (1972-1975), Robert Kidd e Nicholas Wright (1975-1977), Stuart Brugge (1977-1979), Max Stafford-Clark (1979-1992), Stephen Daldry (1992-1998), Ian Rickson (1998-2006), Dominic Cooke (2007-2013) e Vicky Featherstone (desde 2013).

Angry Young Men | 50's

George Devine, em 1956 declarou a missão do *RCT*: “Ours is not to be a producer's theatre, nor an actor's theatre, it is to be a writer's theatre” (*Apud* Little e McLaughlin, 2012, p. 17). Aliás, o termo cunhado para os autores é o de *playwrights*, isto é, escritores de peças, termo que adotaremos. A programação foi desenhada para ser um “teatro de arte”, entre o modernismo europeu, a revisitação de clássicos e a escrita de peças contemporâneas. Foi criado também o primeiro *Writers Group* em 1958, um grupo composto por escritores e encenadores, que se reuniam para testar procedimentos de escrita e sua relação com a cena, tendo estes acesso aos ensaios das produções teatrais no *RCT* e suas apresentações; tratou-se de um gesto significativo de Devine, pois permitiu entranhar os escritores na vida do *RCT*, aproximando o trabalho dramaturgico ao palco, prática que nas últimas décadas se tornou mais usual (Little e McLaughlin, 2012). Um primeiro gesto, que permitiu alterar os processos e metodologias de escrita, permitindo que a escrita em vez de estar a montante da cena, dialogasse com esta durante o processo de criação. Alguns dos escritores que fizeram parte desta época foram, entre outros, Arnold Wesker, Arthur Miller, Eugene Ionesco, Harold Pinter, John Arden, Jonh Osborne, Keith Johnstone, Samuel Beckett, Shelagh Delaney e Wole Soyinka.

O *RCT* começa por atingir um grande sucesso com a peça de John Osborne, *Look Back in Anger*, em 1956. Escolhemos como referência esta peça pois marcou uma época, naquilo que ficou conhecido como o movimento dos *Angry Young Men*. Como refere o investigador teatral Rui Pina Coelho, este movimento partilhava,

uma “sensibilidade *Kitchen Sink*” que se traduzia numa empatia para com as dificuldades de vida da classe trabalhadora e que visava deixar um retrato suficientemente digno e objetivo do seu quotidiano para que se pudessem retirar as conclusões necessárias a uma alteração do mundo. (Coelho, 2015, p. 266)

³ Informação retirada do sítio: <https://royalcourttheatre.com/about/>.

Esta peça, tal como outras nascidas do pós-guerra, carregam em si a representação da violência, do horror e da banalização do mal. Com uma matriz realista, *Look Back in Anger* marca o início do drama moderno britânico, ancorado no realismo social, e sinaliza o desejo de empoderamento da classe trabalhadora inglesa. A estrutura formal da peça continua a ser marcada pelos alicerces do realismo e das denominadas “peças sérias”, as quais, para Bernard Shaw, permitiam ver o teatro como “an agent of social reform as rooted in the use of dialectical structure” (*Apud* Grochala, 2017, p. 35).

O carácter político destes textos assenta sobretudo no uso da dialética, colocando em cena um conflito de diferentes ideais em palco, entre tese e antítese. Esta forma de construir peças engajadas, com uso de estratégias dialéticas, continua a ser um cunho de escritores britânicos contemporâneos:

This continuity in form, between the serious drama of Shaw and twenty-first-century political plays, is evident in the way contemporary British playwrights, such as David Edgar⁴ and David Hare⁵, theorize the construction of political plays. (...) Edgar identifies the dialectical discussions of social issues as an essential component of political theatre. (Grochala, 2017, p. 42)

Ao lado de John Osborne, mas distanciada do realismo social, situa-se a poética cénica de Samuel Beckett, escritor que confrontou em palco o absurdo da existência humana em peças como *Endgame* e *Krapp's Last Tape*. É com estes dois escritores que podemos identificar duas trajetórias distintas do RCT para as décadas seguintes: “The Osborne tradition in realism and the absurdist tradition of Beckett with his high degree of formal experimentation” (Aston e O’Thomas, 2015, p. 38).

Da violência | 60’s e 70’s

Foi nos anos 60, já na direção artística de William Gaskill (1965-1972), que 86 novas peças inglesas foram produzidas e 37 novos escritores apresentados no RCT. (Little, McLaughlin, 2012). Entre os escritores encontram-se, entre outros, Arnold Wesker, Christopher Hampton, David Storey, Edward Bond, Jean-Claude Van Itallie e Joe Orton. Foi durante este período que ocorreu um dos episódios mais marcantes do teatro britânico: a abolição da censura em 1968. O poder censório, no teatro londrino, era desempenhado pelo titular do cargo *Lord Chamberlain*, que lia as peças previamente e sugeria cortes às mesmas, sob a caução de não obterem licença de representação. Neste período, três peças não tiveram licença para ir a cena: *A Patriot For Me* de John Osborne, e *Early Morning* e *Saved* de Edward Bond. É esta última peça que servirá de referência para explorar os modos de resistência e confronto do teatro ao poder censório.

⁴ David Edgar estreou no RCT, as seguintes peças: *England's Ireland* [escrita em colaboração] (1972), *State of Emergency* (1972), *A Fart for Europe* [em colaboração] (1973), *Our Own People* (1978), *Mary Barnes* (1979). Sobre o escritor David Edgar, ver por exemplo: JESTER, Caroline (ed). (2018). *Fifty Playwrights on their craft*. Londres: Bloomsbury Methuen Drama.

⁵ David Hare estreou no RCT, as seguintes peças: *What Happened to Blake* (1970), *Slag* (1971) *Lay By* (1971), *England's Ireland* [escrita em colaboração] (1972), *Teeth 'n' Smiles* (1975), *Via Dolorosa* (1998), *My Zinc Bed* (2000), *The Vertical Hour* (2008), *Wall* (2009). Sobre o escritor David Hare, ver por exemplo: HARE, David. (2005). *Obedience, Struggle & Revolt – Lectures on Theatre*. Londres: Faber and Faber.

Na peça *Saved*, uma cena de apedrejamento, por alguns jovens, a um recém-nascido foi o rastilho para o ato censório. A licença de representação ficou caucionada a trinta cortes no texto, incluindo duas cenas integrais, o que o autor recusou. A peça sublinhava a crise económica e social em que vivia a sociedade britânica, e devido à censura foi representada para audiências de forma privada, tendo por isso a equipa do *RCT* acusada “of presenting na unlicensed play contrary of the 1843 Theatre Act” (Little, McLaughlin, 2012, p. 94), declarada culpada e multada. No seguimento deste episódio, a 21 de novembro de 1965, Sir Laurence Olivier, diretor do *National Theatre* escreveu um artigo no jornal *Observer*⁶. Estes acontecimentos levaram a que, em 1968, depois de um amplo debate, o parlamento inglês alterasse a lei de forma a erradicar o poder censório do *Lord Chamberlain*.

Importa clarificar a relevância da peça *Saved*, a qual atravessa várias épocas, na medida em que expõe fraturas na sociedade. Desde a indiferença aos atos de violência, a quebra de solidariedade, ao sentimento de incompreensão entre a liberdade individual e o poder instituído. Luta que atravessa vários séculos, desde as tragédias da antiguidade clássica até hoje. Numa entrevista ao jornal *Telegraph*⁷, em 2011, a propósito de uma reposição da peça *Saved*, Edward Bond afirma o seu cariz universal, já que poderia ser lida à luz de acontecimentos recentes como os tumultos violentos ocorridos entre 6 e 10 de agosto de 2011, na sequência do assassinato de Mark Dungan pela Polícia Metropolitana de Londres:

Those girls out there, those guys – were they acting politically? You have to say “No – they don’t understand their political situation”. They didn’t find out where the bankers are living – they turned on their neighbours. They started destroying themselves – and that’s what happens in this play. The guys kill the baby in order to gain their self-respect. That seems like a total contradiction. That baby is dirty, inarticulate, unable to control its situation. (*Apud* Cavendish, 2011)

A peça conseguiu captar a incapacidade de articulação de pensamento por parte de uma geração nascida no pós-guerra e, por conseguinte, ainda contaminada pela violência que transporta para o seu quotidiano e para a luta de classes. Para Michael Billington (2007), as questões de classe foram um tema recorrente nos anos sessenta, bem como o sentimento de “[p]olitical skepticism, youthful disaffection, sexual freedom and spiritual questioning that were part of the times” (p. 204).

Foi ainda nos finais de 60 que se deram passos importantes para afirmar o *RCT* como um radar de novas vozes e um lugar para um teatro engajado com as crises sociais e políticas. O primeiro em 1968, com a criação da função de *literary manager*, cargo ocupado pela primeira vez por Harriet Devine, filha de George Devine, o primeiro diretor artístico do *RCT*. A sua função consistia em ler peças de teatro, fazer relatórios das mesmas e passar as peças com potencial ao diretor artístico do *RCT*, no caso, William Gaskill. Depois, em 1969 (ainda sob a direção de William Gaskill, mas em colaboração com Lindsay Anderson e Anthony Page), foi inaugurada a sala *Theatre Upstairs*, à época com 60 lugares, dirigida por Nicholas Wright. Uma sala com o propósito de estreitar novos trabalhos de escritores e encenadores emergentes, sem a pressão que existiria na sala maior.

⁶ Cf. <https://www.theguardian.com/stage/2016/mar/24/the-royal-court-at-60-look-back-in-wonder#img-5>.

⁷ Cf. <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-features/8799172/My-play-predicted-the-riots.html>.

Estes dois momentos sublinham a importância dada pelo *RCT* à descoberta de vozes emergentes, de outras temáticas, à evolução de formalismos e linguagens de escrita. Se a nova sala permitiu oferecer um espaço para novos dramaturgos iniciarem o seu percurso, por sua vez, a função de *literary manager*, como argumenta Graham Whybrow (*literary manager* do *RCT*, entre 1994 e 2007), continua a ser responsável por descobrir as peças definidoras do nosso tempo:

When you read not just twenty plays we put on each year but three thousand plays that are sent to us each year, you actually see what people are preoccupied with. And there are patterns. (*Apud* Devine, 2006, p. 331)

Alguns dos escritores do *RCT* na década de 70 foram, entre outros Brian Friel, Caryl Churchill, Christopher Hampton, David Edgar, David Hare, Howard Barker, Howard Brenton, Joe Orton, Mike Leigh, Mustapha Matura, Nigel William, Richard O'Brien, Sam Shepard, Snoo Wilson. Estes escritores lidaram com questões de classe social e identidade nacional.

Entre 1972 e 1975 Oscar Lewenstein dirigiu o *RCT* e a sua direção ficou conhecida por levar à cena alguns importantes autores sul-africanos que lidaram com a censura e o *Apartheid*, como por exemplo Athol Fugard, John Kani e Wiston Ntshona. Consideramos que esta programação funcionou como um gesto político na medida em que ampliou internacionalmente as vozes da oposição que eram censuradas pelo regime sul-africano.

Já nas direções artísticas seguintes, com Robert Kidd e Nicholas Wright (1975-1977), avolumaram-se os problemas financeiros, o que levou ao fecho da sala *Theatre Upstairs* entre 1975 e 1976. Depois, sob a direção de Stuart Burge (1977-1979), a situação financeira continuou precária. Os dramaturgos desta época refletiram e debateram nas suas peças a identidade nacional a partir de acontecimentos políticos históricos como, em 1973, a adesão do Reino Unido à Comunidade Económica Europeia (C.E.E.), a atual União Europeia, em 1975, o referendo sobre ficar ou não na C.E.E (a vitória foi da permanência), ou em 1976 o empréstimo do F.M.I. ao Reino Unido.

Thatcherismo | 80's

Sob a direção de Max Stafford-Clark, a programação artística do *RCT* fez oposição às políticas neoliberais e aos apelos nacionalistas de Margaret Thatcher, que sobe ao poder a 4 de maio de 1979, empossada como a primeira mulher a ser eleita primeira-ministra Britânica. As produções nos anos 80 questionavam problemáticas de grupos específicos da sociedade, desde questões de raça, género, identidade e imigração. Foi uma época em que o *new writing* parecia ameaçado por companhias de teatro físico como os *Théâtre de Complicité* ou os *Dv8*, sem nomear o comercial *West End* (Cf. Little, McLaughlin, 2012). Os escritores da casa foram sobretudo Andrea Dunbar, Caryl Churchill, Hanif Kureishi, Howard Barker, Jim Cartwright, Louise Page, Terry Johnson e Timberlake Wertenbaker. Um dos escritores desta época, o aclamado romancista Hanif Kureishi, afirmou, em relação ao seu trabalho no *RCT*, sob a direção de Max Stafford-Clark:

Max Stafford-Clark was smart enough to realise that there was this new subject, which was race, which was immigration, these new communities – and he had always understood that part of the Court’s brief was to put on plays about people who weren’t represented. (*Apud* Devine, 2006, p. 208)

Uma das escritoras que deu conta destas transformações sociais foi justamente Caryl Churchill⁸, Inicialmente com *Top Girls*⁹ (1982), debatendo as questões de autodeterminação feminina e o modo como o sucesso de algumas mulheres não representaria afinal uma mudança substancial para a maioria. (Cf. Naismith e Worrall, 2013; Aston e Diamond, 2009); depois com a peça *Serious Money* (1987), debatendo o capitalismo selvagem que alimentava o mundo financeiro da *City* londrina.

“[C]hurchill was one of the first dramatists to understand the reality of thatcherism”. (Billington, 2007, p. 307)

Max Stafford-Clark é o diretor que mais anos se manteve à frente do *RCT*. Anteriormente tinha dirigido a companhia *Joint Stock*, fundada em 1974, e depois da passagem pelo *RCT* (1979-1993) criou a companhia *Out of Joint* em 1993. O trabalho de Max Stafford-Clark foi importante, na medida em que introduziu diferentes procedimentos que questionavam a autoria e autoridade no *new writing*. Por um lado, introduziu no trabalho com os escritores, métodos colaborativos e de investigação do tema/contexto a tratar. Alguns dos escritores que colaboraram com ele, deixaram de escrever a montante da cena, isto é, de entregar o texto pronto para ser encenado. Tendo sido convidados a lidar com as propostas dos atores e encenadores, através de improvisações e pesquisa de material, aproximando a sua escrita à cena. Isto permitiu criar um gesto de reapropriação do material gerado em palco pelos atores. Em *Serious Money*, por exemplo, Max Stafford-Clark levou os atores para a *City* londrina e iniciou um período de pesquisa de duas semanas, com entrevistas a pessoas ligadas ao mundo financeiro e análise de notícias do *Financial Times*, para depois apresentar cenas/improvisações a partir das personagens baseadas nessas entrevistas. Esse procedimento permitiu à equipa apropriar-se e explorar o tema, dominar o jargão financeiro e apresentar continuamente novo material para Caryl Churchill, permitindo a a reescrita da peça pela escritora. (Cf. Roberts e Stafford-Clark, 2007).

Por outro lado, o encenador ficou conhecido pela introdução do *actioning*, um dos processos de ensaio mais usados no teatro britânico, na fase de trabalho de mesa, e análise textual. Este trabalho pressupõe que as frases de cada personagem sejam acionadas com um verbo de ação, e isso sirva como uma estratégia (a soma de ações), para atingir o objetivo (necessi-

⁸ A escritora Caryl Churchill atravessa a história do *RCT* com várias peças, a sua mais recente peça, *Glass. Kill. Bluebeard. Imp.*, estreou a 18 de setembro de 2019. Sobre a autora ver, por exemplo: ASTON, Elaine.; DIAMOND, Elin. (Ed.). (2009). *The Cambridge Companion to – Caryl Churchill*. Cambridge: Cambridge University Press.

⁹ Esta peça começa com um jantar convocado por Marlene, para celebrar a sua promoção como diretora da agência de emprego *Top Girls*. As convidadas são personagens históricas femininas de épocas passadas. Esta Marlene representa Margaret Thatcher. “Caryl Churchill can assume with confidence that her audience will know that Maggies refers to Margaret Thatcher” (Naismith e Worrall, 2009, xxvi).

Para Michael Billington (2007), o que a escritora nos revela “[w]as not about statistics or about the need for more neo-Thatcherite top girls. What Churchill was saying, with her usual formal audacity, was that feminism will never seriously advance until we restructure the society” (p. 309).

dade), de cada personagem na cena (Cf. Caldarone e Llyod-Williams, 2004; Moseley 2016; Stafford-Clark, 2007). Este procedimento é usado na encenação, mais propriamente na passagem do texto à cena, mas também pelos dramaturgos, pois permite definir como eixo a ação dramática em oposição às ideias, e transforma a linguagem em comportamento. Para Max Stafford-Clark, a missão do *RCT* foi entendida como: “Obviously holding the mirror up to nature is the task if you run a new writing theatre, and holding the mirror up to society” (*Apud* Devine, 2006, p. 11).

In-Yer-Face | 90's

Nos anos 90, já sob a direção artística de Stephen Daldry e com uma nova aposta cultural do governo trabalhista de Tony Blair, reconfigura-se a visão do *RCT*, exportando a marca *Cool Britannia* para o mercado internacional, o que levou à exportação dos escritores do *new writing*. Em 1996 nasceu o *Royal Court's International Department* (Cf. Aston e O'Thomas, 2015), ajudando nessa missão. Sob esta direção artística, os escritores mais influentes foram Anthony Neilson, Conor McPherson, David Mamet, Gregory Motton, Jez Butterworth, Joe Penhall, Martim Crimp, Martin McDonagh, Terry Johnson e as figuras centrais do denominado *Theatre In-Yer-Face*, Mark Ravenhill e Sarah Kane.

O *Theatre In-Yer-Face* foi um movimento dramatúrgico baseado numa exposição explícita de violência, sexo, nudez, usando de linguagem obscena, características que chocavam o público, habituado a outras convenções teatrais. Este movimento foi marcante, não só na dramaturgia britânica, mas pela sua influência internacional. Destacam-se nesta fase duas peças icônicas, de algum modo filiadas na herança de *Look Back in Anger* de Osborne ou *Saved* de Edward Bond, tanto pela tradução da violência e mudança radical como forma de articular a realidade: *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill e *Blasted*, de Sarah Kane.

Escolhemos a segunda peça para analisar mais de perto algumas destas características. Para Edward Bond, *Blasted* (1995), de Sarah Kane, revolucionou a nossa percepção da realidade: “Blasted changed reality because it changed the means we have of understanding ourselves. It showed us a new way in which to see reality, and when we do that reality changes” (*Apud* Saunders, 2002, p. 190). Analisando a estrutura da peça, conseguimos compreender a sua afirmação. A dramaturga apresenta dois mundos: o mundo britânico, geograficamente definido em Leeds, como revelam as indicações cênicas da cena 1: “O quarto de um hotel muito caro em Leeds – do tipo de hotéis que são tão caros que podem ser em qualquer parte do mundo” (Kane, 2001, p. 11); e um mundo generalista, indicado na cena 3, no qual se abre o espaço da brutalidade com a entrada do soldado. Tal como consta nas indicações cênicas: “O hotel foi destruído por um projétil de morteiro. Há um grande buraco numa das paredes e tudo está coberto de poeira que ainda cai” (Kane, 2001, p. 61). Estas duas realidades, a nossa e a da violência, contaminam-se. Sarah Kane obriga-nos a lidar, no nosso espaço íntimo, com a brutalidade e atos de violência da guerra:

(...) I switched on the news one night while I was having a break from writing, and there was a very old woman's face in Sbrénica just weeping and looking into the camera and saying – please, please, somebody help us, because we need the UN to come here and help us. I thought this is absolutely terrible and I'm writing this ridiculous play about two people in a room. (*Apud* Saunders 2002, p. 38-39)

Sarah Kane oferece-nos, em 1997, uma análise da peça em que elucida como a estrutura formal foi usada para trabalhar o “político”:

Much more important than the content of the play is the form. (...) In terms of Aristotle's unite, the time and action are disrupted while unity of place is retained. Which caused a great deal of offense because it implied a direct link between domestic violence in Britain and civil war in the former Yugoslavia”. (*apud* Little, McLaughlin, 2012, p. 305)

Para o encenador James MacDonald, que dirigiu a peça *Blasted* no espaço *Upstairs*, a escritora Sarah Kane iniciou outra forma de escrever politicamente:

In the '90s it became harder to write a committed political play. Sarah was the first younger writer to solve that by changing the rules and writing about the political entirely through the personal. (*Apud* Little e McLaughlin, 2012, p. 304)

Neste período, através do *Royal Court's International Department*, dirigido por Elyse Dodgson, o *RCT* expandiu-se a outras fronteiras, com a abertura dos países do Leste europeu após a queda do muro de Berlim, mas será nos anos seguintes que esta expansão atinge maior expressão.

Internacionalismo | 1998 a 2006

Ian Rickson, no seu mandato, além de apoiar a estreia de dramaturgos como Debbie Tucker Green e Laura Wade, deu corpo ao trabalho dos escritores, ao assegurar a produção continuada da segunda ou terceira peça. Alguns dos dramaturgos que beneficiaram desta possibilidade foram: Sarah Kane, David Eldridge, Jez Butterworth, Roy Williams, Simon Stephens. Alguns dos autores internacionais apresentados foram os russos Irmãos Presniakov, o espanhol Juan Mayorga e o alemão Roland Schimmelpfennig.

Neste período houve um aumento substancial de peças baseadas em factos reais (*Verbatim Theatre*). Este ressurgir do “real” no teatro nasceu como resposta aos tempos de incerteza e de turbulência política que caracterizaram os anos do mandato do primeiro-ministro Tony Blair (1999-2007), especialmente quando acompanha George W. Bush, presidente dos E.U.A, no lançamento da invasão do Iraque em 2003. A investigadora Carol Martin esclarece-nos:

“It's no accident that this kind of theatre [documentary theatre] has reemerged during a period of international crises of war, religion, government, truth, and information. Governments 'spin' the facts in order to tell stories. Theatre spins them right back in order to tell different stories”. (2012, p. 23)

Os britânicos usam o termo *verbatim*, para se referirem à construção de peças sobre um tema específico a partir da gravação de testemunhos de pessoas reais. Esses testemunhos são depois editados, recontextualizados numa forma dramática, e os atores representam as pessoas reais entrevistadas criando um mosaico de vários pontos de vista sobre o tema (Hammond e Steward, 2008; Brown, 2012; Radosavljevic, 2013).

Algumas das peças mais emblemáticas no *RCT* que usaram essa técnica foram as seguintes: *Via Dolorosa* de David Hare (1998), escrita a partir de uma visita do escritor a Jerusalém; *My name is Rachel Corrie* (2005), co-editada por Alan Rickman e Katherine Viner, uma peça baseada em diários da ativista Rachel Corrie, morta por um *bulldozer* conduzido por um soldado israelita enquanto defendia uma casa de palestinianos; e *Talking to Terrorists* de Robin Soans (2005), uma peça construída a partir de testemunhos de pessoas de todo o mundo envolvidas em terrorismo.

É neste período que o *RCT* consolida a sua influência tentacular em outras geografias. Isso acontece de duas formas: com o *Royal Court International Workshop* e com a *International Residency*, que abriu ainda sob a direção de Max Stafford-Clark, em 1989. Primeiramente, foram realizados *workshops* em diferentes países, com a tutoria de dramaturgos afetos ao *RCT*. Exemplo disso foram as visitas à Rússia, que desde 1999, na perspectiva de Elyse Dodgson, influenciaram muitos criadores a usar a técnica *verbatim* (Apud Little e McLaughlin, 2012). Foi o caso do *Teatr.Doc*, uma companhia de teatro dirigida por Elena Gremina, que usa sobretudo a técnica *verbatim* na construção dos seus espetáculos. Já a *International Residency* convida dramaturgos internacionais a concorrer com as suas peças, sendo os selecionados convidados a frequentar um workshop no *RCT* de quatro semanas durante o verão Londrino.

A dramaturga portuguesa Sandra Pinheiro, numa entrevista realizada para este artigo a 28 de agosto de 2019, esclareceu-nos o processo da sua participação, em 2009, na *International Residency*:

Escrevemos o primeiro *draft* cá, depois de ter feito a proposta. (...) A cada autor era atribuída uma equipa de desenvolvimento. Essa equipa de desenvolvimento era composta por um tradutor. Tinhas um encenador, um *script adviser*, e tinhas um par, um dramaturgo inglês, que lia o teu texto, e depois tinhas um conjunto de atores que trabalhava contigo na montagem do texto para que pudesses fazer a reescrita. (...) Eles faziam-me perguntas, todos eles. Basicamente o processo eram eles a fazer perguntas e tu a dar respostas a todos eles. (...) Depois de termos estado uma semana e meia neste trabalho de laboratório estivemos uma semana sozinhos, só a escrever. (...) Para reescrever a peça. Foi traduzida e foi montada e só nessa parte final é que tivemos contacto com os outros colegas. (Pinheiro, 2019)

Deste modo, ao ensinar escritores de outras países, o *RCT* está não só a disseminar a escrita contemporânea, mas também a receber influências de outras realidades que se traduzem no contato com novas formas dramáticas. Algumas vozes que fizeram parte das residências foram por exemplo Vassily Sigarev (Rússia), Marius Von Mayenburg (Alemanha), Marcos Barbosa (Brasil), Lars Noren (Suécia), Jon Fosse (Noruega), Jorge Loureiro Figueira e Sandra Pinheiro (Portugal), entre outros.

É de salientar que Ian Rickson acabou o seu mandato a dirigir um clássico, *A Gaiivota* de Anton Tchekov, tal como Max Stafford-Clark o tinha feito no seu mandato, ao dirigir *Rei Lear* de William Shakespeare. No *RCT* semeia-se a escrita do tempo presente para se transformar num clássico do futuro?

É vasto o conjunto de escritores que coincidiram com a direção artística de Dominic Cooke: Alecky Blythe, Anthony Nielson, Bruce Norris, Bola Agbaje, Caryl Churchill, David Eldridge, David Hare, Debbie Tucker Green, Duncan Macmillan, Jez Butterworth, Lucy Prebble, Marius von Mayenburg, Mark Ravenhill, Martim Crimp, Mike Bartlett, Nick Payne, Polly Stenham, Simon Stephens, entre outros.

Dominic Cooke quando tomou posse expressou a aposta em “plays that engage with the world” (*Apud*, Aston, O’Thomas, 2015, p. 22). O sucessor de Ian Rickson, manteve as portas do *RCT*, durante o período de uma das maiores crises financeiras mundiais, abertas para os escritores internacionais quer na programação do *RCT* quer para a formação no *Royal Court International Workshop*. Este último, um espaço destinado a apoiar e desenvolver a dramaturgia de escritores internacionais. Para Dominic Cooke existiam duas questões que deveriam guiar os escritores internacionais antes de escreverem uma peça:

“‘What is a play?’ ‘Who are we now?’ (...) In other words a play must be the kind of work that addresses the contemporary issue of whom we are now. However, when the question ‘who are we now?’ is posed by a foreigner it becomes ‘who are you now’. In this sense, it is a fundamentally different question for the international playwright to deal with: the invitation is to engage in a self-reflexive examination of a writer’s culture through a materially different lens” (*Apud* Aston e O’Thomas, 2015, p. 36).

Estas questões, foram os pontos de partida para os dramaturgos internacionais, o que lhes permitiu escrever peças a partir do seu contexto, escavando temáticas políticas dentro da sua cultura em relação com os acontecimentos mundiais. Para Ruth Little (2010), *literary manager* do *RCT*, entre 2007 e 2010, este vínculo com o diretor artístico seria evidente:

[Dominic] Cooke encouraged an immediate and an engaged response from young playwrights to world events and to the contradictions and complexities of our lives and cultures. His programming stimulated and reflected a burgeoning dramatic interest in the critical analysis of the systems of power, and their dysfunction, the rituals and taboos of middle classes, and the relationship between faith and fundamentalism. (vi)

Uma peça referência na reação dos escritores aos acontecimentos económicos e sociais é *Love and Information* (2012), de Caryl Churchill. Nesta peça assistimos a dramaturgia a incorporar a fluidez social e política do século XXI. Caryl Churchill faz uso de novas formas, tais como o fragmento, a simultaneidade e a ligação em rede, deixando cair a passagem linear (de tempo e espaço) consolidada num mecanismo de causa-efeito e determinismo histórico. É com estas novas formas (fragmento, simultaneidade, rede) que a escritora compõe as sete secções de *Love and Information*. Na nota introdutória da peça pode ler-se:

The section should be played in the order given but the scenes can be played in any order within each section. There are random scenes, see at the end, which can happen any time. The characters are different in every scene. The only possible exception to this are the random Depression scenes, which could be the same two people, or the same depressed person with different others. (Churchill, 2012, p. 2)

Cada secção da peça, contém várias cenas com um título, como por exemplo secção 1 (*Secret, Census, Fan, Torture, Lab, Sleep e Remote*), sendo que o formato de cada cena é variável. As cenas são maioritariamente curtas e não existe distribuição para personagens, ficando ao critério do encenador a distribuição e relacionamento de cada cena dentro de cada secção.

É com esta escritora que a dramaturgia atinge um nível de experimentação maior, pois vai testando em cada peça os limites formais e políticos, tal como argumentam Elaine Aston e Elin Diamond:

For equally unsurpassed among contemporary playwrights is Churchill's capacity for dramaturgical invention and innovation. (...) For Churchill, dramatizing the political is not just a question of content, but also of form (...) Long before theorists of the postmodern identified time-space compression and radically discontinuous realities as the distinctive features of our postmodern condition, Caryl Churchill was developing a dramaturgy that translated this condition into a palpable experience in the theatre. (2009, p. 2-8)

Para onde apontar? | 2013 em diante

Com Vicky Featherstone, a primeira mulher a dirigir este teatro, nomeada como a britânica mais influente no teatro britânico em 2018¹⁰, o *RCT* continuou com as portas abertas ao mundo e programou *showcases* de vários autores, numa combinação de autores de referência com emergentes, entre eles Anna Deavere Smith, Anders Lustgarten, Alice Birch, Antony Nielson, Caryl Churchill, Chris Goode, Debie Tucker Green, Deborah Pearson, Denis Kelly, Duncan Macmillan, Enda Walsh, Guillermo Calderón, Jez Butterworth, Lola Arias, Lucy Kirkwood, Martin McDonagh, Nick Payne, Simon Stephens, Tim Crouch e *The Team*.

Um dos momentos importantes da programação de Vicky Featherstone foi o *Open Court*, um festival de seis semanas em que as portas do *RCT* se abriram para a comunidade e para novos públicos. Um dos seus projetos em 2013, foi levar a cena *The Big idea: PIIGS*, um trabalho com peças de autores de Portugal, Itália, Irlanda, Grécia e Espanha: os países afetados pela austeridade europeia fruto da crise financeira mundial iniciada em 2008. Os dramaturgos, como referem Aston e O'Thomas (2015), usaram na construção das suas peças:

Verbatim conversations from people in each of these countries talking about the economics downturn and its affect on their lives were recorded and translated so that a writer from UK and a writer from the country concerned could produce short pieces as creative responses to the material. (p. 36)

A escritora portuguesa selecionada para fazer parte do *PIIGS* foi Sandra Pinheiro, que tinha participado em 2009 na *International Residency*. Ela escreveu uma primeira peça, e depois April de Angelis, escritora britânica, escreveu outra peça em resposta à da escritora portuguesa, sob uma perspetiva britânica. Assistimos a esse espetáculo, que englobava as duas peças, na sala *Upstairs*. O espetáculo revelava a contradição de Portugal, enquanto país de destino de férias para os ingleses, confrontando as dificuldades que enfrentavam os portugueses devido à austeridade imposta pela TROIKA e o governo de Passos Coelho.

¹⁰ Cf. <https://www.thestage.co.uk/features/2018/stage-100-2018-full-list/>.

A reação rápida às crises que assombram a sociedade é uma das características do *RCT*. Reação em forma de peça de teatro, mas que várias vezes são transformadas em ações diretas como foi o código de conduta instaurado no *RCT*, sob a direção artística de Vicky Featherstone, para prevenir abusos de poder e assédio sexual no local de trabalho. Este código de conduta foi uma reação ao acontecimento teatral *No Grey Area*¹¹, de 28 outubro 2017, curado pelo *RCT* e dirigido por Lucy Morrison, que nasceu da recolha de histórias de abuso de poder que ocorreram na indústria teatral. O *site*¹² do *RCT* não deixa dúvidas à matéria gerada por esta ação:

Of our 150 stories, 126 related directly to experiences in our industry.
3% were incidents which happened in rehearsals or backstage.
16% were sustained inappropriate sexual comments over a period of time during a production or in a workplace.
14% happened at drama schools between tutors and students.
3% happened at work parties – press nights, birthdays, end of the run, Christmas, in the pub or at dinner, with alcohol. In the Town Hall meetings this blurred social context came up many times.
10% happened in interviews or auditions for jobs.
3% happened when invited or taken into an abuser’s home.
3% happened in an office context.
(The remaining 8.6% were “other” – witnessed, online, conference)
That 51.3% of the stories submitted took place in rehearsals, backstage, in drama schools, or involved sustained verbal abuse suggests significant change needs to happen in institutional culture.
There were 11 accounts of rape.

Considerações finais

Para David Hare, a missão do *RCT* seria dizer ao mundo coisas que ele não sabe sobre si mesmo, como refere num dos vários vídeos¹³, lançados para as celebrações dos 60 anos do *RCT*. Mas também aponta contradições ao *RCT* pois, apesar de ser um teatro de novos dramaturgos, “plays are chosen at the whim of Directors; a political theatre which has often violently eschewed politics” (*Apud* Little e McLaughlin, 2012, p. 452).

Ao longo deste artigo, deparamo-nos com diferentes direções artísticas que programaram em conformidade com os seus tempos, fazendo corresponder o núcleo da programação às crises e mudanças sociais, económicas, e aos apoios financeiros às Artes. A escrita de peças contemporâneas ao longo destes 60 anos do *RCT* revelou quase sempre uma preocupação de incorporar assuntos da sociedade (classe social, raça, identidade, questões de género, entre outros), através de um gesto artístico que espelhasse e refletisse as transformações da sociedade. Esta ideia de espelho da sociedade, de revelar o “estado da nação”, continua a ser uma das mais consolidadas formas de trabalhar o “político” no teatro britânico.

¹¹ Cf: <https://royalcourttheatre.com/whats-on/no-grey-area-your-stories-heard/>.

¹² Cf: <https://royalcourttheatre.com/code-of-behaviour/>.

¹³ Cf: <https://royalcourttheatre.com/collection/david-hare-royal-court-theatre/>.

Constatamos, ao longo deste artigo, através de um percurso pelo histórico de direções e autores do *RCT*, que estas peças têm um enfoque no realismo social, numa tentativa de mostrar parte do mundo, para intervir no seu todo. Nesta “dramaturgia de sinédoque” (Coelho, 2015), a denúncia e, noutros casos, as propostas de solução política, são os objetivos de quem escreve.

Será redundante afirmar que este artigo não pretende realizar uma cobertura exaustiva da produção dramaturgical do *RCT*, mas esperamos, que ao sublinhar algumas das peças e seus autores mais marcantes de cada época, tenha ficado exposto a evolução das peças, nos conteúdos e formas, em correlação com as mudanças sociais e políticas.

Note-se que inicialmente algumas peças do *new writing* estavam alinhadas dramaturgicamente com o modelo aristotélico, organizadas com princípio, meio e fim, assentes na ação e na verosimilhança. Estas peças mantinham no seu conflito a discussão dialética de um tema, como foi o caso das peças de John Osborne e Edward Bond, nos anos 50 e 60, e as peças dialéticas dos anos 70, as de David Hare e David Edgar. Sarah Grochala (2017) alega que:

The political play continues to be commonly thought as a play that yokes together the dialectical discussion of a political issue with a realist dramaturgy in a way that is considered to produce political efficacy”. (p. 13)

Estas peças pretendiam clarificar os diferentes pontos de vista temáticos em jogo, e consciencializar e esclarecer o espectador.

Nos anos 80 atentou-se a outras temáticas como género, raça, imigração e neoliberalismo. Destacaram-se neste período autores como Caryl Churchill e Hanif Kureishi. As estruturas dramaturgical das peças políticas evoluíram, na era pós-Thatcher, refletindo na sua estrutura as mudanças sociais e políticas, oferecendo uma passagem de uma política de conteúdo para uma política da forma. (Grochala, 2017). Neste percurso histórico no *RCT* torna-se evidente que houve mudanças metodológicas nos processos dramaturgical, nesta década. Exemplo disso, a introdução de procedimentos de trabalho mais colaborativos na criação, pelo encenador Max Stafford-Clark, permitindo a aproximação dos autores ao palco, levando à reescrita das cenas durante o processo de criação com os atores e encenador.

Argumentamos, ainda, que nos anos 90, as peças ficaram marcadas pela estética de choque que lidavam com o capitalismo e violência global. A peça *Blasted* demonstra essa mudança, e de como a dramaturgia incorporou uma política da forma, tal como sustenta Rebecca Prichard:

Structure wasn't just a craft, it was literally a tool to take society apart with, to make visible what we don't want to see. Theatre suddenly becomes more direct, more raw, more powerful. Political theatre wasn't about “representation” – it was about how we use everything in your power as a playwright to revolutionize how we perceive things. (*Apud* Little e Mclaughlin, 2012, p. 308)

A partir do ano 2000, as peças integram novas temáticas, sobre crises políticas, financeiras e ecológicas. A crise surge como um tema recorrente no pós-2000 (Angelaki, 2017). Nesta década, novas práticas foram convocadas, tal como o *Verbatim*, que permitiu aos escritores responder aos temas surgidos em tempos de incertezas e de manipulação de narrativas, com factos, evidências e provas, atestando o lugar do teatro como espaço de questionamento das grandes narrativas lançadas por governos e meios de informação.

As peças de teor político produzidas, ao longo dos 60 anos do *RCT*, responderam a novas temáticas, em correlação com as mudanças sociais e políticas, mas também criaram novas formas dramatúrgicas capazes de responder à estrutura social vigente.

A escritora Caryl Churchill, que atravessou boa parte da história do *RCT*, afirma que a procura dessas novas temáticas foi a par com a procura de novas formas:

Playwrights don't give answers, they ask questions. We need to find new questions, which may help us to answer the old ones or make them unimportant, and this means new subjects and new form".
(Cit. por Aston e Diamond, 2009, p. 71)

Mas quais são as consequências destas peças de teatro de teor político na transformação da sociedade?

Advogamos que são inúmeras, apesar de maioritariamente utópicas. Permitem, em alguns casos, mudar a percepção da realidade, como ficou patente na peça *Blasted* de Sarah Kane. Noutros casos são um espaço de resistência ao Poder, como serve de exemplo a peça *Saved* de Edward Bond, que enfrentou a censura. Por vezes, estas peças, antecipam novas crises, reagem rapidamente a acontecimentos, ou lançam luz para o que estava na sombra, invisível e marginalizado. Mas só atingem a sua plenitude na receção do público e no seu ato de escrutínio crítico.

Harold Pinter elucida-nos, no discurso de aceitação do Prémio Nobel, a 7 de dezembro de 2005, sobre o papel do teatro político:

Quando olhamos um espelho, pensamos que a imagem à nossa frente é exata. Mas basta movermo-nos um milímetro para a imagem se alterar. Aquilo que estamos realmente a ver é uma gama infundável de reflexos. Mas às vezes o escritor tem de quebrar o espelho – porque é do outro lado do espelho que a verdade nos encara. (Pinter, 2006, p. 261-276)

É este espelho quebrado, já todo martelado, virado para a sociedade e para nós próprios, que torna o *RCT* um teatro do tempo presente. Um teatro que através de novas vozes amplia o desenvolvimento da escrita e da cena na criação de um teatro comprometido politicamente. Assim, o *new writing*, transporta o âmago da tradição britânica de um teatro de autor, mas permite lançar um olhar comprometido e contemporâneo sobre a paisagem social e política. Cada peça funciona como uma reação ao “aqui e agora” e amplia um espaço de debate das questões prementes da sociedade. Resta-nos saber como vão reagir os escritores britânicos, desta casa do *new writing*, ao pós-Brexit.

Referências bibliográficas

- ANGELAKI, Vicky (2017) – *Social and political theatre in 21st – Century Britain*. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury.
- ASTON, Elaine; DIAMOND, Elin (Ed.) (2009) – *The Cambridge Companion to – Caryl Churchill*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ASTON, Elaine; O'THOMAS, Mark (2015) – *Royal Court: International*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.

- BILLINGTON, Michael (2007) – *State of the Nation – British Theatre since 1945*. London: Faber and Faber Limited.
- BROWN, Paul (Ed.) (2010) – *Verbatim – Staging Memory & Community*. Strawberry Hills, Australia.
- CALDARONE, Marina; LLOYD-WILLIAMS, Maggie (2004) – *Actions – The Actor's Theasaurus*. London: Nick Hern Books.
- CAVENDISH, Dominic (2011) – Versão consultada: <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-features/8799172/My-play-predicted-the-riots.html>.
- CHURCHILL, Caryl (2012) – *Love and Information*. Londres: Nick Hern Book.
- COELHO, Rui Pina (2015) – *A vida como de costume – A representação da violência sistêmica na dramaturgia britânica de matriz realista do pós-segunda guerra mundial (1951-1967)*, 2015. [26.07.2019]. Versão consultada: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/30936/3/XVIColoquio-Conflito-Trauma-V-DIGITAL.pdf>.
- DEVINE, Harriet (2006) – *Looking Back – Playwrights at the Royal Court, 1956-2006*. Londres: Faber and Faber Limited.
- GROCHALA, Sarah (2017) – *The Contemporary Political Play – Rethinking Dramaturgical Structure*. Londres: Bloomsbury Methuen Drama.
- HAMMOND, Will; STEWARD, Dan (Eds.) (2008) – *Verbatim Verbatim – Contemporary Documentary Theatre*. Londres: Oberon Books.
- HARE, David (2005) – *Obedience. Struggle & Revolt – Lectures on Theatre*. London: Faber and Faber.
- JESTER, Caroline (Ed.) (2018) – *Fifty Playwrights on their craft*. Londres: Bloomsbury Methuen Drama.
- KANE, Sarah (2001) – *Sarah Kane – Teatro completo*. Porto: Campo das Letras.
- LEHMANN, Hans-Thies (2007) – *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify.
- LITTLE, Ruth (2010) – *The Methuen Drama Book of Royal Court Plays 2000-2010*. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury Methuen Drama.
- LITTLE, Ruth; MCLAUGHLIN, Emily (2012) – *The Royal Court Theatre Inside Out*. Londres: Oberon Books.
- MARTIN, Carol (2012) – *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- ___ (2013) – *Theatre of the Real*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- MOSELEY, Nicky (2016) – *Actioning – and how to do it*. Londres: Nick Hern Books.
- NAISMITH, Bill; WORRALL, Nick (Eds.) (2013) – *Caryl Churchill – Top Girls*. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- PINHEIRO, Sandra (2019) – *Sandra Pinheiro: testemunho via skipe com arquivo áudio*. Entrevista realizada por Ricardo Correia [08. 2019].
- PINTER, Harold (2006) – *Várias Vozes – Harold Pinter*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.
- RADOSAVLJEVIC, Duska (2013) – *Theatre Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. Hampshire: Palgrave Macmillian.
- RANCIÈRE, Jacques (2010) – *O espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- ROBERTS, Philip; STAFFORD-CLARK, Max (2007) – *Taking Stock – The Theatre of Max Stafford-Clark*. Londres: Nick Hern Books Limited.

- ROYAL COURT THEATRE [02.08.2019] – Versão consultada: <https://royalcourttheatre.com/whats-on/no-grey-area-your-stories-heard/>.
- ___ [03.08.2019] – Versão consultada: <https://royalcourttheatre.com/code-of-behaviour/>.
- ___ [03.08.2019] – Versão consultada: <https://royalcourttheatre.com/collection/david-hare-royal-court-theatre/>.
- ___ [02.08.2019] – Versão consultada: <https://royalcourttheatre.com/about/>.
- SAUNDERS, Graham (2002) – *Love me or kill me – Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester: Manchester University Press.
- SIERZ, Aleks (2011) – *Rewriting the Nation – British theatre today*. London; Methuen Drama.
- STAFFORD-CLARK, Max (2007) – *Letters to George – The account of a rehearsal*. Londres: Nick Hern Book.
- THE STAGE [01.08.2019] – Versão consultada: <https://www.thestage.co.uk/features/2018/stage-100-2018-full-list/>.
- WIEGAND, Chris (2016). [01.08.2019] – Versão consultada: <https://www.theguardian.com/stage/2016/mar/24/the-royal-court-at-60-look-back-in-wonder#img-5>.
- WILTSHIRE, Kim; COWAN, Billy (Ed.) (2018) – *Scenes from a Revolution – Making Political Theatre 1968-2018*. Londres: Pluto Press.

(Página deixada propositadamente em branco)