

O AMOR DE FEDRA (1996): A REVISITAÇÃO DO MITO POR SARAH KANE

Assiria Maria Linhares Masetti

Centro Universitário Campos de Andrade

Anna Stegh Camati

Centro Universitário Campos de Andrade

RESUMO: A dramaturga britânica Sarah Kane teve uma carreira bastante curta, escrevendo apenas cinco peças entre 1995 e 1999, além do roteiro de um filme para a TV. O breve espaço de tempo em que produziu sua obra, no entanto, não impediu que ela fosse considerada como uma das mais importantes figuras da dramaturgia britânica na virada do milênio. Em sua segunda peça, *O amor de Fedra* (1996), a autora rearticula a história da heroína de Creta, lançando um novo olhar sobre questões como o desejo e as relações familiares. Assim, ao apropriar-se e recriar elementos essenciais do mito grego, ela produz uma obra contemporânea com traços de humor negro. O presente artigo tem como objetivo analisar esse trabalho de Kane, considerando-o como uma releitura tanto do mito grego – entendido como um conjunto de diferentes versões – quanto de outros textos, escritos por dramaturgos que se serviram da forma dramática de raízes aristotélicas, dentre eles Eurípides, Sêneca e Racine. Para tanto, serão investigados os recursos utilizados por Kane para retextualizar e subverter as versões anteriores: como construiu as personagens, em que mundo as situou e, principalmente, que linguagem empregou para imprimir marcas da contemporaneidade, como o individualismo, o consumismo, a violência nas relações sociais e pessoais, a exacerbação da sexualidade e a profunda indiferença pelo semelhante, entre outras. Para embasar a análise, além dos textos dos dramaturgos mencionados, serão utilizados os postulados teóricos de Hans-Thies Lehmann, Patrice Pavis, Antonin Artaud e Linda Hutcheon.

PALAVRAS-CHAVE: Mito. Releitura. Subversão. Teatro pós-dramático.

ABSTRACT: During her short career, which extended from 1995 to 1999, the British playwright Sarah Kane wrote only five plays and a screenplay for TV. However, even though her productive years were short-lived, she succeeded in establishing her reputation as one of the leading figures of British dramaturgy at the turn of the millennium. In her second play, *Phaedra's love* (1996), she rearticulates the story of the Cretan heroine, approaching issues such as desire and family relationships in a new light. Thus, while appropriating and recreating essential elements of the Greek myth, she produced a contemporary work tending towards black humour. The present paper aims to analyse this play by Sarah Kane, as a rereading of both, the Greek myth – understood as an aggregate of different versions – and of other texts, written by playwrights that made use of dramatic forms derived from Aristotle, among them Euripides, Seneca and Racine. Hence, the resources employed by Kane to rewrite and subvert the previous versions will be investigated: how the characters were constructed, in what world they were inserted and, most importantly, what kind of language was used so as to impress the marks of contemporaneity, such as individualism, consumption, violence concerning social and personal relationships, the exacerbation of sexuality, a profound disinterest in others, and so forth. The plays of the aforementioned playwrights and the theoretical perspectives of Hans-Thies Lehmann, Patrice Pavis, Antonin Artaud and Linda Hutcheon will be used to illuminate the analysis.

KEYWORDS: Myth. Rereading. Subversion. Postdramatic Theatre.

“Ter inventado a tragédia foi um belo feito; e este feito pertence aos Gregos.

[...] ainda hoje, vinte e cinco séculos depois, se escrevem tragédias.

[...]

E o que é mais, continua-se periodicamente a tomar emprestados dos Gregos os seus temas e as suas personagens: escrevem-se Electras e Antígonas.”

(Jacqueline de Romilly)

INTRODUÇÃO

Sarah Kane viveu na Inglaterra, no final do século XX. Escreveu apenas cinco peças e o roteiro de um curta para a televisão inglesa. Quando morreu, aos 28 anos, em fevereiro de 1999, já havia construído uma reputação como dramaturga inovadora, tanto na Alemanha como na França, porém, em sua terra natal, essa imagem custou a se consolidar. Seu teatro de extremos foi considerado como gratuitamente violento por muitos críticos britânicos e ela demorou a se tornar respeitada pelo teatro no Reino Unido. Mas Kane não apenas escreveu para teatro. Também dirigiu peças suas e de outros dramaturgos – *Woyczek*, por exemplo –, e participou de algumas montagens como atriz. Suas cinco peças são, pela ordem cronológica, *Ruínas* (1995), *O amor de Fedra* (1996), *Purificado* (1998), *Ânsia* (1998) e *Psicose 4h48* (2000); e o roteiro para a TV, *Skin* (1997).

O amor de Fedra, escrita em 1996, seu segundo trabalho, resultou de uma encomenda do Gate Theatre de Londres para que ela fizesse a adaptação de uma peça clássica. A princípio, a autora teria relutado, mas, depois, decidiu-se a aceitar a empreitada, utilizando como texto-fonte a peça do dramaturgo romano Sêneca, escrita no século I de nossa era.

Segundo Pavis, “adaptar é recriar inteiramente o texto, considerado como simples matéria” (PAVIS, 2011, p. 10). Essa recriação pode incluir cortes, reorganização da narrativa, redução ou acréscimo no número de personagens, modificação do enredo ou do final, entre outras. A adaptação de qualquer obra de arte, seja de uma mídia para outra, seja de um gênero para outro, seja, ainda, de um idioma para outro, exige do adaptador, além do mais, a preocupação com a transposição da obra

adaptada para outros contextos, não raro, completamente diferentes daquele do texto-fonte, pois “uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio” (HUTCHEON, 2011, p.192).

O mito de Fedra remonta aos antigos gregos e foi sendo adaptado de diferentes formas e para os mais diversos gêneros, com acréscimos e supressões de personagens e situações, no caminho que percorreu desde as releituras de tragediógrafos antigos até nossos dias. Além de objeto principal em peças para serem representadas, como as de Eurípidés, Sêneca e Racine, o amor ardente de Fedra por Hipólito foi tema de óperas, elegias, peças musicais para teatro, poemas dramáticos, entre outros gêneros.

A peça de Sarah Kane, como não poderia deixar de ser, está circunscrita ao momento histórico em que foi concebida – uma época marcada pelo individualismo, pelo consumismo, pela violência nas relações sociais e pessoais, pela exacerbação da sexualidade e pela profunda indiferença pelo semelhante. Assim, suas personagens estão impregnadas dessas características e inseridas num mundo mergulhado no egoísmo e na violência. Para retratar esse mundo, Kane optou por convenções que se distanciam das do texto-fonte e se identificam com a pós-modernidade: linguagem coloquial, direta e crua, diálogos fragmentados, cenas de violência.

Neste trabalho, serão analisados aspectos tanto da peça de Sêneca, quanto das reescrituras de Eurípidés e de Racine – todos dramaturgos que se utilizaram da forma dramática –, de sorte a ressaltar tanto os pontos de convergência como os aspectos discrepantes presentes na releitura feita por Sarah Kane em *O amor de Fedra*, sempre considerando que “arte não tem a ver com o impacto de algo novo. Trata-se de recriar o velho de tal forma que você o perceba como novo” (KANE, apud SAUNDERS, 2002, p. 28, tradução nossa).¹

¹ “Art isn’t about the shock of something new. It’s about arranging the old in such a way that you see it afresh.”

O MITO: RELEITURA E SUBVERSÃO.

Mito algum se constitui de uma única versão. No primeiro volume de sua obra *Mitologia grega*, Brandão (1987), ao discutir a natureza do mito, esclarece que, por se deslocar livremente no tempo e no espaço, multiplicando-se por meio de um número indefinido de episódios, o mito vive em *variantes*, ou seja, concretiza-se numa infinidade de versões que se desenvolvem em estágios sociais e históricos diferentes. E mais: “[...] os mitos não nascem como um conjunto organizado, ao modo de um sistema filosófico, teológico ou científico. Crescem ao acaso, como as plantas” (GRIMAL, 1987, p.13). Considerando-se que esses mitos se tornavam matéria de criações artísticas, tanto em forma de poesia, quanto de arte figurativa, ou de literatura erudita, a cada nova releitura ou transposição, o mito assumia uma nova feição, com acréscimos, retirada ou modificação de elementos, ou seja, nascia uma nova versão.

O mito de Fedra, composto de inúmeras versões desde a tradição oral na Grécia Antiga, chegou até nós mediado por diversos gêneros, em uma variedade de reelaborações, das quais nos interessam as peças teatrais, mais especificamente as versões de Eurípides, Sêneca, Racine e, principalmente, a de Sarah Kane. Segundo declaração da própria autora, sua releitura foi inspirada em Sêneca. Ela teria lido Eurípides apenas após a criação de seu texto e nunca teria lido Racine. No entanto, apesar de a dramaturga ter afirmado que o seu texto-fonte foi a tragédia de Sêneca, também abordaremos alguns aspectos das versões de Eurípides e Racine, visto que todas essas variantes dialogam entre si. Quanto ao mito de Fedra, uma das versões é a seguinte:

“Fedra é filha de Minos [rei de Creta] e de Pasífae, irmã de Ariadne. Seu irmão Deucalião deu-a em casamento a Teseu, quando este já reinava em Atenas. Teseu, por sua vez, tinha sido casado com a rainha das amazonas, Hipólita, e dela tinha um filho, Hipólito, por quem Fedra se apaixonou. Este, que tinha feito voto de castidade, por ser devoto da deusa Ártemis [Diana, para os romanos], desprezava as mulheres e não correspondeu à paixão da madrasta. Fedra, então, temendo que o jovem denunciasse ao pai o ardor com que ela o perseguia, decidiu preparar uma farsa. Acusou Hipólito de tentar seduzi-la, e com tanta convicção levantou tais suspeitas, que Teseu suplicou

a Posídon que fizesse morrer o filho. Não tardou muito que este fosse arrastado por seus cavalos, encontrando, assim, a morte. Fedra enforcou-se, não conseguindo resistir ao desespero e aos remorsos. A ação desta lenda é geralmente situada em Trezena, local próximo a Atenas.” (GRIMAL, s.d., p. 168)

O tema mitológico, o amor ardente e desesperado de uma mulher casada por um rapaz mais jovem, “era corrente na Antiguidade lendária” (KURY, 2003, p. 86) e o encontramos tanto na história bíblica de José e da mulher de Putifar, quanto na história de Peleu e da mulher de Ácasto, quanto, ainda, na de Belerofonte e Estenobeia, sendo as duas últimas também gregas, o que confirma a coexistência de múltiplas versões para um mesmo motivo. Já em Eurípides encontramos duas reescrituras do mito. A primeira, de que existem apenas fragmentos, na qual Fedra se declara a Hipólito: o *Hipólito com o rosto encoberto*; e a segunda, a que chegou até nós, o *Hipólito coroadado*, hoje denominada simplesmente *Hipólito*. Sófocles também escreveu sobre esse amor ardente e sem solução, e denominou sua peça *Fedra*.

Nas versões a serem aqui analisadas, as personagens centrais – Fedra, Hipólito e Teseu – estão presentes. Racine cria um preceptor para Hipólito, Terâmeno, e uma outra personagem feminina, Arícia, por quem Hipólito se apaixona. Já Sarah Kane acrescenta a figura de Strofe, filha de Fedra. A ama só aparece nas peças antigas, e a de Racine recebe um nome: Enone.

O amor ardente de Fedra por Hipólito está presente em todas as versões, porém com diferentes nuances. Todas as Fedras se suicidam, embora de formas diferentes: a de Eurípides e a de Kane se enforcam; a de Sêneca se mata com a espada que subtraiu a Hipólito; a de Racine toma veneno. Todas, sem exceção, acusam Hipólito de violação. Teseu está sempre ausente, só aparecendo no final. Hipólito morre em todas as versões, sempre de forma violenta. Já com relação ao protagonismo, vemos que, a começar por Eurípides (cuja peça se denomina *Hipólito*, como já mencionado), de acordo com Beugnot (2000) vai desaparecendo ou enfraquecendo a figura de Hipólito em benefício

da de Fedra, talvez por influência de Sêneca. Já em Sarah Kane, Hipólito retoma essa proeminência. Embora a dramaturga tenha escolhido o nome de Fedra para constar do título de sua peça – *O amor de Fedra* –, é Hipólito o protagonista. Este, além de estar presente na maioria das cenas, e ser a personagem para a qual todas as ações convergem, é o **amor** de Fedra, isto é, o objeto do amor ardente da madrasta, o motivo principal da peça.

Kane, ao retextualizar e recontextualizar o material que lhe serviu de inspiração, fez escolhas circunscritas a um “contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético” (HUTCHEON, 2011, p. 153). Assim, as personagens que povoam o universo de *O amor de Fedra* são seres de um mundo de fragmentação social, típico do final do século XX, em que ela viveu. Dessa forma, os valores que regem a conduta das personagens de Kane estão longe de se assemelhar àqueles que norteiam a vida das personagens das versões anteriores. Portanto, a dramaturga, ao construir suas personagens e inseri-las no contexto pós-moderno, subverteu essas variantes de diversas formas.

As Fedras dos textos mencionados se consomem de amor, mas sofrem pela culpa de sentir esse amor: “Com palavras bonitas, deixo-me levar/ Por sentimentos **de que devo ter horror**”, diz à ama a Fedra de Eurípides (EURÍPIDES, 2003, p. 115, grifo nosso). Já a Fedra de Sêneca diz a Hipólito, entre as palavras que usa para declarar seu amor: “Abrasa o meu **peito insensato** o ardor de uma paixão (SÊNECA, 2007, p. 58-9, grifo nosso). Em Racine, encontramos as seguintes palavras de Fedra a Hipólito: “Eu **me detesto** ainda mais do que tu me detestas. / São testemunhas os deuses, que acenderam em meu ventre/ Esse fogo **fatal** a toda minha raça” (RACINE, 2007, p. 54, grifo nosso). Para as personagens citadas, a consumação do amor é, senão impossível, inaceitável. Já o comportamento e os sentimentos da Fedra de Kane são completamente outros. Ela não só deseja e pretende consumir o amor que sente por Hipólito, como desconhece o que seja culpa. Em conversa com sua filha Strofe, na cena 3, Fedra diz: “Eu quero possuir ele. Cada centímetro do corpo. Ficar

junto com ele, até a gente virar um só [...]” (KANE, s. d., p. 7-8). Além de confessar os sentimentos e desejos à filha, na cena 4 ela se declara a Hipólito: “Você é difícil, temperamental, cínico, amargo, gordo, decadente, mimado. [...] Você tá sofrendo. Eu te adoro. [...] Você já pensou em fazer sexo comigo?” (KANE, s. d., p. 14). Fedra, após declarar-se, faz sexo oral em Hipólito, que reage com cinismo e arrogância, e em seguida a manda embora do quarto: “Já me teve, não foi? Vai foder com outro”. / “Vai num médico. Eu tô com gonorreia” (KANE, s. d., p. 19-20).

Com relação ao tema do incesto, que nas versões de Eurípedes, Sêneca e Racine é visto como um ato contrário à natureza, um crime, um tabu, é mostrado em Kane sem essa consideração, sem qualquer fala ou comentário que demonstre espanto ou repúdio. Além de Fedra e Hipólito, Strofe e Teseu também têm relações sexuais, no mesmo dia do casamento dele com Fedra. Tempos depois, Strofe tem relações sexuais com Hipólito. Em nenhum caso, há referência ou sequer alusão à questão do incesto. Esses atos são considerados como traição. Isso pode ser percebido no diálogo que Fedra mantém com Hipólito após a felação:

“Fedra: Você vai ficar com ciúme?
 Hipólito: De quê?
 F: Quando seu pai voltar?
 H: Que que eu tenho com isso?
 F: Eu nunca fui infiel antes.” (KANE, s. d., p. 16)

Quanto à personagem Hipólito, nas peças clássicas, ele é avesso ao sexo, por ter feito voto de castidade para a deusa Ártemis e vive em contato com a natureza. Já o Hipólito de Kane é gordo, vive trancado no quarto comendo *fast food*, vendo TV, jogando e se divertindo com brinquedos eletrônicos. Costuma comer hambúrgueres, batatas fritas e balas. Ele não é avesso ao sexo, mas por tédio, indiferença e desencanto com o mundo em que vive, ele faz sexo mecanicamente, sem sentir prazer algum, com quem quer que se aproxime dele estando disponível para isso, como exemplificado no seguinte trecho:

“Fedra: Você já pensou em fazer sexo comigo? Hipólito: Eu penso em ‘fazer sexo com qualquer coisa’. F: Isso te faria feliz?
 H: FELIZ não é bem a palavra.
 F: Não, mas –
 Isso te agradaria?
 H: Não. Nunca me agrada.
 F: Então, por que você faz?
 H: A vida é loonga demais. Demoorá.” (KANE, s. d., p. 14-5)

Outro ponto em que a releitura da dramaturga subverte seus antecessores é relacionado com a importância dos deuses na vida dos seres humanos. Nas escritas anteriores, Fedra se apaixona por Hipólito por imposição da deusa Afrodite, que deseja se vingar da devoção dele por Ártemis. É a deusa que provoca esse amor no coração da madrasta. Na peça de Eurípides, após a morte de Hipólito e o suicídio de Fedra, é Ártemis que vem a Teseu para lhe contar a verdade. Os deuses estão presentes e interferindo o tempo todo na vida dos mortais. Já o mundo das personagens de Sarah Kane é um mundo sem Deus. É um tempo em que as vidas não se pautam mais pela religião, mas apenas pelos desejos. Quando na prisão, Hipólito discute com o sacerdote que tenta convencê-lo a confessar-se: “Eu não posso pecar contra um Deus que eu não acredito” (KANE, s. d., p.30).

A dramaturga britânica subverte, ainda, o significado da falsa acusação de Fedra contra Hipólito. Em Eurípides, por exemplo, ela funciona como uma vingança pelo amor rejeitado. Fedra quer morrer, mas deseja que mais alguém morra com ela: “[...] minha morte há de ser o fim de alguém que aprenderá a não alardear orgulho por minha perdição [...]” (EURÍPIDES, 2003, p. 125) Já em *O amor de Fedra*, a acusação torna-se o presente que Fedra prometera a Hipólito em seu aniversário. Ela lhe dá a oportunidade de sair da vida sem sentido que levava, da vida que para ele se tornara um fardo: “Só tô passando tempo. Esperando” (KANE, s. d., p. 15), havia lhe dito o jovem. E o presente se materializa quando ele, finalmente, é linchado pela multidão pelo crime de ter estuprado a madrasta, e vê um abutre se aproximando para comer suas vísceras, esboça um sorriso e diz, na última

fala da peça: “Se pudesse ter havido mais momentos como este” (KANE, 2001, p. 103, tradução nossa).²

Cumpramos ressaltar, ainda, que, nas peças gregas, as ações violentas não aconteciam em cena. A plateia tomava conhecimento delas por intermédio, geralmente, de um mensageiro que aparecia para narrá-las. Em Sêneca, a morte violenta de Hipólito acontece fora do palco e é narrada a Teseu por um mensageiro: “Erram pelos campos tropas fúnebres de escravos, / pelos locais em que Hipólito foi esquartejado; / marcas de sangue assinalam um longo caminho, e cadelas aflitas rastreiam os membros do dono” (SÊNECA, 2007, p. 81-2). No entanto, a morte de Fedra acontece no palco, pois ela se mata com a espada de Hipólito, diante de Teseu e da ama. Já há, portanto, o início de uma subversão. Sarah Kane, por sua vez, coloca as cenas de violência, sangue e sexo diante da plateia. Nas duas últimas cenas, os espectadores veem um corpo queimando numa pira, um estrangulamento, um estupro, duas gargantas cortadas, uma castração, órgãos genitais sendo atirados em uma churrasqueira, uma estripação e um urubu devorando um corpo. As duas rubricas finais da peça são: “Teseu corta a própria garganta e sangra até morrer”. / “Hipólito morre. Um urubu pousa e começa a comer seu corpo” (KANE, s. d., p. 37).

O TEATRO DE EXTREMOS DE SARAH KANE

O amor de Fedra é construída em 8 cenas. A primeira delas funciona como um prólogo, em cuja rubrica se lê: “Em um palácio real” (KANE, s. d., p. 1). Nessa cena, há uma narração que descortina o panorama da peça, mostrando o protagonista, Hipólito, em seu quarto, em sua intimidade. Na penumbra, escarrapachado num sofá, rodeado de brinquedos eletrônicos, vendo filmes violentos na TV, com o quarto cheio de pacotes vazios de comida, e cuecas e meias espalhadas ao redor. Assoa o nariz e se masturba nas meias. Sempre impassível. Esta primeira cena antecipa o clima sombrio e

² “If there could have been more moments like this.”

violento da peça, que se desenrola em ambientes internos, com exceção da última, que acontece ao ar livre, em frente ao palácio.

As demais cenas estarão sempre relacionadas a Hipólito, quer por ele estar presente, quer por ser o motivo do que se conversa ou discute: o amor, ou seja, o desejo ardente da madrasta; o diálogo entre esta e o médico da família a respeito da suposta depressão de Hipólito; a preocupação da filha de Fedra com as consequências desse desejo sexual de sua mãe para a família real e a estabilidade da monarquia; a conversa de Fedra com o jovem, quando vai levar-lhe os presentes deixados pelos súditos e lhe confessa seu desejo; o momento em que Strofe vai ao quarto dele para lhe dizer que Fedra suicidou-se e deixou uma mensagem em que o acusa de estupro; na prisão, a conversa do próprio Hipólito com o padre que tenta fazê-lo confessar-se e receber a absolvição divina, quando discutem a existência de Deus e Hipólito desnuda a hipocrisia do padre. E a cena final, monstruosa, em que Teseu estupra e mata Strofe, suicida-se e Hipólito é linchado.

O teatro de Sarah Kane, também denominado de teatro de extremos, é considerado visceral devido à crueza com que lida com as “doenças” da época pós-moderna: o egoísmo, a incomunicabilidade, a solidão, a exacerbação do sexo e da violência, a espetacularização da vida banal. A dramaturga põe em cena, de forma crua e violenta, todos os sintomas dessa doença, como forma de chocar a plateia, promovendo uma reflexão sobre a realidade, de modo a desconstruir os valores da sociedade como mostrados no palco. Assim, em *O amor de Fedra*, por meio de cenas de estupro, masturbação, felação, linchamento com requintes de crueldade e gargantas cortadas, há um envolvimento visceral dos espectadores, que os atinge de imediato, causando perturbação. Essa característica de Kane aproxima o seu teatro ao de Antonin Artaud (1896-1948), que, em sua obra *O teatro e seu duplo*, no capítulo “O teatro e a peste”, ao discutir a possibilidade de transformação de que o teatro é capaz, compara seus efeitos aos da peste:

“a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja, pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixaza, o engodo” (ARTAUD, s.d., p. 14).

Sara Kane declarou que “toda arte boa é subversiva na forma ou no conteúdo. E a melhor arte é subversiva na forma *e* no conteúdo” (KANE, apud SAUNDERS, 2002, p.12, tradução nossa).³ Em *O amor de Fedra*, a subversão da forma com relação às peças de partida é marcante. A dramaturga “desmonta” as formas estabelecidas. O início da peça nos dá a ilusão de que teremos um texto nos moldes dramáticos, composto de diálogos por intermédio dos quais as personagens vão se constituindo e a ação vai se desenrolando até chegar a um clímax. Mas, à medida que se vai avançando na leitura do texto, percebe-se que “o diálogo ofusca-se diante do monólogo” (SARRAZAC, 2012, p. 69). As personagens de Kane não dialogam, pelo menos não no sentido que o fazem as personagens das variantes anteriores abordadas, dando a suas falas o sentido de um conflito que tem uma progressão que leva a uma síntese. Não. Suas personagens quase nunca dialogam. Elas “apenas superpõem dois monólogos. Seu diálogo é um ‘diálogo de surdos’” (PAVIS, 2011, p. 94). Na cena 2, em que Fedra conversa com o Médico, a respeito de Hipólito, há vários exemplos:

“Fedra: Ele tem alguns hobbies.

Médico: Ele faz sexo com você?

F: Como?

M: Ele faz sexo com você?

F: Eu sou madrasta dele. Nós somos da Família Real.

[...]

M: Você está apaixonada por ele?

F: Eu sou casada com o pai dele.

[...]

M: Mas ele tem amigos?

F: Por que você não pergunta pra ele.

M: Já perguntei. Estou perguntando a você. Ele tem amigos?

F: Claro...

M: Quem?

F: Você realmente falou com ele?” (KANE, s. d., p. 2-3)

³ All good art is subversive in form or content. And the best art is subversive in form *and* content.”

A subversão mais evidente, porém, está na linguagem, na construção das falas das personagens. A linguagem crua, violenta, recheada de palavrões e termos chulos, com frases curtas e cortantes choca o espectador. Sarah Kane foi considerada uma representante do *in-yer-face theatre*, crítico do *Zeitgeist*, em que tudo é dito “na cara”, quer das personagens, quer da audiência, sem subterfúgios. Essa modalidade de teatro, inspirada em Antonin Artaud, em voga na Inglaterra nos anos 1990, mexia com a audiência pelo extremismo na linguagem e imagens; desequilibrava por sua franqueza emocional e por seu questionamento das mentalidades e da moral à época. A linguagem dessas peças objetiva chocar o espectador para que ele reflita a respeito da realidade do mundo que o cerca, privilegiando a “irrupção do real”, uma estratégia em que o espectador é “colocado na posição ambígua de responder esteticamente ao que se passa em cena [...] e ao mesmo tempo obrigado a reagir a ações extremas, reais, que exigem dele uma resposta moral” (LEHMANN, apud FERNANDES, 2009, p. 27-8).

As características apontadas evidenciam a preocupação da dramaturga com a recepção, e com a valorização da reação da plateia. Em entrevistas, Kane declarou que preferia o teatro ao cinema, por ser aquele uma arte viva, em que as reações da plateia ficavam visíveis e podiam até mudar o curso de uma encenação, enquanto as reações a um filme não fazem diferença alguma (SAUNDERS, 2002, p. 17). Essa preocupação coincide com o que diz Lehmann (2007) sobre o teatro não mais dramático, no qual o sentido não pode mais ser considerado um dado prévio, que simplesmente será apropriado pelo espectador, ou algo que está pronto para ser digerido. O sentido é construído na relação do espectador com a cena.

Assim, o teatro de Sarah Kane, dialogando com formas de vanguarda que já vinham se estabelecendo em meados do século XX e com outras contemporâneas aos anos em que produziu sua obra, revela-se um teatro que se identifica com a complexa realidade dos tempos atuais, em que as

personagens encarnam as novas subjetividades em processo no final do século XX e início do século XXI.

CONCLUSÃO

No presente trabalho, buscou-se analisar a peça *O amor de Fedra*, da dramaturga britânica Sarah Kane, com vistas a uma comparação tanto com o mito grego quanto com versões de tragediógrafos que se utilizaram da forma dramática. Para isso, procurou-se examinar as soluções encontradas por Kane para promover a subversão tanto do conteúdo quanto da forma, quando retextualizou e recontextualizou o material escolhido como fonte para a reescritura.

Verificou-se que, no texto de Kane, a temática básica, presente nas versões anteriores, permanece, em parte, com alterações. Muitos aspectos foram modificados para que o mito fosse atualizado e se inserisse no universo onde ela situou as personagens: um mundo de egoísmo, solidão e violência. Entre essas soluções, foi dado destaque aos diferentes enfoques para contar a história e à utilização da linguagem: crua, direta, cortante. Nesse aspecto, apontou-se a semelhança do teatro de Kane com o de Artaud, ambos viscerais, apostando na força transformadora do teatro, que faz os homens se verem como são e convida-os “a assumir diante do destino uma atitude heroica e superior que, sem isso [a ação do teatro] nunca assumiriam” (ARTAUD, s.d., p. 14).

Finalmente, considerando que “os mitos são constantemente apropriados e recriados por conta de suas narrativas arquetípicas que revelam características essenciais da condição humana” (STRAUSS, apud CAMATI, 2015), e que *O amor de Fedra* é uma atualização do mito para o contexto pós-moderno, pode-se concluir que a história de Fedra, de Sarah Kane, passou a constituir uma nova versão, que passa a coexistir com as demais, tornando-se, assim, uma das variantes do mito. Isso confirma as palavras de Jacqueline de Romilly, citadas em epígrafe, de que os gregos continuam a

nos emprestar temas e personagens, visto que novas Electras e Antígonas surgem ao longo dos séculos. E eu acrescentaria novas Medeias e Fedras.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Versão eletrônica. https://62wbxg.bl3302.livefilestore.com/y3mcxyKc-4_RmKLQxfNtXM0ct0ieOsoKG10dyi9AF5nHkFk8i59g0llqQmO70HYg_T8-Ways4PVjuMs6_sQcP-Q5R-WbLfSNziO7uy2nlZvWPQlRi70Y2-EdFSwyBngR4/O%20Teatro%20e%20seu%20Duplo%20-%20Antonin%20Artaud.pdf?psid=1 Acesso em 13 ago. 2015.
- BRANDÃO, J. de S. **Mitologia grega**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1987. 407 p.
- BEUGNOT, B. Fedra. In: BRUNEL, P. (Org.) **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sússekind. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 342-7.
- CAMATI, A.S. Resignificações míticas: Édipo rei, Medeia e Hamlet. *Blog* <http://teorialiterariauniandrade.blogspot.com.br/2015/08/ressignificacoes-miticas-edipo-rei.html>. Acesso em 12 dez. 2015.
- EURÍPIDES. **Medeia, Hipólito, As troianas**. Tradução de Mário da Gama Kury. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. 238 p.
- FERNANDES, S. Teatros pós-dramáticos. In: GUINSBURG, J. & FERNANDES, S. (Org.) **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2013. 259 p.
- GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, s.d. 556 p.
- _____. **A mitologia grega**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. 122 p.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cequinel. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2011. 279 p.
- KANE, S. **O amor de Fedra**. Tradução de Felipe Vidal. Versão eletrônica não publicada, s. d.
- _____. Phaedra's Love. In: _____. **Complete Plays**. London: Methuen, 2001, p. 63-103.
- LEHMANN, H-T. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 437 p.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg & Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. 483 p.
- RACINE, J. B. **Fedra**. Tradução de Millôr Fernandes. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2007. 107 p.
- ROMILLY, J. **A tragédia grega**. Lisboa: Edições 70, s.d. 166 p.
- SARRAZAC J. P. (Org.) **Léxico do drama moderno**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 220 p.
- SAUNDERS, G. **Love me or Kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes**. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- SÊNECA, L. A. **Fedra**. Tradução de Daniel P. Carrara & Fernanda M. Moura. São Paulo: Peixoto Neto, 2007. 100 p.
- _____. **Tragédias**. Tradução de Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2015. (Col. Folha Grandes Nomes do pensamento, v. 12) 206 p.

Recebido em: 30/04/2016
Aceito em: 19/06/2016