

Hipólito e Fedra
nos caminhos de um mito

Carlos A. Martins de Jesus, Claudio Castro Filho,
José Ribeiro Ferreira (coords.)

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



AMOR-MORTE ARDENTE EM *PHAEDRA'S LOVE*: SARAH KANE, UMA CLÁSSICA TRAGÉDIA CONTEMPORÂNEA?

TIAGO PEREIRA CARVALHO
Universidade Nova de Lisboa

O contexto do texto: quando e porquê Kane pariu *Phaedra's Love*?

Meados dos anos 1990, Grã-Bretanha. As Spice Girls dão os primeiros passos de uma carreira de produções «bubblegum», enquanto o fenómeno local *brit pop* rompe fronteiras. O mundo assiste às tentativas mais visíveis de expansão global da World Wide Web.

Na ressaca de uma generalizada má receção da sua primeira peça, *Blasted* (“Ruínas”), pela crítica, e da expressa admiração e defesa por dramaturgos de renome como Harold Pinter e Edward Bond, Kane recebe uma encomenda do Gate Theatre para adaptar um “clássico”. Nas palavras da autora:

“(…) o Gate lembrou-se de fazer um clássico Romano ou Grego, e eu pensei, ‘Oh, eu sempre odiei essas peças todas. Acontece tudo fora de cena, qual é o interesse? Mas decidi ler uma e ver o que é que sucedia. Escolhi Séneca porque a Caryl Churchill escreveu uma versão de uma das peças dele, *Tiestes*, de que eu gostei muito. Li *Fedra* e, surpreendentemente, interessou-me.

Duas semanas depois do diretor artístico do Gate lhe ter emprestado a coleção de Séneca, a autora responde à solicitação com um “I love Phaedra. I want to do Phaedra”. O preconceito é atirado à fogueira. Kane prepara-se para colocar um clássico “dentro de cena”.

A 15 de maio de 1996 decorria, no Gate, a estreia de uma peça inspirada, em parte, em dados acontecimentos que precedem a morte assombrada de Lady Di, cuja conduta após o divórcio do príncipe Charles fora exaustivamente explorada pelos *media* e escrutinada pela opinião pública. Parte considerável da ação de *Phaedra's Love*, como em Séneca e Eurípides, tem lugar num palácio real, desta feita em Inglaterra. Por alturas da estreia da peça, é possível que a reputação de Diana Spencer andasse mais perto da de Fedra-traidora do que da da casta deusa romana sua homónima ou da antiga “princesa do povo”.

Narrativas em torno de um mito: da Fedra de Séneca ao Hipólito de Kane

Pedro Marques, tradutor português da obra completa de Sarah Kane, escreve que não é a história, mas a “construção das personagens”, que mais afasta a versão do mito de Fedra por Sarah Kane daquela escrita cerca de 20 séculos antes por Séneca em Roma. O esqueleto da narrativa, de facto, pouco

parece ter-se alterado, mesmo relativamente à versão mais recente de Eurípides que nos chegou na íntegra. A história conta-se assim, quer em Kane, quer em Séneca: na longa ausência do esposo Teseu, a rainha Fedra apaixona-se e *arde* por Hipólito, filho de Teseu e seu enteado, que não lhe corresponde no amor. Rejeitada e doente, Fedra acusa Hipólito de violação, através de uma nota escrita antes do seu suicídio por enforcamento. Teseu, regressado, fica irado com a suposta dupla traição e encarrega-se da vingança do filho. Hipólito morre como culpado, sendo inocente. Teseu também morre, mas apenas no êxodo do drama de Kane.

A verdade é que, dissecadas as releituras de Séneca e de Kane, as diferenças começam a crescer a olhos vistos, não só na construção e nas motivações das personagens, mas também no próprio curso das ações secundárias. A própria adaptação por Kane ao mundo contemporâneo do mito de Fedra, apesar de manter certas ideias intemporais e substituir alguns conceitos e entidades por outros equivalentes do século XX, como seria de prever, introduz novas ideias, linguagens e críticas não exploradas nem em Eurípides nem em Séneca. De qualquer modo, convém frisar que, não obstante algumas evoluções sociais e diferenças no estilo discursivo, no âmago, Kane e Séneca parecem-se mais próximos nas suas mundividências expostas do que Séneca e Eurípides.

Arrumemos, primeiro, o que mais aproxima os textos de Kane e Séneca, além do esqueleto já mencionado. Ambas as ações passam-se num palácio real, em nações que tinham sido grandes potências imperiais, Grécia e Inglaterra, em declínio na altura dos escritos de Séneca e Kane, respetivamente. As personagens centrais são, numa e noutra peça, as mesmas – Hipólito, Fedra e Teseu – e todas elas cumprem um destino fatal, à boa maneira da tragédia grega. O que está em causa em ambas as obras é a iminência de destruição de uma família real e o subsequente desgoverno do país ou pátria. A paixão e a obsessão de Fedra por Hipólito são admitidas, nos dois textos, como uma doença que conduzirá a rainha à loucura e ao suicídio. Grande parte das duas ações remete para a “presente ausência” de Teseu, personagem à margem das reviravoltas operadas no seio familiar até perto do fim da ação. O vocabulário, aludindo recorrentemente ao fogo, e o final, tornado espetáculo de carnificina e chamas, depois de uns quantos desvios no curso da ação principal, voltam a fazer convergir as duas narrativas. Temas comuns: a paixão, a insanidade e a morte enlaçadas, o desamor, a espera, a Realeza colocada em causa, o peso moral e social do adultério, a contestação do materialismo, a radicalidade de um certo *modus vivendi* personificada através de Hipólito, os malefícios e os excessos do Poder.

Abordamos, agora, as diferenças que nos permitem afirmar que não foi em vão que Kane regressou ao mito de Fedra. Ao contrário do que acontece em Séneca, com Kane, Fedra deixa de ser a personagem principal. O “amor

de Fedra” é mais do que o sentimento que a “queima” – é a figura de Hipólito, porque é ele, e a sua franqueza cruel, o combustível da sua paixão doentia e da sua decisão final. Ele é quase omnipresente na ação, entra na maioria dos diálogos. “Mesmo quando não estás com ele estás com ele”, chama atenção Estrofe, a dada altura, a Fedra, sua mãe. É como se estas palavras nos alertassem para o facto de Kane, como Fedra, estar obcecada pelo seu Hipólito, uma espécie de “Homem Novo”, que ela transformou num porta-estandarte da honestidade na Terra. Sarah Kane chegou a afirmar que “o meu Hipólito persegue a honestidade, tanto física como moral (...), é sempre completa e absolutamente direto com toda a gente seja qual for o resultado para ele ou para os outros. Nunca nos poderemos equivocar com ele”¹. Se em Séneca Hipólito era mais citado do que figura presente, em Kane temos acesso a um discurso direto regular e à referência constante.

Em *Phaedra's Love* também Fedra se desvia da mulher concebida por Séneca. Aqui, Fedra não sente qualquer repulsa por amar o enteado, priva regularmente com ele, procura um médico para o tratar, fala de sexo com Hipólito. Fedra chega mesmo a consumir um *fellatio* como prova do seu amor – o que deixa este Hipólito, um sexomaniaco, indiferente ao simbolismo do ato e sem qualquer centelha de prazer. Na verdade, ironicamente, no campo sexual, este Hipólito não é diametralmente oposto ao Hipólito senequiano, virgem e puritano, ao admitir odiar fazer sexo. É, como em Séneca, é no campo emocional “*inflexível, hostil, fero*” (v. 416). No entanto, noutros campos, Séneca criou um perfil ligeiramente distinto para esta personagem: Hipólito é um caçador em cenários naturais, um “homme fatal”, belo, que rejeita as muralhas da cidade, os palácios labirínticos, os bens materiais e a ganância, que se revolta com a confissão de Fedra e condena veementemente o adultério. Em Kane, Hipólito vive em clausura no palácio, porque assim quer.

É conveniente, neste momento, falar das marcas da contemporaneidade mais óbvias na peça de Kane. Estamos claramente no final do século XX: a televisão, os filmes violentos de Hollywood pós *Pulp Fiction*, o hambúrguer, os pacotes de doces, o carro telecomandado estão em cena a cercar e a entreter um Hipólito infantilizado, em frente a uma televisão, inerte e apático, enquanto devora *junk food*. Estamos na contemporaneidade ocidental quando o adultério não é um crime ou quando Hipólito diz ver notícias na TV: “Outra violação. Uma criança assassinada. Guerra não sei onde. O fim de alguns milhares de postos de trabalho” (S. Kane 2001: 111). Kane põe a tónica na hiper-realidade, assente no consumismo desenfreado, no sensacionalismo, na obsessão pelo sexo, na exacerbação da violência, na espectacularização da vida banal, na

¹ Apud Pedro Marques, in http://www.artistasunidos.pt/amor_fedra.htm. Acedido a 28/12/2010.

virtualidade, nos produtos eletrônicos como substitutos de Deus, das religiões, das ideologias e das relações humanas reais.

“Passo o tempo. À espera (...) que aconteça qualquer coisa. Nunca acontece” (S. Kane 2001: 117-8), desabafa Hipólito perante Fedra, mesmo quando esta lhe responde que está perante um acontecimento, algo real: uma mulher que o ama, a uns centímetros dele. Aqui Hipólito é anti-herói, niilista, contraditório, um *puer aeternus* rodeado de brinquedos eletrônicos, como os *teenagers* dos subúrbios americanos retratados nos filmes de Gus Van Sant ou de Larry Clark a ver o suicídio da sociedade à sua frente, no palácio, na rua ou na TV. Apesar de tudo, é no momento em que é acusado de ter violado Fedra e traído Teseu, e que Estrofe, sua confidente e companheira de cama, o alerta para a iminência de um motim, que Hipólito ganha ânimo: “Até que enfim vida!” (S. Kane 2001: 133), ironiza. O tradutor Pedro Marques chega a afirmar que Hipólito se torna num “homem que espera a morte e vê na morte o único ato realmente”². É ainda quando tem uma conversa acesa com um padre sobre a hipocrisia da classe episcopal, o perdão e a existência de Deus – aqui já não há deusas no plural, como Afrodite ou Ártemis – que Hipólito levanta mais a voz (uma Sarah Kane aqui descrente, outrora militante cristã a falar através dele?). O resto é tudo misantropia (em Séneca era a misoginia), conformismo, entretenimento, descuido com a saúde e a higiene, onanismo, arrogância, cinismo, provocação infantil de um príncipe desocupado e “à espera”. E doses consideráveis de honestidade, como defende a dramaturga para o seu Hipólito. De uma honestidade cruel, admita-se.

No final, o Hipólito kaneano recorre ao livre-arbítrio “que nos distingue dos animais” (S. Kane 2001: 142), de acordo com a personagem, para agir contra as expectativas de certos leitores-espectadores. Este Hipólito, ao contrário do de Séneca e do de Eurípidés, que se revoltam contra o pai perante uma punição injusta, entrega-se, quase como Jesus Cristo, sem resistências, ao linchamento e ao julgamento público, e a seu pai. Chega a afirmar que violou e matou Fedra, sem qualquer responsabilidade por cada um desses atos.

Teseu, em *Phaedra's Love*, continua a ser uma personagem que só aparece no fim, mas que numa única cena consegue ser mais violento e impiedoso do que Fedra e Hipólito ao longo de toda a peça: esventra Fedra, puxa-lhe os cabelos e pega fogo à pira funerária onde se estende o seu corpo morto, viola e corta a garganta a Estrofe, mulher com quem já tinha traído Fedra, abre Hipólito com uma faca. No final, suicida-se. Séneca já tinha injetado em Teseu uma obsessão pelo sangue e pela piromania, mas Kane leva a imagem ao limite do tolerável.

O que resta dizer sobre a peça da autora inglesa? A destruição de uma família e de uma casa real como única saída para a sua podridão, o mau

² In http://www.artistasunidos.pt/amor_fedra.htm. Acedido em 28/12/2010.

funcionamento das instituições, a ideia do corpo como um produto de consumo na era do livre mercado, a violência social (a sede de vingança, o julgamento público e a repressão policial na cena final), a incomunicabilidade e a indiferença pós-moderna (do médico perante o paciente na cena inicial).

Uma questão de estilo: do drama recitado ao teatro *In-Yer-Face*

As opiniões de estudiosos de Séneca sobre se as suas peças teriam sido representadas ou apenas recitadas na sua época dividem-se, embora conste que, então, o drama recitado fosse a regra³. Quanto à obra de Sarah Kane temos provas cabais de que foi colocada em cena – quer em Inglaterra, quer em Portugal⁴. No entanto, quem conhece a obra desta autora sabe que, ainda que apenas lida, é bastante visual, urgente, continuando a ser teatro. Ambos os textos se tocam num ponto: estilisticamente, estão carregados de poesia arrebatadora, sobretudo alusiva ao fogo (em Kane e Séneca) e à natureza (em Séneca).

A *Fedra* de Séneca pode parecer, de facto, um texto difícil de representar, tal como o conservamos escrito, dado o seu carácter eminentemente retórico. A forte influência da retórica, da gesticulação e argumentação abundantes, da componente visual das cenas e da prosa ornamentada são outras das principais marcas do estilo deste filósofo e dramaturgo.

Se os diálogos em Séneca existem, mas parecem dois longos monólogos por acaso sequentes, repletos de ornamentação a quebrar a fluência do discurso, em Kane são o mais imediatos, curtos e incisivos possível. Estamos no campo do designado *In-Yer-Face Theatre*, crítico do *Zeitgeist* (a crítica social e moral também abunda em Séneca), de alarme, agressivo, experiencial, franco, direto, confrontal, provocador, a quebrar limites estéticos e éticos. Tudo é dito na cara quer das personagens, quer da audiência, sem tabus. O intuito deste tipo de teatro, inspirado em Antonin Artaud e muito em voga na Inglaterra dos anos 1990, é invadir o espaço pessoal do espectador, fazê-lo experienciar as situações extremas que se passam em cena e levá-lo a reagir perante o monstro que vê em palco. Conta Pedro Marques que “na encenação de Kane no Gate Theatre (de *Phaedra's Love*), os atores das cenas finais saíram do meio do público para esventrar Hipólito. A cena era o mais realista possível. Os bocados de carne eram cuspidos para cima do público”⁵.

³ Muito recentemente, a dissertação de doutoramento de P. S. M. Ferreira (*Séneca em cena: enquadramento na tradição dramática greco-latina*. Coimbra, 2006) veio retomar o assunto e demonstrar que, no mínimo, a estrutura das tragédias conservadas – a par de outros testemunhos – garante que é bem possível que as peças fossem de facto representadas.

⁴ Uma produção dos Artistas Unidos/ A&M/ Centro Cultural de Belém, *Amor de Fedra* (na versão portuguesa), estreou em Portugal na Sala de Ensaio do CCB, a 10 de março de 2004. Teve como encenadores Jorge Silva Melo e Pedro Marques, tradutor português da peça.

⁵ In http://www.artistasunidos.pt/amor_fedra.htm. Acedido em 28/12/2010.

Enquanto Séneca ainda está preso a algumas das convenções formais da tragédia grega, apesar de revelar uma ousadia apreciável, a contemporânea Kane rompe com a estética clássica radicalmente. Passa por cima do habitual Coro, do ornamento, da recitação, pretere a harmonia e o canto, dedicando-se antes ao ritmo, lancinante e ofegante.

Em *Phaedra's Love* a linguagem, quer nos diálogos, quer nas descrições das cenas, é visceral, intensa, desencantada, desenfreada, rude, poética, cruel, seca, explícita – “Vai foder com outro qualquer e imagina que sou eu. Não deve ser difícil, toda a gente é igual a vir-se”, diz Hipólito a Fedra em *Phaedra's Love* (S. Kane 2001: 122). Existem cenas que, ao vivo, se podem tornar numa experiência de extrema violência, a roçar a obscenidade que o filósofo Jean Baudrillard dizia, no seminal *Senhas* (apud M. Ribeiro), ter triunfado na contemporaneidade, acrescentando que a sugestão e a sedução estavam a perder lugar nesta era. Se assistirmos às cenas de espancamento e de apedrejamento de Hipólito por populares, sem qualquer reação, que mais seremos do que indivíduos coniventes com a exacerbação da violência? No extremo, o *dado a ver*, a substituição da metáfora pela explicitação a que alude Baudrillard, vem ao encontro da ideia do mesmo autor, defendida na obra supracitada, de que “tudo aí está de forma imediata, sem distância, sem encanto. E sem um verdadeiro prazer” (apud M. Ribeiro). Em Kane haverá espaço para o jogo das aparências, para a sedução, para o prazer? Nem sempre, mas poderão ter lugar quando, no meio da segura, brota poesia apaixonada ou redentora. Fedra: “Quero trepar para dentro dele, trazê-lo para o mundo” (S. Kane 2001: 105); Hipólito à boca da morte: “Abutres. Se tivesse havido mais momentos como este” (S. Kane 2001: 150).

Resta referir a marca humorística em Kane, pouco comentada nas críticas à sua obra. Duas pérolas, sórdidas, cínicas, irónicas, de Kane, via Hipólito, na peça que apelidou de “a minha comédia”: “Não estou habituado a conversas pós-coito. Nunca há nada para dizer” (S. Kane 2001: 121); “Tenho a certeza que Deus seria suficientemente inteligente para descobrir que eu me confessei à última hora” (S. Kane 2001: 138).

Sarah Kane, uma clássica tragédia contemporânea?

“Nenhum argumento consegue travar quem se dispõe a morrer, quando decidiu morrer e deve morrer. Por isso, armemos a minha mão, vingadora da minha honra” (vv. 265-266, 261, 267). Esta citação, à exceção do estilo de escrita, poderia figurar numa carta de despedida de Sarah Kane, se ela a tivesse escrito (não o terá feito na sua derradeira peça, *Psychosis 4.48?*), mas esta granada-prenúncio saiu da boca de Fedra pela mão do também suicida Séneca, cerca de 20 séculos antes do suicídio da dramaturga-poeta inglesa.

A primeira arma conhecida a Kane no caminho para o autoaniquilamento foi uma valente dose de comprimidos para dormir, numa fase avançada de uma

depressão maníaca, quando se encontrava à beira da loucura. No London's King's College Hospital não a deixaram “dormir” como ela desejava, tentaram “salvá-la” da morte física. Dois dias depois, no mesmo hospital psiquiátrico, Sarah enforca-se, como Fedra, com os atacadores de sapatos à volta do pescoço. Levando ao extremo o livre-arbítrio, como Hipólito em *Phaedra's Love*, renuncia ao mundo, aos 28 anos, esta figura meteórica, trágica, precoce, sensível, excessiva, inconformista, uma espécie de Janis Joplin ou Kurt Cobain do circuito teatral.

Autora e mulher dramática, em que medida Sarah Kane pode personificar uma tragédia clássica na contemporaneidade? Sigamos alguns dos preceitos inventariados na *Poética* de Aristóteles para validar esta hipótese. Estamos perante uma mulher sofredora que expurga (para purificar e sublimar emoções e paixões?) o seu drama interior e com o mundo através da dramaturgia (*Psychosis* 4.48 é um “texto patológico”, ficção e realidade misturados num *cocktail* explosivo; *Cleansed* (“Purificados”) é um curioso título que casa bem com a *katharsis*. O seu *pathos* é, clinicamente, o transtorno bipolar e a iminência de loucura, que se confundem com uma insatisfação perante a sociedade que frequenta. A *hybris* de Kane é o desafio corajoso de denúncia da hipocrisia vigente das instituições, de vencer o implacável através do teatro e, no fim, através da tentativa e da consumação do suicídio. Na sua vida e/ou obra existe claramente um conflito (o seu *agon*) com várias instâncias maiores, mesmo que Kane seja também uma autoridade, como lhe chamou Edward Bond. Entidades e marcas clássicas e contemporâneas, como a Monarquia, Deus, a Igreja, o Consumismo, a Guerra, os *Media* ou o Destino, entram na equação do seu conflito com o Poder.

Sarah Kane é dotada ainda de outros ingredientes que Aristóteles identificou em personagens ou tragédias clássicas, embora enquadradas num contexto contemporâneo: é uma figura de elevada condição, com “uma consciência profética no nosso mundo moderno e assombrado”, como sugeriu Michael Billigton (2005), do jornal *The Guardian*. É uma autora com uma profunda densidade psicológica e moral, que procura revestir as suas peças de uma seriedade e dignidade acutilantes, tentando salvar-se e salvar o mundo, como se essa missão fosse humanamente possível. Terá procurado a morte como redenção possível para a sua vida turbulenta e sofrida, ou por se ter desencantado com a ineficácia do teatro na transformação da sociedade?

Acerca da personagem central de *Phaedra's Love*, a autora comentou um dia: “Para mim, Hipólito é um ideal. E acho que essa é uma das coisas que eu tento fazer – ser completa e absolutamente compreendida”⁶. Sarah Kane, em

⁶ Apud Pedro Marques, in http://www.artistasunidos.pt/amor_fedra.htm. Acedido a 28/12/2010.

quem a fronteira entre a mulher e a artista parece ténue, era exigente e radical. Confirmada a impotência do teatro kaneano na superação do implacável, o dramaturgo Edward Bond, que a defendeu das críticas ferozes quando esta se revelou ao mundo com *Blasted*, remata acerca da decisão final de Sarah (in S. Kane 2001: contracapa): “A morte, a casa de banho e os atacadores de sapatos. São eles o comentário que ela tinha a fazer sobre a perda do sentido do nosso teatro, das nossas vidas e dos nossos falsos deuses. A sua morte é a primeira morte do século XXI.”