

## MYTHOLOGIAS DRAMATÚRGICAS E CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS:

### *PHAEDRA'S LOVE* DE SARAH KANE

Autora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Tania Alice Caplain Feix

Professora de Teoria Teatral e Dramaturgia da UNIRIO

**Resumo:** O artigo apresenta os resultados de uma pesquisa teórico-prática sobre a adaptação do mito de Fedra em *Phaedra's Love* de Sarah Kane, e especificamente sobre as formas dramatúrgicas e cênicas propostas pela escritora britânica na sua releitura do mito desenvolvido originalmente por Eurípides e retomado em seguida por Sêneca e Racine. A reflexão se dá a partir dos parâmetros estéticos da Contemporaneidade, a partir de uma reflexão comparativa sobre o dramático e o pós-dramático, dentro de uma perspectiva dramaturgica e cênica. A adaptação de Sarah Kane evidencia questões éticas e estéticas da Contemporaneidade que condicionam nossos destinos, como a incomunicabilidade, a exacerbação da sexualidade, a violência social e das relações humanas, a hipocrisia do poder religioso, o individualismo e a indiferença pós-moderna. A análise das estruturas dramaturgicas e das soluções cênicas aprofunda a reflexão sobre a variação do tema trágico em função dos sucessivos contextos sociais e históricos. Neste sentido, o artigo aborda também a evolução da tragédia grega à tragédia romana e clássica, até a ruptura operada pela forma pós-dramática proposta por Sarah Kane e atualizada na encenação realizada em 2007 na cidade de Ouro Preto por Gilson Motta e Tania Alice.

**Palavras-chaves:** Dramaturgia, Contemporaneidade, Adaptação, Tradução, Encenação, Clássico.

A narração do destino de Fedra percorreu vários universos: o da *pólis* grega, onde Eurípides apresentou o primeiro *Hipólito* nas *Grandes Dionisiacas*, o de Sêneca, no contexto do teatro romano, passando pela corte onde se desenvolveu e se firmou o Classicismo Francês com a *Fedra* de Racine, até o cosmopolitismo de Londres com Sarah Kane para, finalmente, chegar em Minas Gerais com a encenação analisada neste ensaio. Nesse caminho, “o eterno e o imutável” que constitui uma metade da arte – em outras palavras, a parte mítica –, encontra com “o transitório, o contingente, o efêmero” (BAUDELAIRE), composto pelo cenário mutável das narrações, confirmando assim a teoria de Levy-Strauss que define o mito como a resultante de suas diversas versões. Em seu artigo “A tragédia grega na cena brasileira”, Gilson Motta observa a partir do pensamento de Helen Foley que existe um movimento atual de revivificação da tragédia grega na cena brasileira. Este se dá por três motivos essenciais: a

possibilidade de junção de várias tradições teatrais, a diluição de referências étnicas, raciais e culturais que permite um discurso político não localizado, a possibilidade de trabalhar com atores de todas as idades e a abertura para a experimentação cênica a partir do enredo trágico. Que pontes são estabelecidas nessas transições, que releituras se apresentam com a transposição da tragédia grega de Eurípides para a peça de Sarah Kane *Phaedra's Love*? Que paralelos de solidão, que “processo antropofágico de assimilação seletiva” – para retomar a expressão do pesquisador Eduardo Coutinho (COUTINHO, 2005: 170) da Grécia Antiga até a montagem analisada aqui e realizada no Departamento de Artes Cênicas em 2007 por uma equipe de professores e alunos, e que ganhou o Prêmio “Jovens Artistas” do MEC/SESu?

Sarah Kane (1971-1999) é considerada como uma das dramaturgas mais importantes da Pós-Modernidade ao lado de Heiner Muller, Jean-Marie Koltès, Michel Vinaver, Philippe Minaya, Serge Valletti, Jean-Luc Lagarce ou Tom Stoppard, dentre outros. Ela escreveu cinco peças de teatro (*Blasted*, *Phaedra's Love*, *Cleansed*, *Craved* e *Psicose 4.48*) antes de suicidar aos 29 anos no banheiro de um hospital psiquiátrico com os cadarços de seus sapatos.

Sabemos que cada época reflete uma estrutura dramática que lhe corresponde. No Século XVIII, a classe burguesa européia contemplava-se no drama burguês, que retratava as questões dessa classe emergente. Com o Romantismo, o sentimentalismo embrionário do drama burguês foi encontrando um eco ampliado na expressão de paixões individuais e coletivas. A seguir, no início do século XX, o dramaturgo simbolista belga Maurice Maeterlink criou a noção de “drama estático”, no qual a ação interior substitui a ação objetiva, real, física. Segundo Szondi, em seguida esse drama foi evoluindo para o drama de situação, que corresponderia, entre outras, às peças do dito “teatro do absurdo” – embora os dramaturgos como Beckett ou Ionesco discordassem dessa denominação. Szondi descreve esta evolução como uma forma de modificação e alteração do drama moderno; drama moderno este que surgiu após a crise do drama clássico e se situa, segundo o autor, no período entre 1880 e 1950. Através dessas sucessivas crises, fomos chegando à fragmentação da cena contemporânea, analisada por Lehmann em seu ensaio *O Teatro pós-dramático*. O conceito de “teatro pós-dramático” de Lehmann constitui um dos eixos deste artigo. O autor opõe a diversidade da cena contemporânea à totalidade da obra no século passado, ou seja: segundo Lehmann, a cena contemporânea é marcada pelo fim da “galáxia Gutenberg” ou, em outras palavras, galáxia do texto escrito, dando início a uma percepção simultânea com perspectivas plurais. Da mesma forma que se dá a junção entre presente e passado, a cena contemporânea seria marcada por uma transgressão dos gêneros, um *crossover* que mescla dança, artes plásticas, cinema, culturas musicais, multimídia, entre outros, e que seria outra característica

do teatro pós-moderno. Como o descreve Silvia Fernandes em seu ensaio *Subversão no palco*, para Lehmann o conceito operador de pós-dramático é mais eficiente que o conceito de Pós-Modernidade, pois a classificação “pós-moderno” estabelecer-se-ia com referência a uma periodização, enquanto que o “pós-dramático” seria referente a questões inerentes à estética teatral. O Teatro Moderno seria então o teatro dramático, que se estabeleceria a partir da triangulação drama/ação /imitação, enquanto que o pós-dramático nos colocaria diante da possibilidade – dentre outras múltiplas possibilidades - do modelo artaudiano da presentificação, do teatro como força mística, o que constitui, por outra vez, uma volta para as origens do teatro grego, enquanto celebração dionisíaca. No capítulo “Postmoderne e postdramatique”, Lehmann define o teatro pós-dramático da seguinte forma:

Teatro da desconstrução, teatro multimídias, teatro neo-tradicionista, teatro do gesto e do movimento. A dificuldade em definir um tão amplo setor, denominado “pós-moderno” é demonstrada pela longa lista de características, que supostamente definem este teatro: ambigüidade, celebração da arte como ficção, celebração do teatro como processo, descontinuidade, heterogeneidade, não textualidade, pluralismo, vários códigos, subversão, multi-localização, perversão, o ator como sujeito e figura central, deformação, texto rebaixado ao valor de material básico, desconstrução, autoritarismo e arcaísmo do texto, performance situada entre drama e teatro, anti-mimetismo, resistência a interpretações. O teatro pós-moderno seria sem discurso: ao inverso, a reflexão seria o seu principal foco, gestualidade, ritmo, som. Ou então: formas niilistas e grotescas, espaço vazio, silêncio (LEHMANN, 1991: 34).

Lehmann discute a ambigüidade de muitos desses termos, estipulando que a diferença maior no teatro estaria na passagem do drama para o “pós-drama”, que se afastaria da tradição moderna. Para ele, o teatro pós-dramático englobaria a atualidade/retomada/continuidade de estéticas antigas, especialmente as que já se distanciaram da idéia dramática do texto e do teatro. Segundo Sarrazac, que baseia sua análise nas idéias desenvolvidas por Lehmann, o teatro pós-dramático seria um teatro que constitui “um evento cênico que seria pura representação, pura presentificação do teatro, abolindo qualquer idéia de reprodução ou repetição da realidade” (SARRAZAC, 2000: 53). Para um melhor entendimento desta noção de pós-dramático, gostaria de propor aqui esta tabela comparativa, realizada a partir da observação das diferentes estruturas dramáticas e baseada nas análises de Deleuze, Lehmann, Sarrazac e Szondi e principalmente no livro *Nouveaux Territoires du Langage*, organizado por Ryngaert. Vale ressaltar que a presente tabela não tem por objetivo de definir precisamente o que seriam o dramático e o pós-dramático em si, já que até os pesquisadores principais do drama discordam entre si e que sabemos, de acordo com Rosenfeld, que a pureza dos gêneros não existe. A tabela tem simplesmente por objetivo de apresentar tendências, muitas vezes contraditórias, atualizando o pensamento dos pesquisadores do

drama e do pós-drama, de forma a propor ferramentas e conceitos operadores para pensar a estética teatral contemporânea.

<b>Texto dramático</b>	<b>Texto pós-dramático</b>
Expõe uma visão de mundo ligada à Modernidade.	Expõe uma visão de mundo ligada à Pós-Modernidade.
Baseado no Racionalismo, na lógica, na autonomia do indivíduo, na causalidade.	Baseado na filosofia da desconstrução, na não-lógica como forma de compreensão do mundo, na inter-ligação, inter-conexão, na estrutura rizomática.
Hierarquia	Rizoma.
Autoria.	Atualização de fluxos.
Diálogos pautados pelo princípio da intersubjetividade.	Diálogos pautados pela noção de “coralidade” (MEGEVAND, RYNGAERT, 2005: 37-38): disposição particular das vozes que não remete nem ao diálogo, nem ao monólogo e que requer uma pluralidade. Trabalha a retórica da dispersão, a atomização, parataxa, explosão.  Composição musical (superposição, eco, polifonia).  A palavra não existe em função de um destinatário e não expressa necessariamente um ponto de vista subjetivo.  A palavra não implica a totalidade do sujeito.
Imita uma troca realista. Pautado na verossimilhança.	Expõe os excessos e as estranhezas da língua falada.
Sentido.	Ritmo, musicalidade.
Orquestração coletiva.	Partituras individuais.
Dupla enunciação (autor/espectador e personagem/personagem) coerente.	Ausência de coerência como princípio que pauta a dupla enunciação.
Encadeamento.	Estruturas desencadeadas.
Homogeneidade.	Heterogeneidade.
O diálogo é criado como se fosse natural. A auto-correção é suprimida.	A palavra cotidiana é investigada com seus excessos, problemas e limites.  A autocorreção da fala é integrada como algo normal.
Trabalho do dramaturgo reside na construção.	Trabalho do dramaturgo reside na montagem.
O drama é absoluto. Não há possibilidade de interferência.	Passível de interferências que o constituem. Integração de elementos como barulho, música, expressões correntes, irrupções de subjetividade... Não há “pureza intersubjetiva” da língua. A língua é ruído.

Dramaturgo ausente do drama.	O dramaturgo pode estar presente e/ou mesclar presença e ausência.
O drama é um mundo fechado em si.	Mistura de dramático, épico e dramático. “Teatro rapsódico” (SARRAZAC) – costura épico, lírico e dramático.
Passividade do espectador.	Interatividade, costura do espectador que estabelece relações, associações.
Dramaturgia fechada.	Dramaturgia aberta.
Palco mágico, quarta parede.	Espaço indefinido, aberto, múltiplo.
O personagem tem comportamento inteligível e possui racionalidade psicológica.  Ex: A repetição identifica psicologicamente um personagem.	Dissolução do personagem - “Teatro figural” (RYNGAERT e SERMON): caracteriza uma nova forma de interpretação. - Teatro performático. Ex.: A repetição é criada em função de um ritmo.
Interpretação.	Presentificação.
Artifício teatral oculto.	Evidenciação dos processos.
A temporalidade é uma sequência de presentes absolutos	Instauração de uma nova temporalidade com seu ritmo tempo específico. Fragmentação, simultaneidade, sincronicidade.
Realidade concreta.	Jogo com a virtualidade.
Unidade de lugar	Multiplicidade, descontinuidade espacial. Espaços indefinidos.
Exclusão do acaso.	Integração do acaso como elemento de composição.

A partir desta tabela, que corresponde à uma tentativa de entendimento das diferenciações abordar as estruturas dramáticas do texto de Sarah Kane. De que maneira *Phaedra's Love* de Sarah Kane se inscreve de forma quase emblemática no “pós-dramático”? Que elementos da encenação sublinham e reforçam esse traço? Em *Phaedra's Love*, o amor passionnal de Fedra por seu enteado, o desinteresse de Hipólito, a ausência de Teseu, a ameaça que constitui o amor ao equilíbrio da sociedade e o destino trágico da heroína são transpostos para o contexto da família real britânica atual. Porém, nas paredes de nossa sociedade transparente, o pudor de Eurípides, Sêneca ou Racine, imposto pelo contexto grego, romano e clássico francês, evapora-se. A releitura de Sarah Kane evidencia os problemas da Contemporaneidade, tais como a incomunicabilidade, a exacerbação da sexualidade, a violência social e a violência das relações humanas, a hipocrisia do poder religioso, o individualismo e a indiferença pós-moderna descritas por Lipovetsky em *A era do vazio ou ensaio sobre o individualismo contemporâneo*.

“A arte é longa e a vida é breve”, escreveu Hipócrates. Se consideramos que a arte é uma doença – embora muito saudável –, um desvio do caminho “normal”, todo texto é um sintoma; e todo sintoma revela um mal profundo. Degenerescência da sociedade: talvez seja este o diagnóstico que Sarah Kane tenha tentando fazer em *Phaedra's Love*. O individualismo ganha terrenos, o corpo torna-se objeto de consumo, as relações esvaziam-se, a violência torna-se um meio de sair da invisibilidade, o consumismo desenfreado é o norteador das vidas humanas, a inveja carreirista substitui a emulação, o desencanto ganha até o mundo do sexo, que se torna um campo de expressão das lutas de poder. Estamos em pleno *Mal-Estar da Pós-Modernidade*, como o descreve Bauman. Apontando para as dificuldades relacionadas ao contexto pós-moderno, Bauman define os parâmetros afetivos e relacionais da Pós-Modernidade, tais como o individualismo, o egoísmo ou a falta de engajamento social e político. Essa análise de Bauman permite uma compreensão mais aprofundada da obra de Sarah Kane do ponto de vista de sua inscrição temática na Pós-Modernidade. Na indiferença de Hipólito em relação a sua família e seu país, no amor cego e inexprimível de Fedra, no materialismo e na hipocrisia de Estrofe, filha de Fedra; na violência exacerbada de Teseu, na perversidade do padre, na indiferença do médico e na coletividade sedenta de vingança, o espectador pode ver a si mesmo, inserido na violência e na degeneração coletiva, uma vez que os personagens de Sarah Kane são, cada um a sua maneira, emblemáticos do lento suicídio da nossa sociedade. A função educativa do teatro grego – que deu origem ao *Hipólito* de Eurípides – é substituída por uma função de espelhar, de maneira expressionista, a sociedade atual; espelho em que o espectador se projeta, segundo os princípios aristotélicos da catarse. Porém, se na teoria desenvolvida por Aristóteles em sua *Poética*, essa catarse busca uma pacificação social por meio da purgação dos afetos, em Sarah Kane, o espelho violenta, porque não há solução: a sociedade é essa, ao espectador cabe encará-la. Essa visão não é nada pacificadora. Ao contrário, ela é um “pico na veia”, como diria Dalton Trevisan, uma forma de violentar e alertar o espectador. Em um artigo publicado no jornal *The Guardian*, o crítico teatral Simon Hattenstone afirma: “Sarah Kane é uma escritora política. Mas ela nunca pensou que a missão do teatro fosse dizer em quem votar. [...] Na realidade, não existe nenhuma violência nas peças de Sarah Kane que não seja diretamente inspirada da realidade”.

Nesse sentido, o mito de Fedra é atualizado. A fragmentação social espelhada pelo texto de Sarah Kane revela-se por meio da fragmentação textual, conforme os princípios do Estruturalismo. Assim, a construção pós-dramática do texto de Sarah Kane ilustra a solidão pós-moderna. Essa solidão é a consequência da falta de continuidade nas relações humanas, que se tornam sempre mais efêmeras, liquefazendo o amor, como o descreve Zygmunt

Bauman; ela é também a consequência da falta de continuidade na relação entre o homem e a sociedade, entre o homem e Deus, entre as histórias sucessivas que vão compondo a História e a própria história, o que reflete na forma fragmentada do texto de Sarah Kane. Faz-se então primordial observar a trajetória do mito a partir da sua origem, bem como seu percurso através do tempo, buscando entender sua evolução desde a tragédia grega até a sua desconstrução no texto de Sarah Kane, uma vez que essa trajetória revela a volta do mito de Fedra para o elemento ritual.

Segundo Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, Eurípides teria sido culpado de tirar da tragédia sua força dionisíaca original. Sabemos que a tragédia (etimologicamente, “canto do bode”, que acontecia no momento do sacrifício do animal), tem sua origem no contexto de celebração ritual e religiosa. A progressiva organização dessa celebração religiosa conduziu às *Grandes Dionisíacas*, onde dramaturgos como Sófocles, Ésquilo e Eurípides competiam para o prêmio da melhor tragédia. A construção formal do texto, incluindo uma construção psicológica dos personagens – na Grécia, principalmente desenvolvida por Eurípides –, chegou a Roma na época de resgate do teatro grego. Essas formas são exploradas por Sêneca, principalmente em sua versão de Fedra, que resgata o *Hipólito* de Eurípides. Dando continuidade ao movimento renascentista de resgate dos textos da Antiguidade Grega, o Classicismo francês retomou esses textos, em seguida, a fim de inseri-los no contexto da época, dominado pelo Racionalismo. É assim que Racine propôs uma nova versão de Fedra, adaptada para este contexto.

De acordo com Nietzsche e Artaud, o teatro teria por missão resgatar a força original do ritual dionisíaco, após a longa era do textocentrismo, que teria afastado o teatro de sua função original. A partir disso, surge uma questão: de que forma o texto de Sarah Kane dialoga com a idéia de resgate dessa força original? De que forma a autora lida com a idéia de destino, determinado pelos deuses no contexto do Teatro Grego? De que forma sua peça apresenta rupturas e continuidades com as peças de Eurípides, Sêneca e Racine, todas três inseridas no contexto do Classicismo, seja ele Grego, Romano ou Francês?

Originalmente, a autora inspirou-se no texto de Sêneca. Sarah Kane realizou uma interpretação pessoal da história de Fedra, escrita a pedido do *Gate Theatre*, que lhe tinha solicitado uma peça inspirada em um clássico. Refletindo sobre a transposição, a dramaturga afirma em uma entrevista realizada por Nils Tabert: “Eu li Eurípides após ter escrito *Phaedra’s Love*. E eu nunca li Racine. Eu li Sêneca somente uma vez. Eu não queria escrever uma peça que somente seria entendida por alguém que leu o original. Eu queria que a minha peça se sustentasse sozinha” (SAUNDERS, 1997: 215). Sarah Kane preserva a essência do

mito, ou seja, a paixão de Fedra por Hipólito. Em sua adaptação, Hipólito, personagem principal, aceita livremente seu destino trágico, entregando-se a ele para poder sentir-se vivo. Tanto é que o próprio título, *Phaedra's Love*, remete tanto à vivência de Fedra quanto a Hipólito, o objeto desse amor. O Hipólito de Sarah Kane busca a sinceridade absoluta por meio de um cinismo e uma atitude misógina levada ao extremo, tornando-se um verdadeiro anti-herói. Esse Hipólito contemporâneo, que “vive de sanduíches e manteiga de amendoim” (KANE, 2005: 16) distingue-se dos seus predecessores gregos e romanos pela livre aceitação de seu destino. Paradoxalmente, para ele a perspectiva da morte o traz de volta à vida. A essência do trágico é subvertida na adaptação. Isso tanto no caso de Hipólito, quanto no caso de Fedra. Enquanto Fedra sente a paixão por Hipólito por conta da maldição de Vênus na peça de Eurípides, Sêneca e Racine, em *Phaedra's Love*, a Rainha acredita na força de seu amor para curar o enteado dela: “Você é difícil, temperamental, cínico, amargo, gordo, decadente, mimado. Passa os dias na cama vendo filmes e se arrasta pela casa com os olhos cheios de sono e não pensa nunca em ninguém. Você sofre. Eu adoro você” (KANE, 2005: 17).

O destino é comandado por uma intenção louvável de querer tirar e salvar o enteado da depressão por meio do amor. Outro ponto de inflexão pós-moderna é a vivência de uma sexualidade mecânica pelos personagens, vivência que se torna a única forma de expressão do vazio interior de Hipólito ou da paixão de Fedra. Assim, se os Hipólitos de Eurípides e Sêneca eram castos, o Hipólito de Sarah Kane transa para passar o tempo, com homens e mulheres ou então se masturba, como na cena de abertura da peça. A distância do personagem em relação às mulheres nas peças originais é substituída pela atitude misógina de Hipólito em relação a Estrofe e Fedra. Demonstrando mais uma vez cinismo, indiferença e satisfação na destruição de Fedra, ele encerra a cena do “estupro mental” de sua madrasta com: “*Hipólito* – Fedra. Vá ao médico. Eu tenho gonorréia” (KANE, 2005: 23).

Da mesma forma, o último tabu da sociedade contemporânea – o incesto – é subvertido por Sarah Kane. No texto, Estrofe, filha de Fedra, fez sexo com Teseu na noite do casamento. O sexo oral entre Hipólito e Fedra acontece e Teseu estupra Estrofe sem reconhecê-la. Esvaziando a peça da presença de deuses determinadores dos destinos, os personagens são entregues a si mesmos, isto é, ao vazio do cotidiano, onde, conforme Dostoiévski, “Se Deus não existe, tudo é permitido”.

Na adaptação de Sarah Kane, que conduz a tragédia para sua forma pós-dramática, a justaposição das cenas opera uma desconstrução da chamada “regra das 24 horas”, observada inicialmente por Aristóteles, para quem toda a ação acontecia “entre o levantar e o pôr-do-sol”, regra que foi aplicada de maneira dogmática nas tragédias do Classicismo francês. Da



mesma forma, fundamental na tragédia francesa, a “regra da unidade de espaço” é desconstruída. As cenas do palácio real acontecem na residência da família real, espaço desencantado, desprovido de qualquer forma de espiritualidade, dentro da cela de uma prisão e em frente de um Tribunal. Na peça de Sarah Kane segue-se a cronologia espacial e temporal seguinte. Na cena inicial, em seu quarto, no palácio real, Hipólito vegeta sobre a perfusão televisiva, comendo hambúrgueres e se masturbando sem obter o mínimo prazer de nenhuma de suas ações. Na segunda cena – equivalente à tradicional cena de exposição – vemos o confronto de Fedra com o médico da família real sobre a depressão de Hipólito. Em conversa na sala do palácio real, os sentimentos de Fedra são expostos aos poucos. Na terceira cena – cena de revelação –, Fedra confessa seus sentimentos para a filha, Estrofe, que fica assustada com a possibilidade da revelação desse amor para a sociedade, o que iria fatalmente conduzir à queda da Monarquia. Na cena seguinte, cena de confronto entre Hipólito e Fedra no quarto do próprio Hipólito e após ter tentado aproximar-se de todas as formas do enteadado, Fedra acaba fazendo sexo oral nele. Logo em seguida, Hipólito rejeita-a definitivamente. Na cena cinco, cena de confronto entre Estrofe e Hipólito, Estrofe revela o suicídio de Fedra, que acusa Hipólito de tê-la estuprado. Em seguida, cena seis, na cela de uma prisão, Hipólito conversa com um padre que tenta levá-lo ao arrependimento, mas Hipólito acaba desmascarando o padre a ponto de levá-lo a fazer sexo oral nele. Na cena sete – equivalente a uma cena de reconhecimento –, Teseu descobre o corpo de Fedra, dando, assim, início à cena final, em que o povo britânico lincha Hipólito para vingar a morte da Rainha. Teseu estupra e mata Estrofe sem reconhecê-la, antes de suicidar. Percebe-se então que as unidades de ação, espaço e tempo não são respeitadas na adaptação de Sarah Kane. O espaço e o tempo tornam-se fragmentados e não contínuos, já que a noção de verossimilhança temporal e local não precisa mais ser respeitada.

Da mesma forma, Sarah Kane opta por tornar visível tudo o que as tragédias grega, romana ou clássica francesa deixavam acontecer fora de cena. Assim, nas versões de Eurípidés, Sêneca e Racine, Fedra morre por não poder concretizar seu amor, enquanto que a adaptação evidencia as conseqüências do ato sexual consumado. Hipólito reage ao sexo oral de Fedra com todo o cinismo possível, segurando a cabeça de Fedra no momento de gozar, comendo bombons e concluindo cinicamente: “*Hipólito* – Pronto. Acabou o mistério. Agora que você me teve, vá trepar com outro”. Mantendo a acusação de estupro presente na versão de Sêneca, Sarah Kane coloca na boca de Hipólito e Estrofe a definição do estupro: “*Hipólito* – Estupro. Talvez seja essa a melhor palavra que ela tenha encontrado pra mim. Eu, um estuprador. As coisas estão ficando promissoras” (KANE, 2005: 19). Hipólito dialoga, então,

indiretamente com Estrofe, que alude ter sido ela mesma estuprada pelo Príncipe: “*Estrofe* – Não existem palavras para aquilo que você me fez” (KANE, 2005: 25).

Da mesma forma que o filme *Irreversível* de Gaspard Noé sela o destino dos personagens em uma estrutura que parte do final para o início, o estupro de Fedra coloca Hipólito diante de seu destino trágico. Ele entende essa vivência como uma oportunidade: é o famoso “presente” prometido por Fedra durante a cena de sedução. Graças a esse presente, Hipólito sai da depressão, tanto que recusa as tentativas de Estrofe e do Padre de salvá-lo. Hipólito sente-se viver novamente e, com isso, resgata com mais intensidade ainda sua capacidade de humor. Em uma entrevista, Sarah Kane afirma que *Phaedra’s Love* é “sua comédia”, nem que ela seja construída a partir de um humor negro e cínico. Ela enfatiza, na mesma entrevista, esse lado humorístico de Hipólito: “Quando a gente entra em depressão, o senso do humor é a última coisa que desaparece; quando esse senso de humor se perde, então perde-se tudo. Em nenhum momento, Hipólito perde esse senso de humor” (SAUNDERS, 1997: 133).

O humor de Hipólito aflora na cena com o Padre, onde este tenta convencê-lo a negar o estupro e ser perdoado. Hipólito decide assumir seu destino trágico e não mentir para si mesmo, assumindo com um prazer visível esse destino. “*Hipólito* – Eu sei o que eu sou. E o que sempre serei. Mas você. Peca sabendo que vai confessar. Depois é perdoado. E começa tudo de novo. Como você se atreve a sacanear um Deus tão poderoso? A não ser que realmente não acredite nele” (KANE, 2005: 34). A partir desse momento em que os aspectos mais ocultos dos personagens são revelados, tudo pode se tornar visível. Em sua adaptação, além do sexo e da livre aceitação do destino, Sarah Kane resolveu tornar a violência visível: “Eu disse para mim mesma: você pode, com certeza, abolir a convenção que exige que tudo aconteça escondido, colocar isso em cena e ver como isso funciona” (TABERT, 2003: 136).

Na última cena, Hipólito é linchado, despedaçado, seu sexo é arrancado e jogado em uma churrasqueira e Estrofe é estuprada por Teseu. O sangue jorra em cena, o que seria impensável nas versões anteriores do mito. Em seu artigo *Phaedra’s Love: para uma alegoria do obsceno*, a pesquisadora Martha Ribeiro traça um paralelo entre a explicitação dos atos de sexo e violência na peça e o pensamento de Baudrillard. Contrariamente ao pensamento de Debord que, conforme analisado anteriormente, acredita em uma perpétua espetacularização em nossas vidas, para Baudrillard, vivemos em um mundo onde tudo é excessivamente real e concreto e, por isso mesmo, obsceno: “Tudo aí está de forma imediata, sem distância, sem encanto. E sem um verdadeiro prazer” (RIBEIRO, 2006: 62). Talvez essa questão da evidenciação, da presentificação possibilitada pelo fenômeno teatral na perspectiva de tornar

visível o invisível e o latente seja um dos grandes desafios na encenação da peça de Sarah Kane. De fato, as peças de Sarah Kane integram um movimento teatral contemporâneo chamado *In-Yer-Face*. No *New Oxford English Dictionary* (1998), “In-Yer-Face” é definido como algo “bastante agressivo e provocativo, impossível de ignorar ou impedir”. Essa definição implica uma invasão do espaço do outro, ou seja, da platéia. O Movimento de Teatro Experimental *In-Yer-Face* dirige-se à contracorrente da moral em vigor, querendo provocar emoções extremas por meio de imagens e palavras cruas. Emergente na Inglaterra nos anos de 1960, esse movimento, que faz freqüente referência ao Teatro da Crueldade de Artaud, afirmou-se com mais firmeza nos anos 1990 com os dramaturgos Sarah Kane, Mark Ravenhill e Anthony Neilson, respondendo às novas formas de sensibilidade desenvolvidas no final dos anos 1980 até os dias de hoje – e brilhantemente projetadas por Stanley Kubrick em *Laranja mecânica*. A quebra de tabus, a violência, o sexo explícito, o confronto, a nudez – enfim, o Eros preconizado por Artaud – estão de volta nos textos dramaturgicos, bem como na encenação. Mas de que forma?

Originalmente, Sarah Kane assumiu o desafio de encenar ela mesma *Phaedra’s Love*. A peça foi apresentada pela primeira vez em maio de 1996 no *Gate Theatre* de Londres, uma pequena sala de vanguarda de Notting Hill. Sarah Kane comenta a encenação:

Decidimos que iríamos tratar da violência da forma mais realista possível. Se não fosse funcionar, iríamos testar outra coisa. Mas era isso, o ponto de partida: ver como seria isso. A primeira vez que ensaiamos a cena final com todo sangue e os intestinos falsos, chegamos a ficar todos seriamente traumatizados. Os atores ficavam de pé, cobertos de sangue, após ter cometido estupros e ter-se aberto a garganta. Um deles disse, “é a peça mais nojenta que eu já fiz” e foi embora. Mas todos nós sabíamos que esse momento tinha sido a consequência de uma série de percursos afetivos que tinham acontecido. Então, nenhum de nós pensou que isso não era justificado, era simplesmente desagradável. E foi bem mais fácil do que o que tínhamos imaginado. Quero dizer: a gente escreve algo como “suas entranhas são arrancadas” e isso parece incrivelmente difícil a realizar. Mas na verdade, os espectadores estão prontos a acreditar em qualquer coisa se essa coisa é simplesmente sugerida (KANE in SAUNDERS, 1997: 72).

Na encenação de Sarah Kane, realizada em uma sala que fundia público e atores no mesmo espaço, as entranhas voavam em cima dos espectadores, conduzindo-os a sentir na pele e a participar das cenas de violência. Se a violência se dirige ao outro personagem – conforme os princípios do *In-Yer-Face* –, ela também atinge a platéia e a realidade de onde ela se extrai. No livro *In-Yer-Face – The British Drama Today*, Aleks Sierz analisa justamente as reticências de Sarah Kane em montar um clássico: “Eu sempre detestei esse tipo de peça – tudo acontece fora de cena” (SIEZ, 2001: 109).

A vontade de resgatar a crueldade para colocá-la em cena não deixa de lembrar Antonin Artaud. Em seu artigo *Sarah Kane e o teatro da crueldade*, a pesquisadora Valérie Martin-Perez analisa a ligação entre o teatro de Artaud e o teatro de Sarah Kane:

É possível comparar Sarah Kane e Antonin Artaud em vários aspectos, como já foi feito muitas vezes. De fato, o Teatro da Crueldade tem muitos pontos em comum com o *In-Yer-Face* e particularmente com as obras de Kane: linguagem crua, violência, incompreensão do público, vontade de criar formas novas. O destino trágico dos dois dramaturgos pode também os aproximar, visto que o sofrimento psicológico conduziu à morte de ambos (MARTIN-PEREZ, 2007).

A questão da visibilidade dessa violência física e sexual, emblemática da herança do Teatro da Crueldade para o *In-Yer-Face*, foi igualmente um dos desafios na nossa montagem do texto. Esta montagem segue a trilha da representação da violência de uma forma mais simbólica, porém realista. À pergunta “O que determina nossos destinos na Pós-Modernidade?”, respondemos com a retomada de um elemento da tragédia grega, fundamental no que diz respeito à regulação do destino dos personagens e não presente no texto de Sarah Kane: o Coro.

Em sua teoria da Tragédia, Nietzsche concebe o Coro como elemento fundador do fenômeno dramático. Em nossa montagem do texto, o Coro se constitui igualmente como um elemento fundamental: é dele que partem as imagens geradas na cena, é ele que controla tudo o que se passa na cena, é ele que observa a cena numa atitude crítica. Este Coro possui funções relacionadas ao controle, à organização, à racionalidade, enquanto que a realidade colocada no interior da cena conserva seu caráter dionísio, já que diz respeito às pulsões, ao elemento instintivo, incontrolável, ilógico. Assim como ocorre na tragédia grega, o Coro é um personagem da peça, dotado de uma identidade social, cuja ação é a de fornecer conselhos, exprimir opiniões, colocar questões, criticar os valores da ordem social, reagindo aos acontecimentos das personagens. Em *Les tragédies grecques sur la scène moderne : une utopie théâtrale*, Patricia Vasseur Legagneux analisa as diferentes formas de utilização do Coro nas encenações contemporâneas de Tragédias. As opções, nesse sentido, vão da criação do Coro (como é o caso em *Phaedra's Love*) à sua supressão, passando pela sua citação, projeção, distribuição, repartição do Coro, entre outros. Dentro das possibilidades de utilização do Coro, ela diferencia uma utilização ritual, religiosa, “litúrgica” (com figurinos que remetem ao antigo, cantos, danças etc.) e uma utilização política e popular, em que o Coro remete a uma identidade social coletiva. De acordo com a interpretação dada pela direção ao texto de Sarah Kane – a saber, a compreensão de que, na atualidade, a vida humana é absolutamente condicionada pela mídia, de tal modo que esta adquire a força de um destino, isto é, de uma objetividade que coage o indivíduo – o Coro do espetáculo é constituído por

homens da mídia, isto é, por jornalistas. É a mídia, por meio de seus agentes, os jornalistas, que criam a realidade, criando também a nossa subjetividade, ou seja, nossos valores, desejos e opiniões.

Em relação aos personagens do texto propriamente dito – Fedra, Hipólito, Estrofe, o doutor, Teseu, o padre – esse Coro de jornalistas mantém uma atitude de vigilância, de ameaça, mas também de adoração. Como membros da família real, os personagens são “cultuados” como uma eterna fonte de notícias sensacionais. Mesmo o elemento mais banal pode vir a se tornar um espetáculo. Do mesmo modo, os personagens centrais dependem da mídia para gerar um tipo de “imagem pública”. Desta forma, gera-se uma tensão entre a esfera pública e a privada: o que é privado pode se tornar público a qualquer descuido... Nem tudo que é privado – mesmo que seja verdadeiro – pode tornar-se público... Por outro lado, aquilo que é tornado público nem sempre corresponde à realidade do privado, podendo ser simplesmente algo forjado, inventado. Assim, o Coro dá notícias reais e fictícias sobre a família real britânica e o contexto político, fotografa imagens que em seguida são destorcidas e filma os personagens de maneira retórica, a fim de acentuar o lado emocional e patético das ações. A distorção de notícia e imagem – ambas projetadas nas televisões e no fundo da cena –, que se dá ao vivo, ilustra a tensão entre esfera privada e pública. Na ótica dos personagens, na esfera privada sempre se faz necessário um “ser para o outro”, um “jogo com as aparências”, em função daquilo que o público espera da família real. Dá-se assim a representação, o jogo de máscaras, o teatro.

Na ótica do Coro, é necessário fazer com que tudo se torne um grande espetáculo, conforme as teorias de Debord. Coro e platéia cultuam a imagem. Num mundo marcado pela descrença nos valores religiosos, esse culto das imagens – a vontade de ser um evento da mídia – apresenta-se como uma via de salvação... Mas também de perdição. No entanto, é importante notar que, assim como no teatro antigo acontecia de o Coro possuir um vínculo estreito com o espectador, sendo, de fato, a voz da coletividade, em nossa montagem de *Phaedra's Love*, o Coro de jornalistas também se relaciona estreitamente ao coletivo. Este relacionamento talvez se tenha processado por uma via negativa, a saber, o gosto que as pessoas em geral têm pelos eventos catastróficos, dolorosos, sangrentos, cruéis. A grande quantidade de notícias sobre mortes brutais e acontecimentos catastróficos veiculadas pela mídia só existe pelo fato de haver uma demanda constante por parte dos telespectadores. Pesquisadores como Luiz Nazario ou Gilles Lipovetsky afirmam que a sensibilidade do homem moderno e contemporâneo é entorpecida a tal ponto que somente os espetáculos cruéis e sangrentos podem possibilitar ao indivíduo uma reação afetiva. Paradoxalmente,

quanto mais o indivíduo se “alimenta” dessas imagens, mais ele tende à apatia. Deste modo, as imagens sobre violência proliferam e são banalizadas. O Coro de *Phaedra's Love* apareceu em nossa encenação, portanto, como o elemento que cultuava, criava e manipulava as imagens e, com elas, a realidade dos personagens e espectadores.

Nessa leitura do mito, o suicídio de Fedra parece institucionalizado pela mídia, que não somente testemunha o lento apodrecimento de nossa sociedade, mas condiciona os comportamentos e os relacionamentos de forma totalitária no sentido da expansão desses valores, evidenciando a relação entre o destino e a liberdade, a tensão entre a esfera pública e a esfera privada, a crueldade por meio da catarse. Dessa forma, o Coro evidenciou de uma forma mais palpável e mais tangível, a crueldade da peça de Sarah Kane.

Concluindo, a evolução do mito na tragédia grega, na tragédia romana de Sêneca e na tragédia clássica francesa, e até na adaptação contemporânea de Sarah Kane segue uma linha de progressiva evidenciação, tornando palpável a violência e a sexualidade, sendo essas questões emblemáticas da Pós-Modernidade. Em nossa encenação, demos um passo a mais nesse processo de evidenciar criando um Coro de cunho apolíneo, que controla e rege o destino dos personagens da família real. Evidenciando as forças ocultas, Sarah Kane quebra as regras de construção da tragédia como elemento formal. Inscrevendo seu texto na tradição artaudiana do Teatro da Crueldade à qual o movimento *In-Yer-Face* faz referência, Sarah Kane celebra o mito de Fedra na Pós-Modernidade pela utilização de elementos característicos do teatro pós-dramático como a fragmentação textual, a paródia, o “ecletismo estilístico” (Coutinho), a reutilização de textos do passado. Dessa forma, a violência da realidade é traduzida de forma diferente em função do contexto. Na encenação, tentamos colocar a questão contundente e universal da dominação do indivíduo pela mídia, reforçando a realidade contemporânea, que se caracteriza, entre outros atributos, por uma manipulação das fontes de informação, o que vem reforçando a questão da metalinguagem, ou seja, o teatro pensando o teatro na própria representação – o teatro em sua essência universal.

### **Referências bibliográficas**

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., prefácio, introdução, compêndio e apêndices de Eudoro de Sousa. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994 (Coleção Estudos Gerais / Série Universitária).

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Folio, 1964.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido* – sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Trad. Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

COLETIVO. *Outre Scène* : Dialogue avec les classiques. Strasbourg: Editions du Théâtre National de Strasbourg, maio de 2005.

COLETIVO. *Outre Scène* : Sarah Kane. Strasbourg: Editions du Théâtre National de Strasbourg, fevereiro de 2003.

COUTINHO, Eduardo. “Revisitando o Pós-Moderno”, In: Guinsburg, J. e Barbosa, Ana Mãe. *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FERNANDES, Silvia. “Subversão no palco”. In: *Revista Humanidades*, Brasília, UNB Editoras, nov. 2006.

FOLEY, Helene. “Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy”. Washington, DC, 1998. Disponível em:

<http://www.216.158.36.56/Publications/PressTalks/FOLEY98.html>. Último acesso: 01/2009.

KANE, Sarah. *Phaedra's Love*. Londres: Methuen, 2002.

KANE, Sarah. *O amor de Fedra*. Trad. para o português (Portugal) de Pedro Marques. Disponibilizada pelo autor para a montagem.

LEGANGNEUX, Patricia. *Les tragédies grecques sur la scène moderne: une utopie théâtrale*. Louvain: Presses Universitaires Septentrion, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre post-dramatique*. Paris: L'Arche, 2002.

LEVY-STRAUSS, Claude. “The Structural Study of Myth”. In: Myth, a Symposium. *Journal of American Folklore*, v. 78, n 270, out./dez. 1955.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio* – ensaio sobre o individualismo contemporâneo. Trad. Miguel Serras Pereira e de Ana Luísa Faria. São Paulo: Manole, 2006.

MARTIN-PEREZ, Valérie. « Sarah Kane et le théâtre de la cruauté ». Disponível em : <[http://www.serieslitteraires.org/publication/article.php3?id\\_article=56](http://www.serieslitteraires.org/publication/article.php3?id_article=56)>. Acesso em: 23 Nov. 2007.

MOTTA, Gilson. “A tragédia grega na cena brasileira contemporânea”, in *Folhetim* – Revista do Teatro do Pequeno Gesto, Numero 20. Rio de Janeiro: julho-dezembro 2004.

NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

RIBEIRO, Martha. Phaedra's Love: para uma alegoria do obsceno. *Folhetim* – Revista do Teatro do Pequeno Gesto, n. 23. Rio de Janeiro, jan.-jun. 2006.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*. Paris: 2000.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie. *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Montreuil-sous-Bois : Éditions Théâtrales, 2006.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*. Paris: Hachette, 1995.

RYNGAERT, Jean-Pierre (org.). *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles : Actes Sud, 2005.

SAUNDERS, Graham. *Love me or kill me: Sarah Kane et le théâtre*. Paris: Editions de l'Arche, 1997.

SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face – The British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2001.