

TÍTULO: FEDRA: A TRAGÉDIA REINVENTADA DE SARAH KANE NA PÓS-MODERNIDADE.

Autor: Pr. Dr. José Manuel Lázaro

Instituição: Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IA - UNESP)

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – IA – UNESP

Professor Doutor (docente na graduação e pós-graduação) e pesquisador em Artes Cênicas

Artigo com 9990 caracteres.

Palavras chave: dramaturgia – teatro inglês – cênica contemporânea

GT Dramaturgia, Tradição e Contemporaneidade

RESUMO

Considerada como uma das mais importantes dramaturgas do final do século XX, Sarah Kane (1971 – 1999) trouxe importantes propostas de renovação para a linguagem dramaturgica da contemporaneidade. Nesse artigo vamos analisar, especificamente, os diferentes elementos poéticos na estrutura da peça *O amor de Fedra* (*Phaedra's Love*, 1996).

Nessa obra há uma afinidade com a tragédia clássica e uma recreação simbólica sobre o mito de Fedra. Kane propõe um novo tipo de apropriação intertextual com o texto de Sêneca, Racine e o mito da personagem. Sublinha a idéia de que os conflitos são os mesmos, mudando só o contexto. Kane é bastante explícita quando relaciona a opressão particular das personagens com a opressão social que prevalece no contexto contemporâneo. Essa proposta dramática também segue os rumos do intertextual e do híbrido teatral, como tantos outros dramaturgos da pós-modernidade.

FEDRA: A TRAGÉDIA REINVENTADA DE SARAH KANE NA PÓS-MODERNIDADE.

Considerada como uma das mais importantes dramaturgas do final do século XX, na Europa e no mundo, a inglesa Sarah Kane (1971 – 1999) trouxe importantes propostas de renovação para a linguagem dramaturgical da contemporaneidade. Neste artigo vamos analisar, especificamente, os diferentes elementos poéticos na estrutura da peça *O amor de Fedra* (*Phaedra's Love*, 1996). A montagem teve sua estréia no Gate Theatre de Londres, em 15 de maio de 1996, dirigida pela própria autora.

A apresentação de Kane como dramaturga se deu com *Arrebatado* (*Blasted*, 1995). Mesmo com a rejeição inicial recebida, se tornou uma peça fundamental no atual teatro britânico. Inquietava a representação da violência e do sexo no cenário. Muitos críticos mostravam outro tipo de hostilidade diante do hibridismo na peça, que, segundo eles, era ineficaz. As peças da autora pareciam começar com um código realista, mas no decorrer da ação essa se transformava subitamente numa proposta expressionista.

Teóricos da cena inglesa contemporânea incluem a dramaturgia da autora dentro de uma corrente nomeada como “Teatro da violência”. No caso de Sara Kane, há uma reflexão política sob a simbologia da violência sexual (elemento constante em seus trabalhos). Kane traslada para o interior de uma habitação comum as características e regras que regem a vida pública. Nessa versão da tragédia *Fedra* a autora enfatiza nessa metáfora a intimidade pessoal e conflitada da personagem. Kane é bastante explícita quando relaciona a opressão particular das personagens com a opressão social que prevalece no contexto contemporâneo. Como ela mesma expressou, existe uma clara relação de causa-efeito entre a violência sexual e a violência pública.

Geralmente os comportamentos mais brutais vêm do sexo masculino. De outro lado, na dramaturgia de Kane, a ação gira em torno de mulheres que vivenciam intensamente relacionamentos masoquistas com homens autodestrutivos e niilistas.

Os críticos perceberam o tratamento particular que a autora, diferentemente dos seus contemporâneos ingleses, apoiados no diálogo convencional, dava ao tratamento da imagem e da metáfora na sua dramaturgia. Parte dessa especial utilização da representação visual-cênica está na maneira como ela introduz o uso dos

objetos na ação. Simples elementos de cena se tornam materiais de significação metafórica com uma contundente complexidade dramática. Esses elementos simbólicos são quase como se fossem pequenos personagens que participam da ação. Vejamos alguns deles no seguinte exemplo:

“CENA 4

HIPÓLITO olha para a televisão com o som muito baixo.

Brinca com um carrinho de controle remoto.

Percorre a habitação como um cometa...

Seu olhar vai e vem entre o carrinho e a televisão, sem que aparentemente lhe cause prazer nenhuma das duas coisas.

Come de um saco grande de guloseimas diferentes que tem em cima de seu regaço.

FEDRA entra com vários presentes embrulhados.

Fica em pé uns instantes, olhando-o.

Ele não a olha.

FEDRA se introduz mais na habitação.

Deixa os presentes e começa a ordenar a habitação – recolhe meias e cuecas e procura um lugar onde deixá-las.

Não encontra nenhum, então volta a deixá-las no chão, formando uma pilha ordenada.

Recolhe os saquinhos vazios de batata frita e guloseimas e os coloca no lixo.

HIPÓLITO continua olhando a televisão.”¹

Cabe destacar que, na sua dramaturgia, Sarah Kane, como tantos outros dramaturgos da pós-modernidade, bebe especialmente das fontes de Antonin Artaud. Mais do que simplesmente hibridista, ela se nutre das suas influências e lhes dá um novo vigor e traço. Como assinala Carlos Marchena (crítico e diretor de teatro que fez a versão de *O amor de Fedra* na Espanha), Sarah Kane “pode chegar a ser mais surrealista que o André Breton dos melhores tempos, mais absurda que uma antologia do teatro do absurdo ou mais cruel que a crueldade artaudiana.”¹¹

Desde *Arrebetado*, no contínuo desenvolvimento de sua dramaturgia, Sarah Kane foi se afastando cada vez mais do naturalismo. Isso ficou claro nos seus últimos dois trabalhos: *Ânsia* (Crave, 1998) e *4,48 Psicose* (2000). Nessas peças, as mais introspectivas, ela dispensa totalmente as noções habituais de personagem e fábula dramática, prescindindo do enredo. Atualmente *4,48 Psicose* é a sua peça mais encenada.

Na peça *O amor de Fedra*, Kane explora os territórios mentais do indivíduo, concentrando-se em assuntos como a perda e a natureza do amor, assim como as compulsões de suicídio e assassinato manifestadas pelo ser humano quando se encontra encurralado. Nela estão os três temas fundamentais da autora: a violência social, o amor e a morte.

Nessa obra há uma afinidade com a tragédia clássica e uma recreação simbólica sobre o mito de Fedra. Assim como Heiner Müller faz com Hamlet, Kane propõe um novo tipo de apropriação intertextual com o mito da personagem recriado nos textos de Sêneca e Racine. A autora sublinha a idéia de que os conflitos humanos são os mesmos, mudando só o contexto histórico e social. Essa proposta dramática também segue os rumos do intertextual e do híbrido teatral. Sarah Kane deglute influências que vão desde a tragédia grega, o teatro Elisabetano, o realismo e o naturalismo inglês. Todos esses elementos estão aí, entrelaçados e misturados, segundo a orquestração dramática da autora.

Em *O amor de Fedra*, o silêncio beckettiano adquire um enorme peso dramático: aquilo que não é dito, não é aceito ou não pode ser pronunciado. A ação carrega uma violência humana que se torna poética quando é quebrada pela abstenção de falar da personagem. Kane complementa o silêncio beckettiano com outro elemento dramático, tão importante quanto esse: o “olhar” da personagem. Se a grande contribuição de Beckett para a dramaturgia contemporânea foi introduzir a importância da privação da fala (voluntária ou não) no drama, Kane faz o mesmo quando insere a maneira como a personagem “age olhando”. Também, como foi mencionado, quando a autora acrescenta uma rubrica - em que a personagem “age calada”-, simplesmente, omitindo toda resposta. Essa única e fundamental ação pode ter a mesma categoria de uma fala, na estrutura do texto. Inclusive, esse gesto dramático pode sobrepor sua força diante da palavra. No trecho (Cena 4) a ser mostrado, podemos perceber a presença dramática desses silêncios e olhares na estrutura:

“HIPÓLITO: Sei o quê você queria dizer. Está certa. As mulheres me acham muito mais atraente agora que estou gordo.

Acham que devo ter algum segredo.

(Assua o nariz com a meia e a joga)

Estou gordo. Estou nojento. Deprimente.

Mas não paro de transar. Portanto...

(Olha para FEDRA. Ela não responde.)

Vamos, mãe, responde.

FEDRA: Não me chama assim.

HIPÓLITO: Portanto... devo ser muito bom de cama. Não é?

FEDRA (*Não responde*)

HIPÓLITO: Por que não deveria chamar você de mãe, mãe? Eu achava que o certo era isso. Uma grande família feliz. Os membros da realeza mais populares de todos os tempos. Ou isso te faz sentir velha?

FEDRA (*Não responde*)

HIPÓLITO: Você me odeia agora?

FEDRA: Por que você quer que eu te odeie?

HIPÓLITO: Não quero. Mas você vai me odiar. No final.

FEDRA: Nunca.

HIPÓLITO: Todos fazem isso.

FEDRA: Eu não

Olham-se fixamente.

HIPÓLITO *aparta o olhar.*

HIPÓLITO: Por que você não vai bater papo com Estrofe, ela é sua filha, eu não sou teu filho. Qual o motivo de toda essa preocupação por mim?

FEDRA: Amo você.

Silêncio

HIPÓLITO: Por quê?

FEDRA: Você é difícil. Mal humorado, cínico, amargurado, gordo, decadente, malcriado. Deita na cama o dia todo e depois fica assistindo televisão a noite toda, arma a maior confusão de cabo a rabo na casa com sono nos olhos e nenhum pensamento para ninguém. Você sofre. Adoro você.

HIPÓLITO: Isso não é muito lógico.

FEDRA: O amor não é.

HIPÓLITO e FEDRA se olham em silêncio.

Ele volta a prestar atenção na televisão e ao carrinho.

FEDRA: Você nunca pensou em se deitar comigo? ^{III}

A peça está dividida em 8 cenas. Algumas delas com diálogos intensos e acelerados. Outras, ao contrário, estão dominadas por uma rubrica em que a imagem, trágica ou compulsiva, se instala para suspender o tempo. No texto de Kane, os diálogos são rápidos e curtos, como contraponto a silêncios perturbadores (mencionados anteriormente). Assim como na dramaturgia de Harold Pinter, a troca de palavras e frases está cheia de lacunas, mistérios e subentendidos a serem

desvendados. Outra característica, nos diálogos do texto, reside na maneira como as falas e indicações cênicas se misturam: palavras, gestos e onomatopéias são partes do texto dialógico. Vejamos um exemplo disso, em um trecho da Cena 3:

FEDRA: Alguma vez você tem pensado, pensado que o coração se quebraria?

ESTROFE: Não.

FEDRA: [Alguma vez] você quis abrir seu peito e o arrancar para deter a dor?

ESTROFE: Isso mataria você.

FEDRA: Isso está me matando.

ESTROFE: Não. Parece, só.

FEDRA: Uma lança no flanco, me queimando.

ESTROFE: Hipólito.

FEDRA (*grita*)

ESTROFE: Você está apaixonada por ele.

FEDRA (*ri histérica*): Do que você está falando?

ESTROFE: Tem obsessão por ele.

FEDRA: Não.

ESTROFE (olha para ela)

FEDRA: É tão evidente assim?

ESTROFE: Sou tua filha.”^{IV}

Como mencionamos, a rubrica adquire grande importância na dramaturgia de Kane. Existem cenas em que ela prevalece diante da palavra como alicerce da simbologia e da ação poética. Nessas partes, em que a imagem tem uma presença avantajada, a palavra quase não tem lugar. Desse modo, a estrutura dramática apresenta uma forte influência da cinematografia. A Cena 7 da peça é um exemplo esclarecedor:

“CENA 7

O cadáver de FEDRA jaz em cima de uma pira funerária, coberto.

Entra TESEO.

Aproxima-se da pira.

Levanta o tecido e olha o rosto de FEDRA.

Deixa cair o tecido.

Ajoelha-se diante do cadáver de FEDRA.

Rasga a roupa, depois a pele, depois o cabelo, cada vez mais histericamente, até ficar exausto.

Mas não chora.

Fica em pé e acende a pira funerária – FEDRA arde em chamas.

TESEO: Vou matá-lo.”^v

Na peça existem seis personagens individuais: Hipólito, Fedra, Estrofe, Teseo, o Médico e o Sacerdote. Na fábula desenvolvida, estamos diante de um triângulo amoroso entre Fedra, Hipólito e Estrofe. Nessa tríade, Teseo, um asséptico médico e um sacerdote de religiosidade estereotipada e hipócrita é apenas uma aparição secundária. Porém, além das personagens individuais, existe um grupo de sete papéis que fazem referência a um coro dramático. Nesse grupo, nomeado como “multidão”, estão Homem 1, Homem 2, Mulher 1, Mulher 2, Criança, Polícia 1, Polícia 2. As personagens estão carregadas de traços trágicos e pós-modernos. Durante a peça, eles não têm nenhum psicologismo em seu processo expressivo. É como se uma urgência trágica não deixasse muito tempo para isso. Mesmo se manifestando de uma maneira minimalista, lacônica ou irônica, é possível sentir um fogo latente dentro deles, pronto para sair e queimar tudo. Há uma carga emocional contida. Parecem estar vivendo sempre no limite, prestes a explodir. Daí que suas ações são diretas e curtas.

O ambiente geral onde a ação se desenvolve é situado num palácio da realeza. Há um espaço definido para cada parte do enredo. Somente na última cena, uma rubrica indica que estamos agora fora do palácio. No entanto, há um espaço constante, sublinhado simbolicamente: o quarto de Hipólito. É aí que as metáforas do ser e a violência que a cultura contemporânea gera nele são exploradas. Elementos da cultura na pós-modernidade tais como vídeos, hambúrguer, filmes descartáveis de Hollywood narcotizam e embrutecem a personagem.

Podemos dizer, para finalizar, que Sarah Kane elaborou um discurso em que entra em crise toda a moralidade aceita pela força do costume e do cansaço desiludido no fim do século XX. Kane pergunta o que é a violência, o que é a realidade, o que é o poder. Os traços sobre o sujeito na pós-modernidade encontram nas obras deixadas por ela uma representação contundente

José Manuel Lázaro

ⁱ KANE, Sara. *El amor de Fedra*. Em: Revista Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral, # 293, Madrid, 2002, p. 53 (a tradução é nossa)

ⁱⁱ Idem, p. 44.

^{III} Idem, pp. 54-55

^{IV} Idem, p. 51

^V Idem, p. 63

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Martins Fontes, São Paulo, 1993.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo, Editora UNESP, 1997.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 1993.

EAGLETON, Terry. *As Ilusões do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998.

FOREMAN, Richard. *Unbalancing Acts*. New York, Pantheon Books, 1992.

GILMAN, Richard. *The making of modern drama*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1975.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 2000.

HEISE, Eloá (org.) *Facetas da Pós-Modernidade*. São Paulo, Editora USP/FFLCH, 1996.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1991.

JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem. Teoria do Pós-Moderno e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995.

KANE, Sara. *El amor de Fedra*. Em: Madrid, Revista Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral, # 293, 2002.

_____ *Reventado*. Em: Madrid, ADE teatro. Revista trimestral de la asociación de Directores de Escena de España, # 76, 1999.

_____ *Teatro Completo*. Porto, Editora Campo das Letras, 3º edição, 2007.

PICÓ, Josep (org.). *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-Modernismo e Literatura*. São Paulo, Editora Ática, 1988.

RÖHL, Ruth. *O Teatro de Heiner Müller. Modernidade e Pós-Modernidade*. São Paulo, Perspectiva, 1997.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. Martins Fontes, São Paulo, 1996, 194 p.

_____ *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.