

IMAGENS DE MORTE E LIXO: SARTRE, MÜLLER E KANE

IMAGES OF DEATH AND WASTE: SARTRE, MÜLLER AND KANE

João Cícero Teixeira Bezerra (História Social da Cultura, PUC-Rio)

Resumo

O artigo propõe um estudo das peças *As moscas* de Sartre, *Margem abandonada Medeamaterial paisagem com argonautas* de Heiner Müller, e *O amor de Fedra* de Sarah Kane, atentando para a recorrência das imagens de lixo. Tal análise se desenvolveu a partir do fato de essas peças se referirem às tragédias antigas, formalizando, de maneira especial, releituras que apresentam como ponto comum uma nova concepção da condição humana. Essa surge nas peças expondo uma mudança do paradigma político do Ocidente, que o presente artigo explica apoiando-se ao conceito filosófico de vida nua em Giorgio Agamben.

Palavras-chave | Dramaturgia | poética | política

Abstract

The article proposes a study of *The Flies* by Sartre, *Despoiled Shore Medea Material Landscape with Argonauts* by Heiner Müller, and *Phaedra's Love* by Sarah Kane, giving special consideration to the reoccurrence of waste images. This analysis was developed based on the fact that these plays refer to ancient tragedies, formalizing, in a special way, revisions that have as a common point a new conception of the human condition. Such condition appears in the plays revealing a change of the political paradigm of the West, which is explained through the Giorgio Agamben's philosophical concept of bare life.

Keywords | Dramaturgy | Poetics | Politics

João Cícero é Mestre em Artes Cênicas (UNIRIO) e Doutorando em História Social da Cultura, História da Arte (PUC-RJ).

João Cícero is a Ph.D. candidate in Art History in the Social History of Culture Program (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) and has a Masters degree in Performing Arts (UNIRIO).

Imagens de morte e lixo: Sartre, Müller e Kane

João Cícero Teixeira Bezerra

1. O lixo como representação do corpo matável

Jean-Paul Sartre, Heiner Müller e Sarah Kane, em *As moscas*, *Margem abandonada*, *Medeamaterial*, *paisagem com argonautas* e *O amor de Fedra*, alcançam o sentido crítico do trágico por meio da criação de imagens fúnebres produzidas pela figuração do lixo. Em tais obras, os mortos formam uma paisagem composta de objetos orgânicos misturados a inorgânicos. Observa-se, como característica comum às três peças, a imagem de uma massa visual feita de partes do corpo humano associadas a outros elementos, assim como caixinhas de biscoito, sacolas de lojas, jornais, etc. E tal fenômeno pode ser interpretado como a representação da imagem do corpo humano como sendo a embalagem de um produto industrial sem serventia e descartável, sofrendo a ameaça corrosível da perda de seu sentido.

Além de as obras remeterem às tragédias clássicas, há um ponto poético análogo entre elas.¹ Como foi dito, trata-se do uso da figuração da morte corpórea em associação e aproximação às imagens de lixo. No entanto, subterraneamente, edificando essa justaposição está o fato de as peças apresentarem o estatuto da imagem humana pela intensificação do biológico. E para exemplificarmos diretamente essas formas associativas, basta notarmos o bestiário dos autores: Sartre com suas moscas, Müller com vermes e peixes cadáveres e Sarah Kane com seus urubus e baratas. Nas obras, a seleção de animais se processa por meio de uma característica comum desta zoomorfização: a ênfase no rasteiro e no imundo. Os animais aquáticos, aéreos ou semi-aéreos, buscam o lodo, o sangue, o odor da morte, dirigindo-se a um lixo funesto. E a presença intensa deste bestiário

¹ O conceito de poética trabalhado no artigo não é equivalente ao sentido de poética de gênero. A percepção de uma unidade existente entre os três autores, que do ponto de vista do gênero textual exploram formas diversas, está ancorada no fato de se observar a base de um imaginário comum, assim como fez Gaston Bachelard em seus livros em que se utiliza dos elementos alquímicos (fogo, terra, ar e água) para pensar conjuntos poéticos na literatura. Evidentemente, a materialidade aqui apresentada não é elementar como a de Bachelard, mas demonstra o quanto há uma imagem histórica do homem partilhada pelos dramaturgos estudados.

ratifica, metaforicamente, o quão animalizada se tornou a cena teatral trágica contemporânea, distinguindo-se das obras clássicas.

A reincidência do tratamento demonstra o quanto os dramaturgos constroem suas poéticas partindo de um imaginário que entende o homem como um ser, prioritariamente, biológico. Logo, faz-se necessário entender qual experiência histórica motiva esta biologização do humano. Para isso, será solicitado o conceito de *zoé* (vida nua), discutido por Giorgio Agamben, em seu livro *Homo Sacer - o poder soberano e a vida nua*, para a compreensão da condição política do homem na modernidade.

Protagonista deste livro é a vida nua, isto é, a vida matável e insacrificável do *Homo Sacer*, cuja função na política moderna pretendemos reivindicar. Uma obscura figura do direito romano arcaico, na qual a vida humana é incluída no ordenamento unicamente sob a forma de sua exclusão (ou seja, sua absoluta matabilidade) (Agamben, 2010: p. 16).

Na citação, Giorgio Agamben nos diz que a vida nua é a vida matável e insacrificável, do *Homo Sacer* ("figura do direito romano"). Assim, neste sintagma (matável e insacrificável) contemplamos o esvaziamento da morte. Tal morte não pode tampouco ser oferecida como sacrifício aos deuses – como era na antiguidade (lembre-se dos exemplos do sacrifício de Isaac, filho de Abraão, e de Polixena, filha de Hécuba, caso queiramos ficar em exemplos próprios às mitologias judaica e grega). A vida nua encerra, portanto, o seu significado em sua absoluta matabilidade.

O filósofo apresenta a etimologia das palavras do grego antigo *zoé* e *bíos*. E explica a diferença dos termos do seguinte modo:

Os gregos não possuíam um termo único para exprimir o que nós queremos dizer com a palavra vida. Serviam-se de dois termos semântica e morfológicamente distintos, ainda que reportáveis a um étimo comum: *zoé* que exprimia o simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens, ou deuses) e *bíos*, que indicava a forma ou a maneira de viver de um indivíduo ou de um grupo (Agamben, 2010: p. 9).

Importa, especialmente, o fato de que para os gregos havia uma distinção terminológica. E como o próprio Agamben nos diz, essa diferença semântica e morfológica, apesar de pertencente a um étimo comum, isto é, a uma mesma origem etimológica, aponta para uma diversidade de significado. É como se houvesse na antiguidade duas configurações de vida a serem experimentadas de modo distinto. A primeira, *zoé*, pertencente ao viver comum, própria aos seres vivos. E outra, *bíos*, referente a forma e a maneira de viver de um indivíduo e grupo – sendo, fundamentalmente, política.

Na sequência do argumento, Agamben, partindo da definição de política em Aristóteles, nos exhibe uma oposição prática entre os termos na Grécia Antiga. A *zoé*, vida nua, era afastada do espaço da *pólis*. Ou seja, na antiguidade clássica, somente a *bíos* do cidadão participava dos limites da cidade. Agamben faz uso dessa distinção terminológica, com o objetivo de apontar uma discrepância basilar entre a antiguidade e a idade moderna. Houve, conseqüentemente, nesta última época uma indistinção dos termos, gerando um forte processo de biopolitização, isto é, o amálgama da *bíos* e da *zoé*, que se deu pela inclusão excludente de uma vida matável no espaço da cidade (Agamben, 2010: p. 9-19).

O ingresso da *zoé* na esfera da *pólis*, a politização da vida nua como tal constitui o evento decisivo da modernidade, que assinala uma transformação radical das categorias filosóficas do pensamento clássico (p. 12).

Na citação, Agamben apresenta o achatamento de questões políticas, ou melhor, biopolíticas, no corpo do sujeito da modernidade.² Tal mudança de paradigma é pertinente ao trabalho, uma vez que as três peças estudadas são obras que revisam cânones clássicos partindo de um presente histórico: *As Moscas*, *A Oréstia* de Ésquilo; *Margem abandonada Medeamaterial paisagem com argonautas*, *Medeia* de Eurípides; e *O Amor de Fedra*, *Fedra* de Sêneca. No caso das peças, é observável, intimamente, como a atualização contemporânea de obras clássicas é capaz de exibir a

² Em seu texto, Giorgio Agamben cita Michel Foucault e Hannah Arendt como sendo importantes formuladores das questões por ele apresentadas. Michel Foucault em seus livros que tratam da história da sexualidade, e Hannah Arendt em *A condição humana*.

mudança do paradigma político do homem clássico em direção à contemporaneidade.

Nas obras aqui estudadas, vê-se o sujeito representado a partir do conceito de vida nua. Ao mesmo tempo, nota-se a operação crítica de exteriorização de um corpo cada vez mais animalizado. E a acentuação dessa exterioridade dá a ver o corpo como carcaça, não apenas pela representação de uma ruína em guerra – ou, finalmente, saqueada após o término do combate –, mas apresentando-se como lixo descartável, produto rejeitado por uma sociedade capitalista cada vez mais embotada, egoísta e apolítica. E a recorrência da imagem do lixo nas três peças funciona como exposição crítica desta condição “política” do homem contemporâneo,³ seu imiscuir-se num espaço, homoganeamente, econômico e político, conforme nos diz Giorgio Agamben.

2. As imagens de lixo: Sartre, Müller e Kane

Sartre

Em *As Moscas*, Sartre ilumina o descrédito radical de toda e qualquer autoridade delegada a instâncias coletivas (sistemas, aparelhos) – nítida referência à violência sanguinária-e-racional do nazismo que começa a esmagar a identidade republicana francesa (Rosenfield, 2010).

A partir do fragmento da pensadora, Kathrin Rosenfield, entende-se a íntima relação alegórica da peça de Sartre com o contexto da segunda guerra mundial. O dramaturgo escreve *As moscas* no momento do governo de Vichy – conhecido por ter se rendido politicamente à Alemanha nazista.

Segue trecho da peça:

Júpiter, que havia se aproximado: São apenas moscas carnívoras um pouco gordas. Há 15 anos um forte cheiro de cadáver as atraiu para a cidade. Desde então elas

³ O conceito de contemporâneo em Giorgio Agamben não é disciplinar como tratado por disciplinas que operam de modo cronológico separando clássico, moderno e contemporâneo. Mas, contemporâneo, para o filósofo, parte de uma percepção intempestiva, conceito solicitado de Nietzsche, diante do tempo do presente.

engordam. Daqui a 15 anos terão o tamanho de rãzinhas (Sartre, 2005: p. 7).

Como se vê, o odor de cadáver foi a causa da vinda das moscas à cidade. E relacionando esta cena alegórica ao episódio em que Sartre escreve a sua obra, observamos sua crítica à sociedade francesa inerte diante das atrocidades da guerra. A fala seguinte de Júpiter é igualmente elucidativa: “No arrependimento o que conta é o peso” (Sartre, 2005: p. 12). Nela, vê-se nítida a ironia do autor direcionada à inação política do governo de Vichy.

Fora o contexto histórico da Segunda Guerra Mundial, há um importante ponto a se notar: a construção do símbolo na fala de Júpiter. Tal simbolismo é visível no corpo das moscas, pois o engordar do inseto anuncia, ao mesmo tempo, uma falência moral (a culpa). O arrependimento gerado pela culpa traz à tona o tema da responsabilidade cristã. E esta temática solicita uma reflexão acerca da semelhança existente entre o corpo cristão e sua conformação política.

A carne é a própria subjetividade do corpo, a carne cristã é a sexualidade presa no interior dessa subjetividade, dessa sujeição do indivíduo a ele mesmo, e este foi o primeiro efeito da introdução do poder pastoral na sociedade romana (Foucault, 2010: p. 71).

Acima, a arqueologia construída por Michel Foucault ratifica que a carne cristã é uma configuração da subjetividade do corpo, como se a construção psicológica do sujeito ocidental, independente do credo, dependesse deste princípio simbólico. Para o filósofo, esta estrutura subjetiva construiu-se em acordo com o poder pastoral. E Michel Foucault explica essa concepção política da seguinte maneira:

Na literatura greco-romana, jamais os políticos foram definidos como condutores, pastores. Quando Platão se pergunta, na política, o que é um rei, o que é um patrício, o que é aquele que governa uma cidade, ele não fala de um pastor, mas sim de um tecelão que agencia os diferentes indivíduos da sociedade como se fossem os fios que ele tece

para fabricar um belo tecido. O Estado, a Cidade é um tecido, os cidadãos são os fios desse tecido. Não existe a ideia de rebanho e nem de pastor (Foucault, 2010: p. 65).

A elucidação do filósofo francês expõe dois paradigmas políticos, que, certamente, podem nos ajudar a responder acerca do imbricamento da *bíos* e da *zoé* na modernidade. Foucault mostra que o paradigma político grego se apresentava através da imagem do tecelão e que os cidadãos eram como que fios a formar um tecido homogêneo – conveniente à ideia de unidade política na Grécia Antiga. Unidade garantida pela separação da *pólis* do *oîkos* que será discutida mais adiante. De outro modo, o paradigma político judaico, representado pela ovelha e pelo pastor, se mostra através da imagem do corpo (animal) da ovelha em obediência ao seu pastor.

Deste modo, pode-se antever o ponto que queremos chegar ao mostrar o uso cristianizado e satírico das moscas na obra de Sartre. O dramaturgo faz uso da corporalidade deste animal carniceiro, que engorda ao alimentar-se de sangue de cadáveres, para expor um negativo crítico de um povo transformado em rebanho de ovelhas – que apesar de tornaram-se animais cuja forma se diferencia, trazem ainda, contudo, a culpabilidade peculiar à moral pastoral. Moscas desgovernadas, sem qualquer idealismo, cínicas diante do colapso da *pólis*, estão inertes, gordas e arrependidas no centro de Argos.

À medida que a peça prossegue, Júpiter vai construindo um esclarecimento acerca do artificialismo simbólico das moscas na cena. “Pedagogo: O que as moscas têm a fazer aqui? Júpiter: Oh, Isso é um símbolo” (Sartre, 2005: p. 9-10). As moscas são um símbolo. E tal fato é proferido na peça por uma personagem. Elas são gordas, pesadas. E tais características aludem, diretamente, à moral cristã da culpa. Mas as moscas são, ao mesmo tempo, figuras discursivas que assumem a sua externalidade simbólica.

Noutro momento, Electra vai desabafar em frente à estátua de Júpiter. Nessa hora, a explicitação do simbólico surge de modo ainda mais evidente. Diante da estátua, Electra diz que a mesma tem o rosto manchado de suco de framboesa, confirmando, portanto, a presença de elementos cenográficos em cena. A fala da personagem instabiliza a rubrica

inicial da peça, que descreve os olhos de Júpiter como manchado de sangue. Vê-se o objetivo farsesco do texto devido ao fato de seus elementos fictícios serem invalidados internamente pelo jogo cênico.

Em seguida:

Electra - [...] Toma o lixo, a cinza da lareira, a carne podre e cheia de vermes, o pedaço de pão tão imundo que nem os porcos quiseram, mas elas as moscas, amarão isso (Sartre, 2005: p. 21).

Em *As Moscas*, a textura do lixo é arenosa. Formada por pão, carne e cinza de lareira. A ação da cena se dá através do ato de Electra de jogar lixo em cima da estátua de Júpiter. É significativo notar que a estátua foi ultrajada. Outro detalhe importante: na obra de Jean-Paul Sartre, há o personagem vivo e a estátua inerte, cenográfica, representando a figura de Júpiter, deus romano. Tal duplicidade provoca uma instabilidade sónica que produz maior intensificação do caráter ficcional dentro da proposta de Sartre. O que se vê impresso em cena é o quanto aquela sociedade dissimulada, a de Argos, vive uma crise política, uma vez que se tornou a ficcionalização farsesca de um espetáculo imundo – que, no caso da obra de Sartre, refere-se, criticamente, a posição da sociedade francesa diante do advento da Segunda Guerra Mundial.

Na praça da cidade de Argos, um monumento está coberto de moscas e de lixo. Tal monumento público está sendo dessacralizado pela fala de Electra. Ela, em seu discurso, expõe a exterioridade cenográfica da estátua. Essa perde, conseqüentemente, o seu status de imagem adorada, respeitável. Num plano mais interessante a se observar, nota-se o gesto crítico da personagem de se colocar diante da imagem, captando o aspecto simulacral da mesma. Seu gesto revela o cenográfico, expõe a farsa ali presente. Todavia, não assume a encenação de modo centrífugo, e sim tensiona o ficcional da fábula dentro da própria representação teatral.

Em *As Moscas*, a imagem teológica dessa divindade grega está misturada ao imaginário cristão, visto que se associa, diretamente, à culpa individual presente no paradigma político cristianizado da ovelha e do pastor. Tal fato pode ser percebido pela culpa individualizada impetrada aos

moradores de Argos, tornados um coro (arrebanhado) de culpados, imóveis diante das atrocidades que incidiu no espaço da *pólis*. Essa divindade retratada por Jean-Paul Sartre caminha encarnada pela cidade de Argos, sendo uma espécie de Cristo monstruoso – farsesco. Logo, Júpiter é transformado, igualmente, em vida nua, sendo capturado, e biopolitizado, pelo espaço da *pólis*.

Müller

Em *Margem abandonada Medeamaterial paisagem com argonautas*, o lixo surge na forma de um fluido viscoso. Em *As Moscas*, via-se a alusão aos líquidos (sangue, groselha), mas o que prevalecia como forma era o resto de pão, a cinza e os animais rasteiros (vermes, moscas e carne podre). Ou seja, sua materialidade era mais árida e ventilada pelo espaço da praça pública de *Argos*. Já as formas trazidas por Heiner Müller ancoram-se no lixo do esgoto. Aqui se vê o subterrâneo da cidade encontrando com as excreções ocultas do corpo humano (vômitos, fezes), formando uma paisagem em que o detrito do homem se mistura aos restos industriais.

Em *Medeamaterial*, o lodo tematiza o tempo que escorre e se esvai. Não há aí o simbolismo da vida como sendo uma água cristalina. É a representação de uma vida em decomposição. Eis uma imagem decisiva para biopolítica: a paisagem do esgoto. O esgoto é, grosso modo, a zoé represada.

Cadáveres de peixes brilham na lama caixa de biscoito monte de excremento Jontex Belmont [...]. O Vômito dos ternos domingueiros canos de esgoto expelindo crianças em levadas contra o avanço dos vermes aguardente é barata [...]. As crianças mijam nas garrafas vazias sonho de um monstruoso coito em Chicago mulheres lambuzadas de sangue nos necrotérios (Müller, 1993: p. 15-6).

A composição é a de uma massa grossa e aquática. Há uma variedade de misturas líquidas nas imagens: urina, vômito, aguardente, sangue. É uma paisagem de lodo. Há, certamente, a simbologia da mortificação da vida presente no mito de Medéia. Ela é a mãe feiticeira que

mata os próprios filhos. Nesse sentido, a paisagem da peça se constrói fiel ao sentido fúnebre da tragédia clássica.

Como se vê na citação acima, as crianças são expelidas como vômito. Isso serve para atribuir uma força lírica ao corpo. Por meio do uso do verbo vomitar se estabelece uma fusão dos orifícios boca e vagina. As crianças são, certamente, os filhos de Medeia. Eles foram vomitados. Ou seja, assassinados pela mãe. Pelo uso do verbo vomitar em vez de conceber (dar a luz, parir), Heiner Müller expressa, metaforicamente, o fato de Medeia haver matado seus filhos. O sentido mórbido do vômito na peça faz referência direta ao mito, atualizando-o por acentuar sua condição de ser vivente, *zoé*.

No caso, o metafórico matar, pelo ato da fala, surge do orifício da boca pela referência ao vômito. E o modo como as palavras saem do texto cruas, formando sentidos paratáticos, acentua essa proximidade entre o gesto linguístico-poético da fala e o fisiológico do vômito.

Sobre a relação existente entre a vida nua e a linguagem, Agamben diz:

Não é um acaso, então, que um trecho da *Política* situe o lugar próprio da *pólis* na passagem da voz à linguagem. O nexos entre vida nua e política é o mesmo que a definição metafísica do homem como vivente que possui linguagem busca na articulação entre *phoné* e *lógos* (Agamben, 2010: p. 15).

No presente fragmento, o filósofo italiano exhibe o modo de funcionamento da metafísica ocidental no que se refere à política, atentando para a passagem existente entre a voz e à linguagem. Tal metafísica ancora-se, sobretudo, na separação dos homens dos animais. O homem é, portanto, desde Aristóteles, o animal que possui o privilégio da linguagem. É o possuidor do *lógos*. Diversos dele, os outros animais possuem apenas sua *phoné* – sendo capazes de expressar dor, espanto, isto é, sensações vocálicas. Porém, não são dotados de linguagem articulada. Por conta deste princípio constitutivo da política aristotélica, os gregos buscavam excluir a *zoé* da *pólis*, uma vez que o ser vivente era, em sua essência, apenas sua

voz desarticulada, seu vômito de sensações. Logo, o cidadão devia se dirigir a cidade com a qualitativa *bíos*, sua linguagem articulada.

Nota-se, conseqüentemente, no texto de Heiner Müller uma desobediência radical deste princípio aristotélico. O estatuto da imagem humana é dado a ver por meio da ativação do lirismo de um corpo animalizado. Palavras soltas, sintagmas nominais isolados, frases incompletas são vomitados pelo texto. E Müller faz isso partindo dessa proliferação de imagens animalizadas em um fluxo que compõe uma figuração do lixo.

Acerca da preocupação crítica de Heiner Müller, cito um trecho de uma entrevista recortada de um texto de Leonardo Munk a respeito do dramaturgo:

Quando você observa o sistema do teatro, por exemplo, especialmente na Alemanha Ocidental, mas aqui também [na Alemanha Oriental], percebe que ele se torna cada vez mais uma espécie de indústria; essa indústria precisa de produtos, de matéria-prima para essa indústria. Não há espaço. Se a questão é dinheiro, mais dinheiro para o teatro, tanto nas duas Alemanhas como em toda parte do mundo, não há espaço para o trabalho experimental (Müller *apud* Munk, 2007).

Na fala de Heiner Müller atenta-se à percepção aguçada do dramaturgo no que se refere à problemática do teatro. Ao observar a industrialização desse, o artista expõe o quão raro se tornou as obras experimentais dentro do sistema de prática teatral. Em contrapartida, percebe-se, imediatamente, na produção autorreferencial, experimental e *poética de Medeamaterial* o constructo de um dispositivo crítico que pretende, sobretudo, criticar o engessamento do sistema teatral. Müller erige, em sua peça, uma crítica poética que expõe a animalidade de uma paisagem tornada lixo. O palco não é mais tribuna ideológica, e sim espaço corrompido de um mecanismo viciado, assim como o esgoto compartilhado pelo homem e a indústria. Então, cabe ao dramaturgo poetizar, criticamente, acerca da corrupção deste mecanismo de modo altamente reflexivo.

Kane

Em *O amor de Fedra*, a rubrica inicial já indica a configuração do lixo no texto de Sarah Kane.

Num palácio Real.

[...] Hipólito está esparramado num sofá rodeado por brinquedos eletrônicos caros, pacotes vazios de batatas fritas. Balas, meias e cuecas estão igualmente espalhadas no local.

Está comendo um hambúrguer. [...]

Ele funga.

Sente um espirro vindo e esfrega o nariz para impedi-lo.

Isso ainda o incomoda.

Ele procura algo no quarto e pega uma meia.

Examina cuidadosamente a meia. E limpa o nariz nela.

Joga a meia, novamente, no chão. Continua a comer o hambúrguer.

[...]

Pega outra meia examina e descarta.

Cata outra e depois de uma apreciação decide por ela.

Ele põe o pênis dentro da meia e se masturba até gozar sem nenhum tremor de prazer.

Tira a meia e a joga no chão.

Começa a comer outro hambúrguer (Kane, 2001: p. 65).⁴

Aqui as imagens de lixo são mais assépticas quando comparadas às peças anteriores. O fato de a maior parte das cenas se passar num ambiente doméstico de realeza justifica a assepsia da exposição desse detrito. No decorrer dos acontecimentos, isso fica evidente. No momento em que Hipólito está preso, ele diz: "Sempre suspeitei que o mundo não

⁴ Utilizo-me da tradução online, não publicada em livro, de Felipe Vidal.

cheirasse a tinta fresca e a flores” (Kane, 2001: p. 80). De algum modo, sua fala remete à segurança de sua casa. Deve-se observar que a maior parte das cenas de *O amor de Fedra* ocorre em espaços fechados: quarto, consultório e prisão. Somente no último quadro é exibida a abertura espacial.

Nos espaços fechados, o lixo vai se formando pelo acúmulo: meias no chão, pacotes vazios, balas, carrinhos de brinquedo, farelos de pão de hambúrguer, excreção do nariz e do pênis. Eles formam a imundice desse espaço em que uma grande força de assepsia (a “tinta fresca” e “as flores”) exerce o seu poder de controle.

Na peça de Kane, há os presentes que Hipólito ganha. Como rei e celebridade ele é presenteado pelo povo de seu reino. Os presentes que chegam ao encontro de Hipólito, dão a ver a infiltração da exterioridade pública dentro do ambiente privado da realeza. É uma poética que mostra, progressivamente, a invasão desse lixo mortal. Isso se nota no final da peça quando toda exterioridade desse lixo-morte absorve a cena. “Hipólito Morre. Um urubu pousa e começa a comer seu corpo” (Kane, 2001: p. 103).

No fim da peça de Kane, o urubu vai em direção ao morto. Ele faz o movimento de descida para o lixo. O corpo de Hipólito é o corpo do soberano em seu estado de exceção, exposto como vida nua, matável, assim como o *homo sacer*. Logo, o excesso de privilégio doméstico de Hipólito transforma-se em abandono de seu corpo, que é, publicamente, assassinado, por uma multidão animalizada. Sobre a aproximação existente entre a exceção soberana e biopolítica, Agamben diz:

A biopolítica é, nesse sentido, pelo menos tão antiga quanto a exceção soberana. Colocando a vida biológica no centro de seus cálculos, O Estado moderno não faz mais, portanto, do que reconduzir à luz o vínculo secreto que une o poder a vida nua [...] (Agamben, 2010: p. 14).

Assim, o filósofo nos mostra a proximidade existente entre a biopolítica e a exceção soberana. Há um “vínculo secreto” em que a soberania encontra-se com a vida nua. No capítulo em que trata do paradoxo do poder do soberano, Giorgio Agamben expõe o fato de o

soberano poder declarar a lei, estando fora desta, e, ao mesmo tempo, possuir o poder de declarar que não há um fora da lei (Agamben, 2010: p. 22). Deste modo, o soberano assim como a *zoé*, a vida nua, experimenta a exclusão e a inclusão. Nota-se, portanto, a vizinhança entre a vida nua e a soberania.

No caso da peça de Kane, a cena trágica criada pela dramaturga pode ser uma alegoria dessa crise do Estado moderno. A tragédia de Hipólito surge por conta do escândalo privado que tomou conta da vida do soberano – antes idolatrado e depois morto pela multidão irracional. Hipólito experimenta a todo tempo a captura de sua vida por dispositivos alheios a sua vontade.

Observa-se em *O amor de Fedra* o imaginário da cultura *trash*. São exemplos desse imaginário: a imagem de Hipólito masturbando-se numa meia, comendo hambúrguer, mostrando sua língua enverdecida. Há uma radicalização de um vocabulário prosaico que está, igualmente, ligada a essa linguagem. Cultura *trash*, isto é, cultura do lixo. Essa etimologia do inglês nos mostra o quão autônomo se tornou o imaginário do *trash*, sendo até mesmo revestido de uma estetização (embelezamento) de sua linguagem. É verossímil imaginarmos Hipólito como um príncipe envaidecido por seus gestos de brutalidade.

Na última cena, a multidão invade e o espaço se abre. O modo como Hipólito se desfigura diante da opinião pública faz referência imediata a necessidade obsessiva dos meios de comunicação em sustentar o seus espectadores com os temas da vida privada das celebridades. A peça exhibe uma crítica à sociedade do espetáculo, utilizando-se da linguagem *trash* adequada a essa cultura de massa. O escândalo privado de Hipólito e Fedra alimenta uma massa de anônimos.

Sarah Kane nos apresenta o julgamento trágico de Hipólito por conta da abertura espacial. Os espaços fechados e íntimos desaparecem, ao fim da peça; e o que se vê é a morte pública e espetacular de Hipólito. Vale ressaltar o quanto os lugares íntimos são apresentados sempre vazados e invadidos. E uma das formas que Kane exhibe esse mecanismo de invasão é fazendo os anônimos presentear Hipólito no início da peça para, por fim, julgá-lo, matando-o. Há neste gesto de presentear o rei, assim como no lixo

asséptico já descrito, uma alusão direta a voracidade da sociedade de consumo. Essa procede pela indefinição do político e do econômico. Sobre a separação da esfera do político e do econômico no mundo clássico, Agamben diz:

A simples vida natural é, porém, excluída, no mundo clássico, da *pólis* propriamente dita e resta firmemente confinada, como mera vida reprodutiva, ao âmbito do *oîkos* (Agamben, 2010: p. 10).

O fragmento de Giorgio Agamben mostra a diferença do econômico e do político no mundo grego. Na antiguidade, o espaço do *oîkos*, a casa, era distinto do da *pólis*, cidade-estado. Na modernidade, há a preponderância do econômico sobre o político, próprio à sociedade capitalista e a privatização do mundo público, cada vez mais dominado pela economia. Na peça em questão, o achatamento do público e do privado é, a todo tempo, apresentado. E o soberano, Hipólito, tornou-se o estereótipo vazio de uma cultura estetizada do *trash*.

Em *O amor de Fedra*, Sara Kane apresenta o enfraquecimento político da realeza. Entretanto, Kane não age de modo maniqueísta exibindo apenas a miséria humana de um Hipólito corrompido, mas critica, igualmente, o desejo inconsciente dos anônimos – massa inconsciente. Eles são como que ventríloquos usados pela mídia de massa.

3. A morte como imagem crítica

Em Sartre, Müller e Kane, o trágico utiliza-se do tema da morte com a finalidade de construir uma força plástica. Na descrição do narrador Paul Hilbert do conto *Erostrato* de Sartre, nota-se aspectos sobre a morte presentes nas obras dos três autores analisados.

Uma vez, vi um cara morto na rua. Caíra de barriga para baixo. Tinham-no virado, sangrava. Vi seus olhos abertos e seu ar espantado e todo aquele sangue. Dizia a mim mesmo: Isso não é nada, não é mais emocionante que uma pintura fresca. Pintaram-lhe o nariz de vermelho, eis tudo (Sartre, 2005: p. 66).

A cena citada descreve detalhadamente a imagem da morte. O personagem está frio diante do aniquilamento do outro. E rememora o acontecimento dessa morte atribuindo-lhe valor plástico. A descrição é construída em analogia ao meio da pintura. E Sartre faz ainda outra comparação: a do morto como palhaço, mencionando o circo e o teatro popular. Tal operação busca acentuar um histrionismo diante das imagens da morte. Esse intrincado jogo de imagens da morte, associados ao plástico e ao farsesco, é uma constante nas três peças estudadas aqui. O uso do sangue em Sartre, Müller e em Kane serve para construir um humor negro diante da visada da morte. E mais intensamente, este gesto histriônico se constrói pela consciente acentuação das minúcias exteriores que figuram, plasticamente, a morte. É um humor altamente crítico. Ele demonstra sua intencionalidade autoconsciente e irônica diante da morte mediante a exploração do efeito de comicidade.

A cena da morte de Egisto em *As moscas*:

Egisto fica sozinho um momento, depois Electra e Orestes.

Electra, pulando até a porta: Bate! Não lhe dê tempo de gritar; farei uma barricada na porta.

Egisto: Então és tu, Orestes?

Orestes: Defende-te!

Egisto: Não me defenderei. É tarde demais para que eu chame alguém, e estou feliz que seja tarde demais. Não me defenderei: quero que me mates.

Orestes: Está bem. O meio pouco me importa. Serei então um assassino.

Ele o golpeia com sua espada.

Egisto, cambaleando: Teu golpe não falhou. (ele se agarra a Orestes) Deixa que eu te veja.

[...]

Egisto: Estou morrendo (Sartre, 2005: p. 78-9).

Eis uma caricatura da ação heroica de Orestes. Um dos principais acontecimentos a ser esperado na Oréstia é a morte do irmão adúltero de Agamêmnon, Egisto, pelo seu sobrinho, Orestes. Na obra de Sartre, o acontecimento esvazia-se de sua gravidade através do efeito cômico. O jogo criado por Sartre é o de afrouxar a ação da tragédia clássica, exibindo-a como um número cômico previsível. E Orestes deixa isso evidente em sua fala: "O meio pouco me importa. Serei então um assassino". Novamente, o recurso da farsa de aludir à ação por meio da referência ao encenado.

A ação de *As Moscas* em si já estava dada, a novidade é a mudança proposta pelo jogo cênico. Nele os atos são seguidos por uma fala pleonástica. E, nesse caso, o recurso da redundância provoca um afrouxamento da ação. Como exemplo disso, temos a morte de Egisto. Ele morre como um canastrão, repetindo em sua fala sua ação de morrer: "Eu estou morrendo".

Heiner Müller exhibe igualmente sua consciência da metalinguagem cênica em *Medeamaterial*:

Medéia

[...]

O vestido de noiva da bárbara festeja núpcias

Com tua Jasão virgem noiva

A primeira noite é minha É a última

Agora ela grita tendes ouvido para o grito

Assim gritáveis quando meu ventre estáveis Cólquida

E grita ainda tendes ouvido para o grito

Ela queima Rides Quero ver-vos rir

Meu espetáculo é uma comédia Rides [...] (Müller, 1993: p. 19)

No momento em que se vinga da noiva de Jasão, Medeia solicita o riso da plateia. A fala é diretamente enunciada ao público. Assim, captamos uma espécie de corte rítmico na sequência anterior de falas violentas, feitas por meio do recurso poético-linguístico do fluxo de pensamento da

personagem. Tal corte abrupto cria um ruído no espectador que deve, imediatamente, processar a quebra de uma fala mais em fluxo, internalizada, a uma mais imperativa, visto que Medeia dá uma ordem à plateia. Diferente do número cômico da cena de Sartre (a morte de Egisto), o humor na peça de Heiner Müller se processa de modo tenso e centrífugo. Em *As moscas*, o humor é feito pelo afrouxamento do acontecimento esperado. Em *Medeamaterial* esse surge como jogo propositadamente centrífugo com a plateia, pois essa é transformada em segunda pessoa do discurso – aquela com quem se fala. Sartre enfraquece o episódio esperado, retira-lhe o seu heroísmo. Já Heiner Müller, faz um corte no fluxo da própria cena.

Medeia faz uma intervenção pública e linguística na direção dos espectadores. Ou seja, o público é chamado à cena. E, nesse sentido, o autor mostra o quanto o seu engajamento político está sendo trabalhado na linguagem da própria peça. Outra questão deve ser apresentada: a personagem isolada que profere a fala monológica, cindida em diversas vozes, vai do fluxo interno à fala imperativa, consciente de estar no tablado diante de espectadores. “Meu espetáculo é uma comédia Rides”. Deste modo, Medeia ajuíza acerca de si própria e de seu atributo poético. Ela é, ao mesmo tempo, personagem ensimesmada em sua paixão e aberta ao público acerca de sua condição espetacular.

Em *O amor de Fedra* a espetacularização da morte se dá do seguinte modo:

O homem 1 arreia as calças de HIPÓLITO.

A mulher 2 corta seus genitais fora.

Eles são atirados na churrasqueira.

As crianças comemoram.

Uma criança os tira da churrasqueira e os joga em cima de outra criança, que grita e sai correndo.

Muitos risos.

Alguém os recupera e eles são atirados para um cachorro.

Teseu pega a faca.

Ele corta HIPÓLITO da virilha até o peito.

As tripas de HIPÓLITO são arrancadas e atiradas na churrasqueira.

Ele é chutado, apedrejado e xingado (Kane, 2001: p. 101).

A morte de Hipólito é um circo de horror. Na rubrica, a dramaturga reforça o caráter espetacular dessa carnificina pela descrição das risadas. Elas são justapostas a cena. O herói da peça é cortado e posto numa churrasqueira. Hipólito se transforma num Judas do povo, um anticristo torturado e espetacularizado. É um quadro cômico sobre a figuração da morte. A cena se completa quando o urubu pousa sobre o corpo de Hipólito, comendo-lhe a carne. Tal imagem nos remete aos filmes de terror, solicitando da carpintaria teatral diversos recursos para a apresentação do acontecimento cênico.

Em suma, o que se vê nas peças, por meio da figuração da morte, é a intensa externalização crítica do corpo-humano como vida nua, expondo a condição biopolítica da existência humana na contemporaneidade, relacionável, diretamente, a uma cultura do descartável própria ao consumismo irracional do capitalismo. Essa externalização crítica é perceptível pelo jogo consciente com o dispositivo cênico criado pelos três autores. Eles fizeram uso de soluções teatrais-discursivas, repletas de autorreferência reflexiva, a fim de questionar a sociedade em que viviam.

4. A tragédia clássica e o contemporâneo

Tragédia e Revisitação

Em seu ensaio Poderes da tragédia Antiga, Roland Barthes explica a diferença do espectador moderno e do clássico. O filósofo diz que a manifestação vital do homem antigo diverge substancialmente da do homem moderno, que assiste a cena teatral isoladamente sem o compartilhamento catártico próprio ao público clássico. Roland Barthes diz o seguinte do espectador moderno: “está com os olhos umectados, lenço aplicado sobre choros superficiais” (Barthes, 2007: p. 26). Neste comentário irônico, Barthes descreve uma convenção do efeito estético da

lágrima internalizada do público do teatro moderno, que, diferente do teatro antigo, não se expande coletivamente, mas apenas expõe a superficialidade de seu choro isolado.

O teórico prossegue seu argumento acerca do choro do homem moderno da seguinte forma:

[...] em suma, o vago enternecimento que se apossa bem ou mal da multidão mediana à representação das desgraças, que a comovem apenas na proporção de sua individualidade (salas de cinema se amolecendo diante das aventuras do casal de desencanto) (Barthes, 2007: p. 26).

No fragmento, Roland Barthes expõe o motivo principal que diferencia o choro de ambos: a lágrima do homem moderno é interiorizada, enquanto a catarse do homem grego era uma manifestação coral de um choro coletivo, aproximável, apesar de suas diferenças, das manifestações esportivas atuais, que, segundo explica Barthes, conservam a exterioridade do signo, assim como no teatro antigo (Barthes, 2007: p. 31-2).

Diferenciando o esporte moderno da tragédia antiga, Barthes diz:

Mas essa aprovação atribuída a nosso esporte moderno deixa ver, infelizmente, toda a distância que o separa das grandes tragédias antigas: o esporte não prova senão uma moral da força, ao passo que o teatro de Ésquilo (Oréstia) ou de Sófocles (Antígona) provoca seu público para uma verdadeira emoção política, engajando-o a chorar o homem enviscado na tirania de uma religião bárbara ou de uma lei cívica desumana (Barthes, 2007: p. 28).

A ideia de uma emoção política, na antiguidade clássica, estava relacionada com a partilha social de um pranto reivindicativo da situação sócio-política, em que o indivíduo compartilhava seu *pathos*, em coro, com os membros de sua sociedade. A emoção buscava o eco de uma coletividade engajada contra um passado de tirania. Sofrer diante da tirania de Édipo era o mesmo que exaltar a democracia de Péricles.

Hannah Arendt, em seu livro *A condição humana*, mostra o quanto havia um sentido político na linguagem persuasiva do homem grego:

O ser político, o viver numa pólis, significava que tudo era decidido mediante palavras e persuasão, e não através de força e violência. Para os gregos, forçar alguém mediante violência, ordenar ao invés de persuadir, eram modos pré-políticos de lidar com as pessoas, típicos da vida fora da *pólis*, característicos do lar e da vida em família, na qual o chefe da casa imperava com poderes incontestes e despóticos [...] (Arendt, 2008: p. 36).

Relacionando o texto de Barthes ao de Arendt, atenta-se ao fato de que o pensamento político grego, já presente nas tragédias clássicas, estabelece-se pela distinção nítida entre o privado e o público. A moral moderna é, sobretudo, uma moral em que o privado e o familiar dominam a subjetividade do indivíduo. Essa transformação decorre de um processo de biopolitização e pelo predomínio da *zoé* na esfera do político, transformando, consideravelmente, as possibilidades do trágico.

As três obras analisadas apresentam o problema da vida nua, sua impossibilidade de ocupar o espaço político. Entretanto, ao mostrar a crise das esferas políticas e privadas, as peças constroem uma visada crítica, formulando uma ação diante dos mecanismos de subjetivação predominantes da época de cada dramaturgo. Sartre questionando a situação política da Segunda Guerra Mundial, Müller subvertendo o aparato teatral por meio de um lirismo revolucionário e Kane apresentando o esteticismo (o embelezamento) da cultura do *trash*, tão frequente nas mídias de massa.

Assim sendo, as obras retomam o tema do trágico, partindo de releituras de obras canônicas, como mote para a operação de uma escritura cênico-crítica diante de problemas históricos da ordem do simbólico. A biopolitização do sujeito moderno, a predominância da vida nua são construídas nas três peças como sendo problemas trágicos e simbólicos da contemporaneidade dos autores. Nesse sentido, a aproximação das imagens de lixo, que expressa o descarte do corpo humano como detrito mercadológico, ratifica a crise que liga o privado (econômico/familiar) e o político num único campo de força.

O contemporâneo como ação no presente

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (Agamben, 2009: p. 59).

Na peça *A Antígona de Sófocles* de Bertolt Brecht, há um belíssimo diálogo no qual a personagem principal fala à sua irmã Ismênia o seguinte texto: “[...] A carne da tua carne ainda está sobre a pedra nua/Expostas a ave de rapina, e para ti já é passado” (Brecht, 1993: p. 205). A fala de Antígona refere-se ao acontecimento de o irmão de ambas estar morto. Mas o principal a se observar no texto do dramaturgo alemão é que a heroína não aceita, assim como a irmã, superar o passado. A morte de Polínicos é um presente vivo (sobre a pedra nua), e, portanto, não pode ser, para Antígona, esquecida/superada.

A fala da personagem na peça de Bertolt Brecht confirma o comentário de Giorgio Agamben acerca do contemporâneo, citado acima. Antígona sabe que agir politicamente é lidar com a morte do irmão no tempo do presente, aceitar a dor, sem se esquecer da dívida com o passado, com os mortos. Agir politicamente é ver que “a carne da tua carne ainda está sobre a pedra nua”. Ou seja, enxergar a matabilidade absoluta da vida nua.

No caso de Antígona, tal dívida com o passado não é nostálgica. Ela está buscando, sobretudo, atentar para a sua origem. E o seu gesto é, por isso, altamente político. A personagem deseja, principalmente, agir diante daquele corpo morto. Como nos mostra Giorgio Agamben, há uma dimensão trágica no contemporâneo. E essa dimensão se dá pela ligação do presente com arcaico, como *arché* - origem e/ou princípio. “Ela [a origem] é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o

embrião continua a agir no tecido do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto” (Agamben, 2009: p. 69).

Com o auxílio dos conceitos de Giorgio Agamben sobre a diferença da política na antiguidade grega e no mundo moderno, o presente trabalho buscou analisar três releituras acerca do trágico que deram conta da criação de obras que revisitavam as tragédias antigas, sendo sensíveis, principalmente, à transformação histórica e política do homem de sua época. Por isso, essas três obras são, ao nosso olhar, contemporâneas.

A proposta de Giorgio Agamben em seu ensaio é a seguinte:

E somente uma reflexão que [...] interrogue tematicamente a relação entre vida nua e política que governa secretamente as ideologias da modernidade aparentemente mais distantes entre si poderá fazer sair o político de sua ocultação e, ao mesmo tempo, restituir o pensamento à sua vocação prática (Agamben, 2010: p. 12).

O fragmento do filósofo é esclarecedor ao dizer o quanto a condição política na contemporaneidade só irá restituir sua vocação entre pensamento e prática, caso reflita sobre o modo como o governo das ideologias ocultam a possibilidade de existência real do político na contemporaneidade. E para que se lance luz em direção a este ocultamento, faz-se necessário, segundo o filósofo, perceber a existência do elo entre política e vida nua.

Nesse sentido, no transcorrer do trabalho, observou-se a ação política das três peças de apresentarem, a despeito do não uso do vocábulo-conceito (*zoé*) do filósofo italiano, uma visada sensível do trágico na contemporaneidade. Para mostrar esta visão, foi analisada a figuração do lixo nas três obras – e não a imagem da ruína, possivelmente associável, igualmente, às peças. Optou-se pela análise desta recorrência por avaliarmos que a figuração do lixo traz à tona a velocidade perecível de produtos (imagens) transformados em lixo, característica ímpar de nossa sociedade capitalista.

Mais do que uma conclusão de um resultado, como se exige de padrões científicos mais rígidos, que quando usados no campo da arte caem

no normativo, apresentou-se uma possibilidade de leitura de três obras dramáticas cujas escrituras textuais são absurdamente distantes uma da outra do ponto de vista da organização estrutural do texto, mas que, no entanto, encontram-se por similaridades no campo da poética⁵ (produção de sentido), por procederem diante de modelos pré-textuais (as tragédias) relendo, sensivelmente, a condição humana da precariedade política de seu tempo.

⁵ Uso o termo poética no sentido etimológico de produção, assim como salientado por Heidegger. E entendo o mesmo atrelado a um conjunto simbólico maior do que a concepção de poética de gênero, tão amplamente difundida nos meios de arte (Heidegger, 2012: p. 8-12).

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2010.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BRECHT, Bertolt. A Antígona de Sófocles. *Teatro completo v. 10*. Trad. Angelika E. Köhnke e Cristine Roehrig. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

FOUCAULT, Michel. *Ditos & Escritos V: Ética, sexualidade, política*. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. São Paulo: Forense Universitária, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Trad. Emanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

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

_____. O amor de Fedra. Trad. Felipe Vidal. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/46025568/O-Amor-de-Fedra-Sarah-Kane>>. Acesso em: julho/2013.

MÜLLER, Heiner. *Medeamaterial e outros textos*. Trad. Christine Roehring e Marcos Renaux. São Paulo: Paz e terra, 1993.

MUNK, Leonardo. Dialogando com os mortos: Heiner Müller e o desenterramento da história. *Revista Garrafa*, v. 12, Pós-graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, 2007. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa12/leomunk_dialogando.htm/>. Acesso em: julho/2013.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. As Moscas: o improvável renascimento da tragédia com J.-P. Sartre. *Nonada Letras em Revista*, v. 1, n. 14, 2010. Disponível em: <<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/view/242/159>>. Acesso em: julho/2013.

SARTRE, Jean-Paul. *As moscas*. Trad. Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

_____. O muro. Trad. H. Alcântara Silveira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.