

**A VIOLÊNCIA MÍTICA NA CENA CONTEMPORÂNEA:
A PARODIZAÇÃO DO TRÁGICO EM *PHAEDRA'S LOVE*, DE SARAH KANE**

Sandra Luna (UFPB)¹

Resumo: A irreverência e a ironia da paródia pós-moderna engendram notáveis debates e põem em questão a postura crítica da arte contemporânea. Para Jameson (1991), a paródia pós-moderna (*blank parody*) parece alienada e aproxima-se do “pastiche”. Linda Hutcheon (2002), embora reconhecendo a ambiguidade e a indecibilidade como marcas da paródia pós-moderna, enquadra o fenômeno como insubmisso e desconstrutivo. Este texto analisa *Phaedra's Love* (1996), de Sarah Kane, releitura paródica da *Fedra* de Sêneca. Primando por cenas excessivas de sexualidade e violência, a peça confere tratamento caricatural ao trágico, produzindo uma crítica ousada e irreverente à tradição mítica e ao nosso próprio tempo.

Palavras-chave: *Phaedra's Love*; Sarah Kane; Paródia pós-moderna; *In-yer-face theatre*; Drama contemporâneo

Em maio de 1996, *Phaedra's Love*, de Sarah Kane, estreou no *Gate Theatre*, teatro do *off-West End* de Londres, portanto, afeito a produções experimentais, não comerciais. A *première* de *Phaedra's Love* foi precedida de uma onda de expectativas gerada por polêmicas suscitadas, um ano antes, na estréia de *Blasted* (1995), a primeira peça de Kane, cuja produção havia impactado a cena do seu tempo, com uma trama que dramatizava, dentre outras instâncias de transgressão e tabu: estupro, sexo oral, tortura, violência, “profanação” de ritos religiosos, antropofagia. Inicialmente enquadrada pela crítica como um texto teatral rude, chocante, *Blasted* aos poucos foi reconhecida por sua estética de forte impacto, sua linguagem agressiva comandando a eficácia crítica de sua ação. Fato é que Sarah Kane consagrou-se como dramaturga de uma nova geração e, em 2001, o crítico Aleks Scierz (2001), ao publicar o livro intitulado *In-Yer-Face Theatre*, inclui Kane como referência modelar nesse novo teatro britânico, feito para chocar o público através de cenas potentes, em linguagem vulgar, expressando situações radicais de confronto com valores e instituições sociais.

Phaedra's Love enquadra-se também nessa estética do *In-yer-face theatre*, valendo-se da violência e da sexualidade desabrida, apenas dessa feita, Kane dramatiza em um cenário contemporâneo o antigo mito de *Fedra*, cuja ação, já suas origens gregas, levava ao teatro os tabus do incesto, do sexo, do sangue e da morte, consequências da paixão de Fedra por seu enteado Hipólito. Segundo Barfield (2006), desafiada por David Farr para

¹ Professora Associada do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFPB. Doutorado em Teoria e História Literária (UNICAMP, 2002). Contato: lunasand@uol.com.br

adaptar livremente a *Fedra* de Sêneca para o *Gate Theatre*, duas semanas após ter tomado emprestado uma coleção de Sêneca, Sarah Kane teria dito ao proponente: “Sim, eu amo Fedra. Eu quero fazer a Fedra. Pra quando você precisa ?”(p.1, tradução nossa). A Fedra de Sarah Kane terá mesmo muito da Fedra senequiana em sua impetuosidade, licenciosidade, ousadia. Entretanto, Kane orienta-se para uma recriação radical do mito, enquadrando o *ethos* e as ações dos personagens sob uma perspectiva paródica que engendra uma crítica subversiva a valores éticos, morais, sociais e políticos de nossa contemporaneidade.

Já a abertura da peça nos diz que Sarah Kane será impiedosa com os mitos trágicos dos quais se apropria, restando-nos averiguar as estratégias que orientam sua parodização da trama ancestral. No espaço cênico marcado pela estética do *In-Yer-Face Theatre*, Kane lança-nos “na cara” um Hipólito que parece estar preso entre o arquétipo mítico do herói solitário e um estereótipo contemporâneo associado ao enfado, à apatia, ao tédio, ao vazio existencial, à náusea. Num “palácio real” vive esse Hipólito de Sarah Kane. Trata-se, logo se vê, de um espaço simbólico, um cenário demarcado por objetos que indiciam e reificam excessos e carências do personagem:

Cena Um

Um palácio real.

Hippolytus *senta-se numa sala escurecida pela TV.*

Ele está esparramado num sofá rodeado por caros brinquedos eletrônicos, pacotes vazios de crisps e doces entre meias e cuecas usadas espalhadas por toda a parte.

Ele está comendo um hamburger, seus olhos fixos na luz oscilante de um filme Hollywoodiano.

Ele funga.

Ele sente um espirro vindo e esfrega o nariz para interrompê-lo.

Isso o irrita.

Ele olha em volta da sala e apanha uma meia.

Ele examina a meia cuidadosamente e assoa o nariz na meia.

Ele joga a meia de volta no chão e continua a comer seu hamburger.

O filme se torna particularmente violento.

Hippolytus *assiste impassível.*

Ele pega outra meia, examina e a descarta.

Pega outra, examina e decide que esta serve.

Ele coloca seu pênis na meia e se masturba até gozar sem um sinal de prazer.

Ele tira a meia e a joga no chão.

Ele começa a comer outro hamburger. (KANE, 1996, p. 61, tradução nossa)²

² São nossas todas as traduções das citações de *Phaedra's Love* neste texto.



A cena remete-nos de forma violenta aos prazeres e às dores de existir em uma esfera “palaciana” que reflete a vida consumista da sociedade contemporânea. Mais que isso, o palácio coloca-se como referência imediata às atuais realidades europeias, observadas por plebeus de vasta parte do globo, ávidos por acompanhar por via da mídia sensacionalista as ações e transgressões de reis, rainhas, príncipes e princesas. Nesse caso, o teatro de Sarah Kane expõe a realidade em espaço privado, dando a ver suas fragilidades, subvertendo ainda a própria tradição teatral, ao trazer novamente para a ribalta uma trama pautada na vida das famílias nobres, que desde o século XVIII haviam sido banidas das representações teatrais. Apenas agora esse teatro irreverente passará a expor a realidade ao ridículo, de maneira que, ao reinstalar os nobres no centro da arena teatral, não busca a autora reabilitar o sublime das representações trágicas que se apoiavam nos personagens elevados para produzir o *gravitas* característico das grandes tragédias. Pelo contrário, a família real enquadrada pelo drama de Sarah Kane apresentar-se-á, no dizer de Barfield (2006, p.1), como uma família “*dysfunctional*”, não menos problemática ou caricatural do que as famílias típicas das telenovelas ou dos *reality shows* contemporâneos.

Central aos conflitos vivenciados pelas personagens da trama, o papel de Hippolytus merece destaque, já que a ação plasmada pela dramaturga parece incidir mais diretamente sobre o objeto de amor de Phaedra do que sobre ela mesma, aliás, não parece ser por acaso que a peça se intitula *Phaedra's Love* e essa opção de Sarah Kane faz-se um índice importante de significação e, nesse sentido, uma chave de leitura.

Interessante notar que, se o Hipólito grego de Eurípedes, assim como o Hipólito latino de Sêneca, faziam-se jovens heróis solitários, fugindo da *urbes* para se isolarem na floresta e ali cultuarem Ártemis, a deusa casta, esse Hippolytus inglês isola-se não somente no espaço do *oikós*, mas, também, no interior de si mesmo. É assim que busca tragar o mundo para dentro do seu próprio ser perdido nas entranhas do eu... Os *hamburgers*, ele os devora, consome os *chips*, os doces, os filmes de *Hollywood*, até o sexo é vivido em experiência solo, masturba-se e engole o prazer a seco, e lambuza-se para dentro de si, espirrando e gozando nas meias em que aspira seu próprio chulé. Nada tem para o outro, nada a doar, nada a dividir, apenas um desejo desarvorado de consumir, de cheirar, de devorar ou tragar o mundo em busca de um prazer que não se realiza. Trata-se, entendemos, de uma versão contemporânea – materialista e consumista – de uma



vivência nutrida pelo princípio de prazer jamais saciado. Numa apreciação mais filosófica, poderíamos evocar a reflexão de Schopenhauer (2001) acerca da natureza trágica implicada na insatisfação dos humanos desejos: “jamais verdadeiro alvo, jamais satisfação final, em nenhuma parte um lugar de repouso” (p. 324).

Assim apresenta-se-nos o Hipólito inglês, espécie de Hamlet melancólico, depressivo, deslocado, que, entretanto, não parece se ocupar em compreender ou expressar o que sente, o que lhe vai na alma, antes parece querer devorar a insatisfação que o devora. Seu corpo e sua conduta falam por gestos que, mudos, pelo menos nas cenas iniciais, apenas se ofertam à adivinhação, nenhuma certeza podendo, a esse respeito, ser enunciada. Não tarda muito e o diagnóstico sobre a condição de Hippolytus nos chega de uma autoridade médica, que na peça se faz personagem tipificada, um “doutor”, a quem Phaedra recorre para melhor situar-se em relação ao comportamento do enteado, senão ao seu próprio desejo pelo jovem. O diálogo entre Phaedra e o *Doctor* faz-se de prólogo à ação da peça, apresentando-nos facetas dos personagens, da situação dramática e de seus conflitos. Note-se a ironia permeando a cena:

Doutor: Ele está depressivo.

Phaedra: Eu sei.

Doutor: Ele podia mudar sua dieta. Ele não pode viver de hamburger e pasta de amendoim.

Phaedra: Eu sei.

Doutor: E lavar suas roupas ocasionalmente. Ele fede.

Phaedra: Eu sei. Eu lhe disse isso.

Doutor: O que ele faz o dia todo?

Phaedra: Dorme.

Doutor: Quando ele acorda.

Phaedra: Assiste a filmes. E faz sexo.

Doutor: Ele sai?

Phaedra: Não. Ele liga pras pessoas. Elas aparecem. Eles fazem sexo e elas se vão.

Doutor: Mulheres?

Phaedra: Não há nada de *gay* em Hippolytus.

Doutor: Ele deveria arrumar seu quarto e fazer algum exercício.

Phaedra: Minha mãe poderia me dizer isso. Eu achei que você pudesse ajudar.

Doutor: Ele é que tem que se ajudar.

Phaedra: Quanto é que lhe pagamos? (KANE 1996, p. 62)

Na tirada sarcástica de Phaedra, não seria preciso um médico para receitar hábitos saudáveis a Hippolytus, sua mãe teria feito o mesmo. Para os que conhecem a mitologia grega, o sarcasmo da cena se acentua, se lembrarmos que, no mito arcaico, a mãe de

Fedra, Pasifae, não seria a pessoa ideal para dar conselhos, sua trama estando associada a uma paixão violenta por um touro trazido a Creta por um pedido de seu marido, Minos, a Poseidon. Dessa transgressão materna nasceria o Minotauro, irmão de Fedra. A despeito do sarcasmo da cena, o médico advinha o que vai na mente desejosa de Fedra: **Doutor:** Você está apaixonada por ele? (KANE, 1996, p. 63)

Tomada de paixão por Hippolytus, Phaedra busca a própria filha, Strophe, fazendo-a de confidente, a solidão de Fedra sendo também patente nesse núcleo familiar em que três coabitam um mesmo espaço, movidos por interesses (ou desinteresses) distintos: Strophe quer manter intacta a imagem pública da família real, Phaedra apenas deseja Hipólito e Hipólito não quer nada, nem ninguém.

Cena Três

Strophe está trabalhando.

Phaedra entra.

[...]

Phaedra: Você já pensou, pensou alguma vez, que seu coração fosse se partir?

Strophe: Não.

Phaedra: Desejou poder abrir o peito e arrancá-lo de dentro para parar a dor?

Strophe: Isso mataria você.

Phaedra: Isso está me matando.

Strophe: Não. Só parece que está.

Phaedra: Uma lança no meu flanco, ardendo.

Strophe: Hippolytus.

Phaedra: (*grita*)

Strophe: Você está apaixonada por ele.

Phaedra: (*gargalha histericamente*) Do que você está falando?

Strophe: Obcecada.

Phaedra: Não.

Strophe: (*olha pra ela*)

Phaedra: É assim tão óbvio? (pp. 64-65)

Condizente com sua estética contemporânea, pós-moderna, a interação entre mãe e filha afasta-se de uma perspectiva romântica, sugestiva de profundidade psicológica e do embate de Fedra face a parâmetros éticos ou morais. Patenteia-se, ao contrário, uma flagrante superficialidade, notada aqui e ali nos diálogos entre as personagens e que nos permite pensar, ou numa certa infantilização de Phaedra, que, sob esse prisma, revela-se como um caráter egoístico, desejoso de obter seu brinquedo a qualquer custo, sem considerar as consequências. Nessa perspectiva, Strophe também pode ser lida como interessada não na preservação da ordem familiar, mas nas vantagens obtidas na



manutenção da imagem pública de uma “família feliz”, modelar para os súditos. Mesmo assim, uma leitura mais séria da cena não fica totalmente descartada, como se vê a seguir:

Phaedra: Posso senti-lo através das paredes. Sentir as batidas do seu coração a uma milha.

Strophe: Por que você não arranja um caso, tira sua mente dele.

[...]

Strophe: Ele é vinte anos mais novo do que você.

Phaedra: Quero trepar nele e resolver isso por dentro.

Strophe: Isso não é saudável.

Phaedra: Ele não é meu filho.

Strophe: Você é casada com o pai dele.

Phaedra: Ele não vai voltar, ocupado demais sendo inútil.

Strophe: Mãe, se alguém descobrir.

Phaedra: Não posso negar algo tão grande. [...]

Strophe: Fique longe dele, vá encontrar Theseus, foda outra pessoa, o que for preciso. (KANE, 1996, pp. 68-69)

Se a pós-modernidade preza pela ambigüidade, pelas aporias, talvez seja mais produtivo aceitar a abertura das significações e acolher a instabilidade, a indecibilidade, nas representações dos caracteres tramados por Kane. Na contramão de uma leitura restritiva, moralizante, teríamos aí uma possibilidade de decifração do texto como paródia não apenas dos personagens míticos, mas também dos sujeitos contemporâneos, pós-modernos – pós-humanos? uma humanidade cujas máscaras se espessam esteticamente para levar-nos, por via das aporias, a ver que Sarah Kane embaralha tudo com um cinismo revelador dos limites tênues entre o ridículo e o patético, o grotesco e o sublime.

Enquanto criaturas ficcionais, os personagens são comandados pela releitura paródica do próprio mito, que pulsa fortemente na obra, ainda que a mesma assumia feições que, para Jameson (1991), seria de pastiche, espécie de *blank parody*, fazendo-se, por isso mesmo, produto da nossa própria contemporaneidade, que se imiscui na cena de forma despudorada. Presa entre o mito e a historicidade, a peça mantém, em potência máxima, aquilo que sempre caracterizou as inflexões do trágico na tragédia: a ironia.

Conduzindo o público em linha direta para espaços e formas de vida contemporâneas, a ação faz entrever inúmeras mazelas do nosso tempo, por exemplo, o controle midiático dos comportamentos, daí os cuidados da família real, não exatamente com sua conduta ética ou moral, mas com sua imagem pública; representações caricaturais sobre a família, a medicina, a saúde, o poder, o amor, o sexo, a religião, nem mesmo a morte escapa a essa *mimesis* que debocha dos limites da cena, introduzindo, pela



representação paródica, uma caricatura da vida que constrange o próprio teatro. Fato é que a ação e os personagens apresentam-se como veículos de experimentação estética de uma ética que denuncia a reificação em suas esferas materialistas e consumistas. Daí que seja pelos excessos – de comida, de sexo, de sêmen – que as carências se deixam flagrar e denunciar, sem que seja preciso moralizar o palco, o excesso sendo, por excelência, a condição da purgação. Há, assim, um teatro do sensível, mais que um drama do inteligível. Nisso também reside a dificuldade da crítica, há uma realidade material que se espessa na ação e aponta para um mundo dos sentidos, para os quais o nosso aparato teórico-crítico parece inapropriado.

No entender de Barsfield (2006, p.1), Hippolytus seria um personagem niilista. No entanto, trata-se, segundo o autor, de um niilismo ativo, que faz do “herói” decadente e gordo, que lembra ao mesmo tempo “Hamlet e Elvis”, uma força demolidora, sempre pronto a rejeitar ideias e a revogar valores. A cena em que a madrasta o procura e se oferece para o sexo diz bem dessa disposição de Hippolytus para a negação e para a rejeição do que quer que possa ser motivo de ordenação ou redenção do mundo da vida. Ou, ao contrário, poderíamos pensar que pode ser justamente Hipólito o elemento de rejeição às forças destruidoras da trama, nesse caso, o amor egoístico de Phaedra, que, depois da conversa com Strophe, sem deixar-se convencer pelos argumentos da filha, procura o enteado. Fato é que Hippolytus a recebe com frieza, perdido entre brinquedos infantis e outras bagatelas a ele ofertadas pelos súditos, que muito o admiram e costumam deixar-lhe presentes nos portões do palácio (qualquer semelhança com a família real inglesa não é mera coincidência). Diante do enteado, Phaedra passa a confessar seus sentimentos a Hippolytus. Sua paixão contrasta com a frieza do enteado:

Phaedra: Eu te amo

Silêncio.

Hippolytus: Por que?

Phaedra: Você é difícil. Temperamental, cínico, amargo, gordo, decadente, mimado. Passa o dia na cama e assiste TV a noite toda, se bate pela casa com olhos de sono e não se preocupa com ninguém. Você está em dor. Eu adoro você.

Hippolytus: Não é muito lógico.

Phaedra: O amor nunca é.

Hippolytus e Phaedra olham-se em silêncio. Ele se volta para a TV e o carro.

Phaedra: Você já pensou em fazer sexo comigo?

Hippolytus: Eu penso em fazer sexo com todo mundo.

Phaedra: Isso o deixaria feliz?

Hippolytus: Essa não é bem a palavra.

Phaedra: Não, mas – você gostaria?

Hippolytus: Não, eu nunca gosto.

Phaedra: Então por que faz?

Hippolytus: A vida é longa demais. (KANE, 1996, pp. 74-75)

Não surpreende que Phaedra, mesmo amparada pelo discurso do amor, sinta-se desafiada pelo jovem enteado, julgando, no entanto, com sua experiência, exceder-se nos prazeres do rito sexual e com isso alçar-se acima das tantas outras parceiras de Hippolytus, conquistando-lhe o coração e devolvendo-lhe o desejo de viver. Não precisamos dizer que o mito de Fedra, assim como sua releitura por Sarah Kane, correm ambos nos trilhos do trágico, de maneira que a ação progride por via de conflitos cada vez mais dramáticos. Assim, sendo também ela, a Phaedra inglesa, hubrística, mesmo avisada por Strophe de que Hippolytus significa um desastre no que toca à sexualidade, e mesmo alertada pelo próprio enteado de que, uma vez que fizessem sexo, nunca mais se falariam, Phaedra lança-se em direção ao sexo do rapaz. Na versão de Sêneca, a rainha apenas tocava, num gesto simbólico, a lança de Hipólito, que abandona no palco sua arma maculada. No teatro de Kane, Fedra abre as calças do rapaz e se entrega à felação.

A *fellatio*, gesto erótico de forte teor simbólico na peça, implicando devoção, entrega, mas também acolhimento, engolimento (do sêmen – da “essência”) do outro, desejo de cuidar, de agradar, de conceder prazer maximizado, nada disso é sentido por Hippolytus, para quem o sexo é ato mecânico, puramente fisiológico. No que poderíamos chamar de *clímax* da cena, isto é, quando está a ponto de gozar, Hippolytus “emite um som”, e isso é tudo. Lembremos que o próprio gesto da felação pode ter significados radicalmente distintos para Phaedra, indiciando também a consumação de seu desejo voraz de poder e dominação. Num caso ou noutro, a frustração é patente. Ela nem o satisfaz nem o domina.

Um problema dramático parece surgir dessa cena para o encaminhamento final da trama: a falta de um motivo sentido em profundidade por Phaedra que possa justificar o seu suicídio e a vingança contra o enteado. Sim, porque, diante da inércia de Hippolytus, uma vez constatada a ineficácia da ação sexual para a conquista ou o prazer do outro, Fedra apenas senta ao lado de Hippolytus diante da TV. Nada menos dramático. Nas tragédias clássicas, de Eurípedes e Sêneca, assim como na versão neoclássica de Racine,



os protagonistas – Fedra e Hipólito – experimentavam seus dramas pessoais nutridos por uma ordem de valores que se imiscuem em seus conflitos, demarcando limites às suas ações. Assim, uma vez vivenciado o horror da transgressão – o erro trágico – não lhes sobrava o vazio, ao contrário, cada uma das partes se entregava a uma dramática luta pelo resgate de sua própria dignidade. A própria vingança de Fedra está embutida desse desejo de restaurar uma imagem honrada que se perdeu com seu gesto transgressor. Claro que, na própria tradição, o ato terrível de deixar uma carta de suicídio acusando injustamente Hipólito faz-se como gesto torto, indigno, desonesto, mas não se pode excluir o desespero de Fedra no cometimento desse ato, por mais que se reconheça o desvio moral nele implicado. Em *Phaedra's Love*, há um esvaziamento recorrente de sentido e de realização em cada ato dos personagens. Não importa se “o amor de Phaedra” indicia uma idealização do sublime, ou apenas um capricho infantil, gesto egoístico, desejo de conquista, poder e dominação camuflado por alegações de amor. Esse amor não transita para o outro, não sensibiliza em profundidade, não atinge, não conquista, nada diz. Nada sobra aos personagens Phaedra e Hippolytus depois de consumado o ato. Ele já conhecia o “mistério” do sexo, sabia que no fim do ato sexual há a morte (a pequena morte) e, com ela, a separação, o retorno ao desespero da individuação. Phaedra já havia sido avisada pela própria Strophe de que Hippolytus “é um desastre sexual” (p. 69). A frustração tendo sido prenunciada, não há surpresa, não há dor, nem desespero, a sensibilidade é aplainada. Como daí derivar o *pathos* necessário ao cometimento do suicídio e da vingança contra o enteado?

A solução de Kane é triplicar a frustração e com isso causar um efeito cumulativo, que se introjeta na personagem e a conduz à morte. Se Phaedra havia reagido com aparente serenidade à frieza pós-*fellatio* de Hippolytus, este arquétipo de caçador parece saber como ferir mortalmente sua presa, revelando à madrasta que Strophe lhe antecederia na mesma função de provedora de sexo. Mais que isso, além de já ter experimentado o sexo com ele, Hippolytus, Strophe também já havia estado sexualmente com o próprio padrasto, Theseus, na noite mesma em que este se casara com Phaedra. Trata-se de uma subversão radical e irônica da trama mítica. Ao receber “no próprio rosto” a revelação de uma “verdade antes desconhecida”, para utilizarmos o conceito aristotélico de *anagnorisis*, Phaedra faz sua troca definitiva do amor pela morte, não sem antes anunciar ao mundo ter sido violentada por Hippolytus, suscitando a ira e a vingança dos súditos.



Preso e condenado à morte, Hippolytus encaminha a trama a seu desfecho. Mas não se pode esperar um final seriamente trágico a uma parodização assim irreverente em relação à trama mítica e ousadamente crítica em relação ao próprio contexto histórico que enreda a ação e contribui fortemente para a composição farsesca da encenação. Como na tradição mítica, Theseus retorna ao seu reino e posta-se diante da pira funerária de Phaedra. Numa sociedade do espetáculo, no entanto, há apenas uma *performance* do desespero – o rei ajoelha-se, rasga as vestes, a própria pele, desarranja-se, descabela-se, mas não derrama uma lágrima sequer. Levanta-se e acende a pira. O corpo de Phaedra se incendeia em cena. Theseus parte para a vingança: “Vou matá-lo” (KANE, 1996, p. 92).

Nessa apropriação paródica da trama mítica, Theseus faz-se “*deus-ex-machina*”. É certo que nas versões antigas do mito, Teseu sempre retorna como herói trágico e roga a Poseidon seja providenciada a morte de Hipólito. Em *Phaedra's Love* não há deuses a quem se possa rogar, de maneira que Theseus incorpora a própria estratégia dos deuses gregos de se infiltrarem incógnitos por entre os combatentes de um exército ou por entre os membros de uma multidão para dali agenciarem os destinos daqueles que desejavam punir ou salvar.

Por motivos distintos, tanto Theseus quanto Strophe misturam-se incógnitos ao populacho reunido em torno da pira funerária de Phaedra. Contudo, enquanto Theseus instiga a multidão a condenar e matar o príncipe, Strophe clama pela vida de Hippolytus, ofertando-se, assim, em sacrifício, sendo estuprada em cena pelo próprio Theseus e linchada pela multidão, numa cena que revive tragicamente o *sparagmós* grego. Theseus corta-lhe a garganta, não sem antes de ouvir de Strophe que Hippolytus é inocente. Nesse momento, Strophe também se “diviniza” parodicamente. Num sentido oposto ao de Theseu, que se faz deus-vingador, Strophe revela-se uma Ártemis a salvar aquele que permanecia “casto”, “puro”. Tarde demais. Não há mais lugar para a salvação de Hippolytus, somente se considerarmos que a morte será para ele a própria redenção.

Como Strophe, também Hippolytus será morto ritualisticamente, bode-expiatório a purgar os males do círculo social que representa e que o constitui como príncipe e como pária. No entanto, Sarah Kane providencia, ela própria, a profanação do gesto sagrado do sacrifício, e rebaixa, dessacraliza o sentido elevado do mito, potencializando mais uma vez a capacidade do teatro para a crônica dos tempos. Morto pela multidão, Hippolytus terá seu corpo rasgado e seus órgãos genitais cortados e lançados ao fogo, para, em



seguida, tirado das chamas, transformarem-se em brinquedo para uma criança, que os atira contra outra criança, causando uma gargalhada geral, até que alguém recolhe a genitália e a lança aos cachorros.

Não surpreende que o espetáculo de Sarah Kane se exceda nesses signos de sexo e morte, exibindo cruamente, *In-Our-Face*, gestos de profanação dos mais temidos tabus da civilização ocidental. Nenhuma observância à sacralização do corpo morto. Policiais chegam à cena e cospem sobre o defunto Hippolytus, enquanto Theseus, observando mais detidamente a mulher que estuprou e matou, vivencia sua própria e final *anagnorisis*, reconhecendo Strophe e declarando ter praticado sua ação involuntariamente, soubesse quem ela era, não a teria assassinado. Com essas declarações, Theseu remete a trama, no seu derradeiro momento, a uma parodização radical da própria noção grega de *hamartia*, o erro trágico praticado por um agente por ignorância de alguma circunstância associada ao ato, nesse caso, a identidade de Strophe.

Em sua leitura revisionista da peça, Barsfield (2006, p. 1) diz que as *personas* de *Phaedra's Love* estão soltas. Emendamos a interpretação do crítico com a seguinte reflexão: essas personagens estão soltas em relação a valores éticos ou morais que a elas possam impor limites, mas estão radicalmente presas, por dentro: Phaedra e Strophe, a seus desejos; Hippolytus, à sua apatia. Além disso, estando no ápice da pirâmide social e política, são formatados pelas ideologias que sustentam essa mesma pirâmide – materialismo, consumismo, reificação, poder, liberdade – de onde os excessos – de comida, de sexo, de prazer, de entretenimento, de violência – que, em última instância, não respondem às carências existenciais. Nesse mundo reificado, os gestos humanos ou os objetos para os quais as *personas* estendem as mãos não coincidem com o que procuram encontrar nessa dança de vida e morte. Daí que esse universo ficcional nos pareça o verdadeiro e definitivo exílio, cada busca por salvação ou redenção resultando num novo giro em direção ao nada.

Não se pode negar, no entanto, que haja nesse *cosmos* degradado e desesperançado, excessivo, cínico e violento, imagens expressivas, grotescas ou chocantes como possam ser, do nosso próprio tempo. O esforço e o destemor da autora em lançar-nos na cara uma *mimesis* radicalmente paródica, irônica, sarcástica, atada, ao mesmo tempo, à tradição teatral, que se eximiu em nos ensinar a piedade e o temor face ao trágico, e a uma contemporaneidade, na qual a tragédia não se pode impor senão como farsa, convida-nos



a refletir sobre os excessos e as carências dramatizadas na peça. Para além do enquadramento da pós-modernidade como tempo de alienação, o drama de Kane, justamente ao se esquivar do desespero, da profundidade dos sentimentos, do medo e do horror do trágico, constrói-se inequivocamente como denúncia, crítica, recusa, sem deixar de indiciar busca, anseio por algo não nomeado, mas em toda parte pressentido. Dramatizar o trágico existencial em estreita imbricação com conflitos e valores resultantes dos excessos e das carências da vida social não chega a ser algo novo, embora, na sociedade contemporânea, talvez seja o caso de repensarmos em que medida esses excessos se proliferam em carências, ou as carências em excessos. O suicídio de Sarah Kane aos 28 anos, com uma corda atada ao seu pescoço, parece-nos um signo trágico dessa indecibilidade e indicia o *pathos* que dela resulta.

Referências bibliográficas

- BARFIELD, Steven. *Phaedra's Love* review. In: *Didaskalia*. Disponível em: http://www.didaskalia.net/reviews/2006/2006_12_21_03.html. Acesso em 21/01/2015.
- HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 2002.
- JAMESON, Frederic. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991.
- KANE, Sarah. *Phaedra's Love*. London: Bloomsbury Academic, 2002.
- _____. Blasted. In: *Sarah Kane: Complete Plays*. London: Methuen, 2001
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- SÊNECA. Fedra. In: *Hipólito e Fedra*. Estudo, tradução e notas de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo : Iluminuras, 2007, pp. 207-351.
- SIERZ, Aleks. *In-er-face theatre: British drama today*. London: Faber & Faber, 2001.