

Fedra:

releituras de um destino

Tania Alice Feix

RESUMO

A comunicação propõe uma reflexão sobre a adaptação de *Fedra* de Eurípides, Sêneca e Racine na peça *O Amor de Fedra* de Sarah Kane. Nesse sentido, investiga as formas propostas pela dramaturgia britânica na sua releitura do Mito em função dos parâmetros estéticos da Contemporaneidade.

A essência do Mito é preservada; porém, é ocultado o pudor de Eurípides, Sêneca ou Racine, imposto pelo contexto Grego, Romano e Clássico Francês.

Sendo assim, a releitura evidencia os problemas da Contemporaneidade, que - igual os Deuses Antigos - condicionam nossos destinos, como a incomunicabilidade, a exacerbação da sexualidade, a violência social e a violência das relações humanas, a hipocrisia do poder religioso, o individualismo e a indiferença pós-moderna.

A análise das estruturas dramaturgicas evidencia de que forma se realiza a passagem da Tragédia Grega à Tragédia Romana e Clássica, até chegar à quebra operada pela forma “pós-dramática” (Lehman), proposta por Sarah Kane.

Sarah Kane (1971-1999) escreveu cinco peças de teatro, *Blasted*, *Phaedra's Love*, *Cleansed*, *Craved* e *Psicose 4.48*, antes de se suicidar aos 29 anos no banheiro de um hospital psiquiátrico, com os cadarços de seus sapatos.

Profundamente polêmicas pelo engajamento em relação à degenerescência da sociedade atual, suas peças, viscerais, fortes e sensíveis, começaram a ser montadas por vários encenadores europeus e norte-americanos nos dez últimos anos, estabelecendo aos poucos Sarah Kane como uma das dramaturgas mais importantes da atualidade, ao lado de Heiner Muller, Jean-Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce, Harold Pinter, entre outros.

O Amor de Fedra (1996) é uma releitura do Mito de Fedra na Contemporaneidade. O amor passionai de Fedra pelo seu enteado, o desinteresse de Hipólito, a ausência de Teseu, a ameaça que constitui o amor ao equilíbrio da sociedade e o destino trágico da heroína são transpostos no contexto da família real britânica atual. A essência do Mito é preservada; porém, é ocultado o pudor de Eurípides, Sêneca ou Racine, imposto pelo contexto Grego, Romano e o Classicismo Francês. Assim, a releitura de Sarah Kane evidencia os problemas da Pós-Modernidade, como a incomunicabilidade, a exacerbação da sexualidade, a violência social e a violência das relações humanas, a hipocrisia do poder religioso, o individualismo e a indiferença. A tradução de Pedro Marques para o Português permitiu a inscrição dessas características de essência norte-americana e ocidental no contexto brasileiro.

Nesse artigo, buscaremos analisar de que maneira é realizada a transposição do Mito original na adaptação de Sarah Kane, bem como a inserção da adaptação na Contemporaneidade, estabelecendo um diálogo com a montagem do texto pela Companhia de Teatro “Partículas Elementares”, vinculada ao Grupo de Pesquisa “Núcleo de Estudos em Artes” da Universidade Federal de Ouro Preto, na linha de pesquisa “A adaptação de clássicos na Contemporaneidade”, que introduziu na encenação um elemento novo e contundente: o Coro.

Fedra no contexto da Contemporaneidade

Todo texto é um sintoma. Todo sintoma revela um mal profundo. Degenerescência da sociedade: talvez seja este o diagnóstico que Sarah Kane tenha tentando fazer em *O Amor de Fedra*. O individualismo ganha terrenos, o corpo se torna objeto de consumo, as relações esvaziam, a violência torna-se um meio de sair da invisibilidade, o consumismo desenfreado é o norteador das vidas humanas, a inveja carreirista substitui a emulação, o desencanto ganha até o

mundo do sexo, que torna-se um campo de expressão das lutas do poder. Estamos em pleno *Mal-Estar da Pós-Modernidade*¹ para retomar a expressão de Zygmunt Bauman. Apontando para as dificuldades relacionadas ao contexto pós-moderno, Bauman define nesse ensaio os parâmetros afetivos e relacionais da Pós-Modernidade, estabelecendo uma relação direta com o *Mal Estar na Civilização* de Freud. Essa definição permite uma compreensão mais aprofundada da obra de Sarah Kane.

No texto da dramaturga britânica, na indiferença de Hipólito em relação a sua família e seu país, no amor cego e inexprimível de Fedra, no materialismo e hipocrisia de Estrofe, na violência exacerbada de Teseu, na perversidade do Padre, na indiferença do Médico e na coletividade sedenta de vingança, o espectador pode ver a si mesmo, inserido na violência e na degeneração coletiva; porque os personagens de Sarah Kane são, cada um a sua maneira, emblemáticos do lento suicídio da nossa sociedade. A função educativa do Teatro Grego – que deu origem ao *Hipólito* de Eurípides – é substituída por um espelho, onde o espectador se projeta, segundo os princípios aristotélicos da catarse. Porém, se na teoria desenvolvida por Aristóteles na *Poética*², essa catarse busca uma pacificação social através da purgação dos afetos, em Sarah Kane, o espelho violenta, porque não há solução: a sociedade é essa, o espectador tem de vê-la. Em um artigo publicado no jornal *The Guardian*, Simon Hattenstone afirma:

Sarah Kane é uma escritora política. Mas ela nunca pensou que a missão do teatro fosse dizer em quem votar. (...)

Na realidade, não existe nenhuma violência nas peças de Sarah Kane que não seja diretamente inspirada da realidade.³

Nesse sentido, o Mito de Fedra torna-se contemporâneo. A fragmentação social, espelhada pelo texto de Sarah Kane, se revela através da fragmentação textual, conforme os princípios do estruturalismo, que estabelece uma relação direta entre fundo e forma. Assim, a construção “pós-dramática” do texto de Sarah Kane – esse termo de Lehman designa as formas teatrais que não reconstroem uma realidade através de um processo mimético⁴ –, ilustra a solidão pós-moderna da “Era do Vazio”, como o sociólogo Gilles Lipovetsky define nossa sociedade⁵. Essa solidão é a consequência da falta de continuidade nas relações humanas que se

¹ BAUMAN, Zygmunt. *Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

² ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., prefácio, introdução, compêndio e apêndices de Eudoro de Sousa. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994 (Coleção Estudos Gerais / Série Universitária).

³ HATTENSTONE, Simon. Artigo publicado no jornal *Guardian* após a montagem póstuma de *4.48 Psicose* em junho 2000 por James McDonald.

⁴ LEHMANN, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche, 2002.

⁵ LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio – Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. São Paulo: Manole, 2006.

tornam sempre mais efêmeras, tornando o “amor líquido” (Bauman)⁶; ela é também a consequência da falta de continuidade na relação entre o homem e a sociedade, entre o homem e Deus, entre as histórias sucessivas que vão compondo a História e a própria História (Benjamin), o que se reflete na forma fragmentada do texto de Sarah Kane.

Sendo assim, revela-se primordial observar a trajetória do Mito a partir da sua origem, bem como seu percurso através do tempo, buscando entender sua evolução desde a Tragédia Grega até a sua desconstrução no texto de Sarah Kane.

Mutação dos valores

Segundo Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*, Eurípides teria sido culpado de tirar da Tragédia original sua força dionisiaca. Sabe-se que a Tragédia (etimologicamente “canto do bode”, que acontecia na hora do sacrifício do animal), tem sua origem no contexto de celebração ritual e religiosa. A progressiva organização dessa celebração religiosa conduziu às *Grandes Dionisiacas*, onde os dramaturgos como Sófocles, Esquilo e Eurípides competiam para o Prêmio da Melhor Tragédia. A construção formal do texto, incluindo uma construção psicológica dos personagens - principalmente desenvolvida por Eurípides -, chegou a Roma na época de resgate do teatro helenístico. Essas formas são exploradas por Sêneca, principalmente em sua versão de *Fedra*, que resgata o *Hipólito* de Eurípides. Dando continuidade ao Movimento Renascentista de resgate dos textos da Antiguidade Grega, o Classicismo Francês, retomou em seguida esses textos, a fim de inseri-los no contexto da época, dominado pelo Racionalismo: é assim que Racine propôs uma nova versão de Fedra, adaptada ao contexto do Classicismo Francês.

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

Originalmente, a autora inspirou-se no texto de Sêneca. Partindo do texto em latim, Sarah Kane realizou uma interpretação pessoal do Mito, que ela escreveu à demanda do *Gate*

⁶ BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido – sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

Theatre, que tinha lhe pedido uma peça inspirada em um Clássico. Refletindo sobre a transposição, a dramaturga afirma:

Eu li Eurípides após ter escrito *O Amor de Fedra*. E eu nunca li Racine. Eu li Sêneca somente uma vez. Eu não queria escrever uma peça que somente seria entendida por alguém que leu o original. Eu queria que a minha peça se sustentasse sozinha.⁷

Na adaptação de Sarah Kane, que preserva a essência do Mito – ou seja, a paixão de Fedra por Hipólito –, o personagem principal é Hipólito, que aceita livremente seu destino trágico, entregando-se para poder sentir-se vivo. Tanto que o próprio título *O Amor de Fedra* remete tanto a vivência de Fedra quanto a Hipólito, que é o objeto desse amor. Sendo assim, o Hipólito de Sarah Kane busca a sinceridade absoluta através de um cinismo e uma atitude misógina levada ao extremo, tornando-se um verdadeiro anti-herói. Esse Hipólito contemporâneo, que vive de “*sanduíches e manteiga de amendoim*”⁸ se distingue dos seus predecessores Gregos e Romanos pela livre aceitação de seu destino. Paradoxalmente, para ele, a perspectiva da morte o traz de volta a vida. A essência do trágico é subvertida na adaptação. Isso no caso de Hipólito, mas também de Fedra. Enquanto que na peça de Eurípides, Sêneca e Racine, Fedra sente a paixão por Hipólito por conta da maldição de Vênus, em *O Amor de Fedra*, a Rainha acredita na força do seu amor para curar seu enteado:

Você é difícil, temperamental, cínico, amargo, gordo, decadente, mimado. Passa os dias na cama vendo filmes e se arrasta pela casa com os olhos cheios de sono e não pensa nunca em ninguém. Você sofre. Eu adoro você.⁹

O destino é comandado por uma intenção louvável, de querer tirar e salvar o enteado da depressão através do amor.

Outro ponto de mudança é a vivência de uma sexualidade mecânica pelos personagens, que se torna a única forma de expressão do vazio interior de Hipólito ou da paixão de Fedra. Assim, se os Hipólitos de Eurípides e Sêneca eram castos, o Hipólito de Sarah Kane transa para passar o tempo, com homens, mulheres ou então se masturba, como na cena de abertura da peça. A distância do personagem em relação às mulheres nas peças originais é substituída pela atitude misógina de Hipólito em relação à Estrofe e Fedra. Ele termina a cena de estupro físico e mental com a sua madrasta com a fala seguinte, demonstrando mais uma vez cinismo, indiferença e satisfação na destruição de Fedra:

⁷ Entrevista realizada por Nils Tabert, in Saunders, Graham. *Love me or kill me: Sarah Kane e o teatro*. Paris: Editions de l'Arche, 1997, p. 125.

⁸ KANE, Sarah. *Phaedra's Love*. Londres: Methuen, 2002, cena I.

⁹ Idem, p. 17.

Hipólito - Fedra. Vá ao médico. Eu tenho gonorréia¹⁰

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

Transposições formais

Na adaptação, a justaposição das cenas opera uma desconstrução da chamada “regra das 24 horas” de Aristóteles para quem toda ação tinha de acontecer “*entre o levantar e o pôr-do-sol*”¹¹, regra que continuou sendo aplicada nas Tragédias do Classicismo Francês. Da mesma forma, a “regra da unidade de espaço”, fundamental na Tragédia Clássica Grega e Francesa, é desconstruída. As cenas do Palácio real acontecem dentro do Palácio da Família Real desencantado, desprovido de qualquer forma de espiritualidade, dentro da cela de uma prisão e em frente de um Tribunal.

A peça de Sarah Kane segue a cronologia espacial e temporal seguinte:

* Cena 1: cena inicial. No seu quarto, dentro do Palácio Real, Hipólito vegeta sobre perfusão televisiva, comendo hambúrgueres e se masturbando, sem obter o mínimo prazer de nenhuma de suas ações.

* Cena 2: cena de exposição. Confronto de Fedra com o Médico da Família Real sobre a depressão de Hipólito. Na conversa na sala do Palácio Real, os sentimentos de Fedra se revelam aos poucos.

* Cena 3: cena de revelação. Fedra confessa seus sentimentos para sua filha, Estrofe, que fica assustada com a possibilidade da revelação desse amor, que irá resultar na queda da Monarquia.

¹⁰ Idem, p. 23.

¹¹ ARISTÓTELES. *Poética*, op. cit.

* Cena 4: cena de confronto entre Hipólito e Fedra, no quarto do próprio Hipólito. Após ter tentado se aproximar de todas as formas de Hipólito, Fedra acaba fazendo sexo oral no seu enteado. Logo em seguida, Fedra é rejeitada definitivamente por Hipólito.

* Cena 5: cena de confronto entre Estrofe e Hipólito. Estrofe revela o suicídio de Fedra que acusa Hipólito de tê-la estuprado.

* Cena 6. Na cela de uma prisão, Hipólito conversa com um Padre que tenta levá-lo ao arrependimento. Hipólito acaba desestruturando o Padre a tal ponto de levá-lo a fazer sexo oral nele.

* Cena 7: cena de reconhecimento. Teseu descobre o corpo de Fedra.

* Cena final. O povo britânico lincha Hipólito para vingar a morte da Rainha. Teseu estupra e mata Estrofe sem reconhecê-la, antes de se suicidar.

Percebe-se então que as unidades de ação, espaço e local não são respeitadas na adaptação de Sarah Kane. O espaço e o tempo se tornam mais amplos, já que a noção de verossimilhança temporal e local não precisa mais ser respeitada.

Da mesma forma, Sarah Kane opta por tornar visível tudo o que a Tragédia Grega, Romana ou Clássica Francesa deixa acontecer fora de cena. Assim, nas versões de Eurípides, Sêneca e Racine, Fedra morre por não poder concretizar seu amor, sendo que a adaptação evidencia as consequências do ato sexual consumido. Hipólito reage ao sexo oral de Fedra com todo cinismo possível, segurando a cabeça de Fedra no momento de gozar, comendo bombons e concluindo clinicamente:

Hipólito - Pronto. Acabou o mistério. Agora que você me teve, vá trepar com outro¹².

Mantendo a acusação de estupro presente na versão de Sêneca, Sarah Kane coloca na boca de Hipólito e Estrofe a definição do estupro.

Hipólito - Estupro. Talvez seja essa a melhor palavra que ela tenha encontrado pra mim. Eu, um estuprador. As coisas estão ficando promissoras¹³.

¹² Kane, Sarah. *Phaedra's Love*, op. cit., p. 19.

¹³ Idem, p. 25

Ele dialoga então indiretamente com Estrofe, que alude que ela mesma foi estuprada pelo Príncipe:

Estrofe - Não existem palavras para aquilo que você me fez¹⁴.

O estupro de Fedra coloca Hipólito diante de seu destino trágico. Ele entende essa vivência como uma oportunidade: é o famoso “presente” prometido por Fedra durante a cena de sedução. Graças a esse presente, Hipólito sai da depressão, tanto que ele recusa as tentativas de Estrofe e do Padre de salvá-lo. Hipólito sente-se viver novamente, e com isso, resgata com mais intensidade ainda sua capacidade de humor. Em uma entrevista, Sarah Kane afirma que *O Amor de Fedra* é “sua comédia”, nem que ela seja construída a partir de um humor negro e cínico. Ela enfatiza, na mesma entrevista, esse lado humorístico de Hipólito.

Quando a gente entra em depressão, o senso do humor é a última coisa que desaparece; quando esse senso de humor se perde, então perde-se tudo. Em nenhum momento, Hipólito perde esse senso de humor.¹⁵

O humor de Hipólito aflora na cena com o Padre, onde este tenta convencê-lo de que ele pode negar o estupro e ser perdoado. Hipólito decide assumir seu destino trágico e não mentir a ele mesmo. Ele assume com um prazer visível esse destino.

Hipólito – Eu sei o que eu sou. E o que sempre serei. Mas você. Peca sabendo que vai confessar. Depois é perdoado. E começa tudo de novo. Como você se atreve a sacanear um Deus tão poderoso? A não ser que realmente não acredite nele¹⁶.

A partir desse momento, tudo pode se tornar visível. Em sua adaptação, além do sexo e da livre aceitação do destino, Sarah Kane resolveu tornar a violência visível.

Eu disse para mim mesma: você pode, com certeza, abolir a convenção que exige que tudo aconteça escondido, colocar isso em cena e ver como isso funciona¹⁷.

Assim, na última cena, Hipólito é linchado, despedaçado, seu sexo é arrancado e jogado para uma churrasqueira, Estrofe é estuprada por Teseu... O sangue corre em cena, o que seria impensável nas versões anteriores do Mito.

¹⁴ Idem, p. 25

¹⁵ Entrevista realizada por Nils Tabert, in Saunders, Graham. *Love me or kill me: Sarah Kane e o teatro*. Paris: Editions de l'Arche, op. cit, p. 133.

¹⁶ Kane, Sarah. *Phaedra's Love*, op. cit., p.34.

¹⁷ Entrevista realizada por Nils Tabert, op. cit., p. 136.

O Amor de Fedra no palco

Talvez essa questão da evidenciação, de tornar visível o invisível, o latente, seja um dos grandes desafios na encenação da peça de Sarah Kane. Originalmente, Sarah Kane assumiu o desafio de encenar ela mesma *O Amor de Fedra*. A peça foi apresentada pela primeira vez em maio de 1996 no *Gate Theatre* de Londres, pequena sala de vanguarda de Notting Hill. Sarah Kane comenta a respeito da encenação:

Decidimos que iríamos tratar da violência da forma mais realista possível. Se não fosse funcionar, iríamos testar outra coisa. Mas era isso, o ponto de partida: ver como seria isso. A primeira vez que ensaiamos a cena final com todo sangue e os intestinos falsos, chegamos a ficar todos seriamente traumatizados. Os atores ficavam de pé, cobertos de sangue, após ter cometido estupros e ter-se aberto a garganta. Um deles disse, “é a peça mais nojenta que eu já fiz” e foi embora. Mas todos nós sabíamos que esse momento tinha sido a consequência de uma série de percursos afetivos que tinham acontecido. Então, nenhum de nós pensou que isso não era justificado, era simplesmente desagradável. E foi bem mais fácil do que o que tínhamos imaginado. Quero dizer: a gente escreve algo como “suas entranhas são arrancadas” e isso parece incrivelmente difícil a realizar. Mas na verdade, os espectadores estão prontos a acreditar em qualquer coisa se essa coisa é simplesmente sugerida¹⁸.

Na encenação de Sarah Kane, realizada em uma sala que misturava os espectadores aos personagens dentro de um mesmo espaço, as entranhas voavam em cima dos espectadores, conduzindo os espectadores a assistir diretamente e a participar das cenas de violência.

A questão da visibilidade da violência e do sexo foi igualmente um dos desafios na nossa montagem do texto. Realizada pela Companhia Partículas Elementares, vinculada ao Grupo de Pesquisa do “Núcleo de Estudos em Artes” da Universidade Federal de Ouro Preto na linha de pesquisa “A adaptação de clássicos na Contemporaneidade” através do Edital “Jovens Artistas” do MEC/SesU¹⁹, a montagem segue uma linha da representação da violência de uma forma mais simbólica, porém realista. À pergunta “O que determina nossos destinos na Contemporaneidade?”, respondemos com a retomada de um elemento da Tragédia Grega, fundamental no que diz respeito à regulação do destino dos personagens e não utilizado na adaptação de Sarah Kane: o Coro.

¹⁸ Entrevista realizada por Nils Tabert na Revista *Outre Scène – Revue du Théâtre National de Strasbourg*, numero 1. Paris: Fevereiro de 2003, p. 72

¹⁹ A montagem estreou no dia 19 de julho de 2007 no Festival de Ouro Preto e Mariana, com direção de Gilson Motta e Tânia Alice, com os atores Marianna de Mesquita, Danilo Camassuti, Ana Paula Hubli, Danilo Roxette, Renato Cordeiro, Henrique Dutra e Tarcisio Moreira.

O Coro: o destino encarnado

Em sua teoria da Tragédia, Nietzsche concebe o Coro como elemento fundador do fenômeno dramático. Partindo dos conceitos de Vontade e Representação, Nietzsche vincula o coro trágico ao elemento dionisíaco (a Vontade) e a cena propriamente dita ao elemento apolíneo (a Representação). O Coro é assim o elemento que gera as imagens/representações, tudo que se passa na cena seria, portanto, uma projeção do Coro. O que se vê em cena são os “sonhos” do Coro – os deuses e heróis – que nascem da “embriaguez”, do excesso de forças criativas. Em termos estéticos, esta metamorfose nada mais é do que a transformação e inter-relação do elemento musical (dionisíaco) e o elemento formal, imagético (apolíneo).

Em nossa montagem de *O Amor de Fedra*, o Coro opera neste mesmo sentido: é dele que partem as imagens geradas na cena, é ele que controla tudo o que se passa na cena, é ele que observa a cena, numa atitude crítica. No entanto, estabelecemos uma inversão, ilustrando as inversões operadas por Sarah Kane em sua adaptação: na nossa montagem, o Coro aparece como elemento apolíneo, visto possuir funções relacionadas ao controle, a organização, à racionalidade, enquanto que a realidade colocada no interior da cena teria um caráter dionisíaco, já que diz respeito às pulsões, ao elemento instintivo, incontrolável, ilógico. Assim como ocorre na Tragédia Grega, o Coro é um personagem da peça, dotado de uma identidade social, cuja ação é a de fornecer conselhos, exprimir opiniões, colocar questões, criticar os valores da ordem social, reagindo aos acontecimentos das personagens.

Em *As Tragédias Gregas na Cena Moderna – uma Utopia Teatral*, Patrica Vasseur Legagneux²⁰ analisa as diferentes formas de utilização do Coro nas encenações contemporâneas de Tragédias. As opções, nesse sentido, vão da criação do Coro (como é o caso em *O Amor de Fedra*) à supressão do Coro, passando pela citação, projeção, distribuição, repartição entre outros. Dentro das possibilidades de utilização do Coro, ela diferencia uma utilização ritual, religiosa, “litúrgica” (com figurinos que remetem ao antigo, cantos, danças, etc.) e uma utilização política e popular, onde o Coro remete a uma identidade social coletiva.

Assim, de acordo com a interpretação dada pela direção ao texto de Sarah Kane – a saber, a compreensão de que, na atualidade, a vida humana é absolutamente condicionada pela mídia, de tal modo que esta adquire a força de um destino, isto é, de uma objetividade que coage o indivíduo – o Coro do espetáculo aparece como sendo constituído por homens da mídia, isto

²⁰ LEGANGNEUX, Patricia. *Les Tragédies Grecques sur la Scène Moderne : Une Utopie Théâtrale*. Louvain: Presses Universitaires Septentrion, 2004.

é, por jornalistas. É a mídia, através de seus agentes – os jornalistas – que criam a realidade, criando também a nossa subjetividade (valores, desejos, opiniões, vontades).

Em relação aos personagens do texto propriamente dito – Fedra, Hipólito, Estrofe, Doutor, Teseu, Padre – este Coro de jornalistas mantém uma atitude de vigilância, de ameaça, mas também de adoração. Como membros da família real, estes personagens são “cultuados” como uma eterna fonte de notícias sensacionais. Mesmo o elemento mais banal pode vir a se tornar um espetáculo. Do mesmo modo, os personagens centrais dependem da mídia para gerar um tipo de “imagem pública”. Desta forma, gera-se uma tensão entre a esfera pública e a privada: o que é privado pode se tornar público a qualquer descuido... Nem tudo que é privado – mesmo que seja verdadeiro – pode tornar-se público... Por outro lado, aquilo que é tornado público nem sempre corresponde à realidade do privado, podendo ser simplesmente algo forjado, inventado. Na ótica dos personagens, na esfera privada sempre se faz necessário um “ser para o outro”, um “jogo com as aparências”, em função daquilo que o público espera da família real. Dá-se assim a representação, o jogo de máscaras, o teatro.

Por outro lado, na ótica do Coro, é necessário se fazer com que tudo vire um grande espetáculo, conforme as teorias do situacionista de Guy Debord²¹. Coro e platéia cultuam a imagem. Num mundo marcado pela descrença nos valores religiosos, este culto das imagens – a vontade de ser um evento da mídia – apresenta-se como uma via de salvação... Mas também de perdição.

Mas, é importante notar que, assim como no teatro antigo ocorria de o Coro possuir um vínculo estreito com o espectador, sendo, de fato, a voz da coletividade, em nossa montagem *O amor de Fedra*, o Coro de jornalistas também se relaciona estreitamente ao coletivo. Este relacionamento talvez se processe por uma via negativa, a saber, o gosto que a população, em geral, tem pelos eventos catastróficos, dolorosos, sangrentos, cruéis. A grande quantidade de notícias veiculadas pela mídia sobre mortes brutais e acontecimentos catastróficos só existe pelo fato de haver uma demanda constante por parte da população. Alguns estudiosos afirmam que a sensibilidade do homem moderno e contemporâneo é entorpecida a tal ponto que, somente os espetáculos cruéis e sangrentos podem vir a fornecer ao indivíduo uma reação afetiva. Contudo, nota-se que, quanto mais o indivíduo se “alimenta” dessas imagens, mais ele tende à apatia. Deste modo, as imagens sobre violência proliferam e se banalizam.

O Coro de *O amor de Fedra* aparece, portanto, em nossa encenação como o elemento que cultua, cria e manipula as imagens e, com elas, a realidade dos personagens e espectadores.

²¹ Debord, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Folio, 1967.

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

Concluindo, podemos afirmar que a evolução do Mito na Tragédia Grega, na Tragédia Romana de Sêneca e na Tragédia Clássica Francesa até a adaptação contemporânea de Sarah Kane segue uma linha de progressiva evidenciação da violência e da sexualidade, sendo essas questões emblemáticas da Pós-Modernidade. Em nossa encenação, demos um passo a mais nessa evidenciação através da criação de um Coro de cunho apolíneo, que controla e rege o destino dos personagens da Família Real. Essa abertura da peça conduz a uma leitura universal, conforme a afirmação de Krzysztof Warlikowski:

A peça de Sarah Kane pertence ao local onde ela é realizada, ao país onde ela é montada. Sua estrutura é tão aberta que ela tem que ser preenchida com matéria francesa, alemã ou polonesa, segundo o local de sua montagem. É um imaginário universal, como foi o imaginário de Koltès, Shakespeare ou dos Gregos. Ela é ilimitada. Só se tem de encontrar a porta²².

²² Entrevista publicada na Revista *Outre Scène – Revue du Théâtre National de Strasbourg*, op. cit., p. 47.