

APROPRIAÇÕES DO MITO E OS ARQUÉTIPOS EM *O AMOR DE FEDRA* (SARAH KANE)

Renata Cunali⁹⁵
Luciana Paula Castilho Barone⁹⁶

Faculdade de Artes do Paraná

Resumo

Partindo de estudo teórico sobre mitos e arquétipos, o presente trabalho apresenta uma análise do texto *O amor de Fedra* de Sarah Kane, traçando paralelos com as obras de Eurípedes, Sêneca e Racine dedicadas ao mesmo tema. Compreendendo o encontro entre Ártemis e Afrodite como argumento central do mito de Fedra, busca-se verificar de que modo a atualização de Sarah Kane opera sobre a representação dessas imagens arquetípicas.

Palavras-chave: mito; atualização; arquétipo; Fedra

Abstract

Based on theoretical studies on myths and archetypes the present work presents an analysis of the play *Phaedra's Love* written by Sarah Kane, drawing a parallel with other plays dedicated to the same theme by Eurípedes, Sêneca and Racine. Considering the conflict between Artemis and Afrodite as the central argument of the myth of Phaedra, this work aimed at verifying the impact of the actualization performed by Sarah Kane over the representation of these archetypal images.

Key words: myth; actualization; archetype; Phaedra.

⁹⁵ Renata Cunali é graduanda do curso de Bacharelado em Artes Cênicas da FAP, graduada em Comunicação Social - habilitação em Publicidade e Propaganda – pela Universidade Positivo e tem Especialização Interdisciplinar em Artes e Ensino da Arte pela FAP. Realizou esta pesquisa com bolsa da Fundação Araucária pelo Programa de Iniciação Científica.

⁹⁶ Luciana Paula Castilho Barone é Doutora em Multimeios pela UNICAMP, com tese focada na poética do encenador Robert Lepage. Atualmente, é professora adjunta da Faculdade de Artes do Paraná, vinculada à Linha Processos Criativos do Grupo de Pesquisa Artes e Performance (CNPQ/FAP), junto à qual desenvolve o projeto "Inconsciente, subjetividade e processos de criação cênica".

INTRODUÇÃO

Ao definir o teatro como espaço de memória, Hans-Thies Lehmann refere-se a uma memória coletiva e identifica na cena contemporânea um trabalho direcionado aos corpos e afetos, capaz de por meio do eu, de suas recordações, despertar lembranças abrindo-se para o genérico, provocando um encontro entre história individual e história coletiva (2007). Para Carl Gustav Jung (2002), nossa mente está alicerçada sobre uma psique infinitamente arcaica, do mesmo modo que nosso corpo corresponde fundamentalmente ao modelo anatômico dos mamíferos, possibilitando que suas funções sejam coletivas e universais⁹⁷.

Essa universalidade do inconsciente coletivo advém do fato de seu conteúdo ser recorrente em diferentes épocas e partes do mundo, transcendendo experiências relativas a trajetórias individuais. Manifestando-se de forma simbólica, ele faz emergir imagens primordiais, denominadas arquétipos, cuja origem Jung atribui à sedimentação de experiências constantemente revividas por diferentes povos da humanidade (JUNG, 1985). O arquétipo é uma tendência para formar representações de um motivo, "sem perder a sua configuração original" (JUNG, 2002, p. 67), primordial, criando mitos que "influenciam e caracterizam nações e épocas inteiras" (idem, p. 79).

Em suas abordagens das funções do mito - suas características e repetições, pelas quais se dão sua revificação e reatualização -, Eliade (1992) e Campbell (2008) retomam fundamentos propostos por Jung, e identificam imagens simbólicas recorrentes em povos separados geograficamente, temporal e culturalmente. Essa recorrência, observada em ritos religiosos ou histórias ancestrais, faz-se igualmente presente em narrativas literárias, filmicas, cênicas e dramatúrgicas nas quais se verifica uma estrutura, um encadeamento de ações e oposições comum que se mantém independentemente de sua atualização. Assim sendo, através do poder evocativo de imagens ancestrais presentes no inconsciente coletivo, a cena contemporânea opera uma atualização de conteúdos temáticos de origem mítica por sua repetição e desconstrução.

Enfocando a representação simbólica do feminino, a presente pesquisa foi desenvolvida com o intuito de verificar de que modo artistas cênicos contemporâneos têm se apropriado de temas míticos em torno do feminino na criação de suas obras. Nesse sentido, *O amor de Fedra*, objeto de estudo deste artigo, apresenta-se como recriação contemporânea do mito de Fedra abordado anteriormente nas tragédias de Eurípedes e Sêneca, e revisitado por Racine durante o

⁹⁷ Acerca da universalidade do material do inconsciente coletivo, importa esclarecer que Jung compreende a existência de uma psique coletiva entre povos e raças (ou grupos menores como as famílias), além da psique universal.

classicismo francês. Tendo como norteadores os conceitos de arquétipo e inconsciente coletivo apresentados por Jung, além de estudos acerca do referencial mítico centrado sobre o feminino, a análise será estruturada a partir de paralelos entre as referidas obras na tentativa de verificar as atualizações empreendidas por Kane.

O MITO DE FEDRA

O mito de Fedra conta-nos a história da vingança de Afrodite sobre Hipólito (filho de Teseu com a amazona Antíope), jovem que venera a deusa da caça Ártemis e preserva sua castidade ignorando a deusa do amor, deixando de prestar-lhe os devidos tributos. A deusa vê em Fedra, esposa de Teseu, o instrumento de sua vingança, fazendo com que ela se apaixone pelo enteado.

Perturbada por seus sentimentos, Fedra se isola e, na tentativa de resistir aos desígnios de Afrodite, adoece. Ela acaba por confessar à sua ama a razão de seu sofrimento, e esta não demora a procurar Hipólito e expor-lhe os sentimentos de Fedra. Insultado pela sugestão de ter um romance com sua madrasta, ele irrompe num discurso contra ela. Humilhada pela rejeição do enteado, Fedra se enforca deixando um bilhete acusando falsamente Hipólito de tê-la estuprado.

Ao retornar a Trezena, Teseu encontra a esposa morta juntamente com o bilhete que acusa seu filho, e então evoca contra ele a fúria de Poseidon, deus do mar; um monstro marinho e grandes ondas assustam os cavalos de Hipólito que o arrastam contras as pedras, causando sua trágica morte⁹⁸.

Tornou-se clara, ao longo do estudo do referido mito, a complexidade de sua estrutura, resultante de constantes alusões às trajetória pregressas de seus personagens e sua genealogia, estabelecendo conexões com personagens de outros mitos. Embora não estejam presentes na obra de Sarah Kane, nas versões de Eurípedes, Sêneca e Racine são recorrentes as menções de Fedra às mulheres de sua família e suas desventuras: “Ah! Minha pobre mãe! Com que amor amaste! [...] E tú, mísera irmã, amada por Dionísio! [...] Vem delas minha desventura, não é nova.” (EURÍPEDES, 1977 p.40-41). E novamente em Sêneca e Racine respectivamente:

Mãe, como te lamento! Arrebatada de infando mal, amaste, ousada, o guia de um gado cruel [...] Vênus, por ódio ao sol e à sua estirpe, vinga em nós as cadeias que a prenderam e a Marte. A toda geração de Febo⁹⁹ cobre de apodos: Puro amor não sentem filhas de Minos [...] (SÊNECA, 1985 p.116-117)

⁹⁸ Na versão do mito encontrada em *O livro de ouro da mitologia* de Thomas Bulfinch (2000, p.188), Fedra não comete suicídio, e Hipólito é ressuscitado por Ártemis e levado para a Itália onde fica sob a proteção da ninfa Egéia.

⁹⁹ Apólo.

Oh, a ira de Vênus! Oh cólera fatal! Em que desvarios jogou minha mãe! [...] Ariadne, minha irmã a quem o amor também feriu, e abandonou nas escarpas onde foi seduzida! [...] É a vontade de Vênus que eu, sendo a última, seja a mais miserável desse sangue maldito. (RACINE, 1986 p.25-26)

A maldição a que se refere Fedra remonta ao episódio em que Apólo denuncia a Hefesto (Vulcano), marido de Afrodite, a traição de sua esposa com o deus da guerra Ares (Marte). Hefesto, então, aprisiona ambos em uma rede e convoca todos os deuses para que testemunhem a vergonha dos amantes. Afrodite, ofendida, decide vingar-se da linhagem de Apólo, fazendo com que uma de suas filhas, Pasifae, mãe de Fedra, apaixone-se por um touro. O resultado de tal encontro, como se sabe, é o nascimento no Minotauro, que por sua vez leva Teseu ao encontro de Ariadne, irmã de Fedra, que após ajudá-lo a matar o Minotauro, segue com ele para Atenas. Contudo ela é abandonada por Teseu na ilha de Naxos onde, segundo algumas versões, torna-se posteriormente esposa de Dionísio (GOLDHILL, 2006).

Essa pequena digressão faz-se necessária, pois, além de ilustrar a complexidade do emaranhado das narrativas míticas, aponta relevante característica da trama de Afrodite, pois se a desgraça de Fedra poderia, inicialmente, parecer mero “efeito colateral”, o conhecimento de tais antecedentes revela a hereditariedade de sua tragédia e oferece possibilidades de leitura capazes de contribuir para a análise que se seguirá.

Mesmo mantendo uma estrutura básica, a variação é característica das narrativas míticas, de tal sorte que ao estudar as obras de Eurípedes, Sêneca, Racine e Kane, é possível verificar facilmente algumas modificações tanto na composição do conjunto de personagens, como nas diferentes versões para o suicídio de Fedra e suas motivações, a inserção de conflitos secundários, e a sequência dos acontecimentos. Embora tais modificações revelem particularidades significativas da forma como os autores optaram por abordar a história de Fedra, nos concentramos particularmente naqueles ligados diretamente às representações do feminino.

ANÁLISE DA OBRA DRAMATÚRGICA *O AMOR DE FEDRA*

A recriação empreendida pela dramaturga inglesa Sarah Kane oferece inovações referentes tanto à linguagem utilizada - com diálogos curtos, silêncios, e rubricas repletas de simbologia - quanto à desestruturação que tece do mito. Deslocando a história para a Inglaterra contemporânea, os conflitos humanos se mantêm os mesmos, mas ganham novas características, articulando-se de acordo com outras instituições de poder, entre elas a mídia sensacionalista e a igreja.

Merece especial atenção o impacto que esse novo contexto exerce sobre um aspecto fundamental do mito: a submissão dos mortais aos deuses. Tendo em vista que Afrodite e Ártemis desempenham nas versões anteriores papéis fundamentais para o estabelecimento do conflito na narrativa, a ausência de qualquer menção às essas divindades, confere nova dimensão às ações dos personagens e altera a forma de apresentação dessas imagens arquetípicas.

Já na primeira rubrica do *Hipólito* de Eurípedes encontra-se a descrição do seguinte cenário: “O frontispício do palácio real de Trezena. À direita e à esquerda da porta central, respectivamente, estátuas de Ártemis e Afrodite. Diante de cada estátua um altar” (EURÍPEDES, 1977 p.22). Essa composição proposta pelo tragediógrafo traz para o plano da visualidade a oposição sobre a qual se erige o mito de Fedra.

Segue-se então o prólogo de Afrodite, ao longo do qual a deusa relata claramente sua intenção de vingança contra o jovem que ousa chamá-la de “a pior das divindades”, repele o amor e dirige seu culto à deusa Ártemis (idem, p.22). Se à deusa do amor cabe a abertura da tragédia, é Ártemis quem realiza seu encerramento elucidando Teseu a respeito de todo o ocorrido, ressaltando a inocência de seu filho, e revelando a impossibilidade de intervir em defesa de Hipólito em obediência a uma lei divina segundo a qual um deus não deve opor-se aos desígnios de outro (idem p.85-86).

Em estudo acerca da tragédia *Hipólito*, Rafael López-Pedraza (2012) apresenta uma leitura das imagens da mitologia grega a partir do conceito junguiano de arquétipo, e refere-se a Arnold Toynbee para abordar a repetição desse embate entre figuras antagônicas como alicerce fundamental na construção de diferentes mitos.

Um encontro entre duas personalidades sobre-humanas é o argumento de alguns dos maiores dramas que a imaginação humana concebeu. Um encontro entre Jeová e a serpente é o argumento da caída do homem no *Livro do Gênesis*; um segundo encontro entre os mesmos antagonistas, transfigurado pela progressiva ilustração da alma siríaca, é o argumento do *Novo Testamento*, que nos fala da história da redenção. Um encontro entre Deus e satanás é o argumento do *Livro de Jó*; um encontro entre Deus e Mefistófoles é o argumento de *Fausto* de Goethe; um encontro entre deuses e demônios é o argumento da *Volupsa* escandinava; um encontro entre Ártemis e Afrodite é o argumento de *Hipólito* de Eurípedes[...] (TOYNBEE *apud* PEDRAZA, 2012, p.67).

Os arquétipos que abrem e encerram a tragédia mostram-se antagônicos, sublinhando o conflito entre o desejo e a castidade, podendo esse último ser compreendido para além da virgindade. Em *As deusas e a mulher*, Jean Shinoda Bolen (1990), ocupa-se das imagens simbólicas

das deusas gregas e afirma a castidade como um manter-se impenetrável, uma atitude de não submissão, comum à Ártemis, Atena e Héstia, as deusas virgens. Intocáveis nos relacionamentos e invulneráveis ao sofrimento, as deusas virgens nunca foram dominadas por seus sentimentos ou por outras divindades conservando-se inacessíveis à transformação (BOLEN, 1990).

Em contrapartida, considerada uma deusa alquímica, combinando características das deusas vulneráveis e das deusas virgens sem, todavia, identificar-se precisamente com nenhuma delas, Afrodite é a amante que rege o prazer do amor, da beleza, da sexualidade e da sensualidade, abrindo-se para a experiência com o outro (idem).

Considerando que mesmo após as alterações realizadas por Kane, a estrutura central da narrativa permanece estável, parece possível pensar a atualização operada não pela supressão desses arquétipos, mas pelo deslocamento de suas características para os personagens.

Acompanhando a trajetória de Fedra ao longo das abordagens estudadas, verifica-se um movimento pelo qual a redução da presença manifesta de Afrodite, que já nas versões romana e francesa se restringe a menções feitas nos diálogos e em falas do coro, resulta numa ampliação das ações da personagem de Fedra e numa modificação gradativa de sua conduta à medida que ela passa a incorporar traços do arquétipo da deusa.

Entre os elementos que possibilitam essa leitura, está o extremo recato da personagem da tragédia de Eurípedes que reluta em revelar, mesmo a sua ama, seu segredo, além de reprovar os conselhos que essa lhe dá.

AMA

Os mortais não devem aspirar na vida a uma conduta perfeita, pois na verdade não conseguem sequer exatamente armar o teto que lhes cobre as casas. Tu, só tu, profundamente mergulhada no infortúnio, queres gabar-te de vencer os vagalhões nadando como estivesse em mar calmo? Se em ti, como criatura humana, sempre o bem prevalecesse sobre o mal, então serias feliz demais! Vamos, então minha criança querida! Renuncia a tanta presunção, pois não é outra coisa esse mau pensamento de querer triunfar dos deuses! Ousa amar! É a vontade de uma deusa e, já que estás enferma, faze com que a tua enfermidade se transforme num bem (EURÍPEDES, p.46).

FEDRA

Pára, em nome dos deuses! Falas muito bem, mas só dizes coisas escabrosas. Nem mais uma palavra! Minha alma foi solapada demais pelo amor e, se enfeitada com palavras bonitas, deixo-me levar por sentimentos de que devo ter horror (Idem, p.48)

Certamente, o conflito da personagem não é amenizado em Sêneca, contudo, já na versão romana, emerge uma alternância na postura de Fedra que ora insiste em resistir, ora deixa-se

levar por seus sentimentos. Dessa forma, estabelece-se uma relação de equilíbrio pela qual, inicialmente, a reação da ama ao segredo de Fedra é repreensiva, recomendando que ela se lembre de sua mãe e expulse da mente casta a tentação, e, no entanto, após ouvir-lhe afirmar preferir a morte a tal crime ela diz: “se a imprudente paixão te abrasa tanto, despreza a boa fama” (SÊNeca, 1985 p.118). Em seguida cabe ao coro reforçar a impossibilidade de resistir a Afrodite que “triunfa até mesmo de cruéis madrastas.” (Idem p.125).

Se até então a paixão de Fedra por Hipólito encontrava na figura de Afrodite sua justificativa, Sarah Kane concentra na personagem de Fedra as características do arquétipo da deusa que, conforme observa Bolen (1990), quando manifestas podem colocar a mulher em divergência com os padrões e a moralidade de uma determinada época. Desse modo, apresenta-se uma Fedra com novos contornos, de atitudes mais impulsivas, movida pelo amor passional e físico que sente pelo enteado como observa-se nas falas de Fedra em diálogo com sua filha Strofe.

F - Tem uma coisa que existe entre nós, uma porra que se impõe aqui dentro. Queima. E quando eu tô junto com ele o clima que fica entre nós dois. Você não sente? [...] Eu quero possuir ele. Cada centímetro do corpo. Ficar junto com ele, até a gente virar um só.[...] Eu faço o que ele quiser.[...] Eu não posso apagar, não posso sufocar isso que eu sinto. Não posso acordar todo dia com isso me consumindo. Acho que eu vou explodir! Eu quero tanto ele. Tanto! Eu converso muito com ele; ele conversa comigo. Você sabe, nós, nós conhecemos muito bem um ao outro. Ele me conta umas coisas - nós somos muito próximos - sobre sexo e o quanto isso deprime ele. E eu sei... (KANE, s/d, p.8)

Embora Strofe, filha de Fedra, correspondente no texto de Kane à figura da ama, apresente clara oposição aos impulsos de sua mãe, sua preocupação não está mais associada à preservação de sua honra, mas de sua imagem.

O que “queima” em Fedra é tal como coloca Sêneca, “o fogo furtivo que arruína as veias. Não faz feridas ostensivas: devora as íntimas entranhas” (1985, p.123), o amor. Deslocar a história para um contexto contemporâneo coloca a personagem em meio a outras relações com a moralidade, a culpa e a sexualidade, possibilitando a Fedra expor seu desejo de forma mais direta, personificando a infidelidade sem culpa de Afrodite, que teve entre seus diversos amantes tanto deuses como mortais.

F – Eu tô apaixonada por você.

H – Por que?

F - Você me excita, dá um frio na espinha.

(silêncio)

Quer o seu presente agora?

H - *(Olha para ela. Depois volta para a TV)*

(silêncio)

F - Eu não sei o que fazer.

H - Vai embora.

Ambos assistem a TV. Eventualmente, FEDRA passa na frente de HIPÓLITO. *Ele não olha para ela. Ela abre as calças dele e faz sexo oral com ele. Ele assiste a TV e come seus doces durante todo o tempo. Ele faz um som como se fosse gozar. FEDRA começa a levantar a cabeça - ele a segura e goza na boca dela, sem tirar os olhos da TV. Ele solta a cabeça dela. FEDRA senta e olha para a TV. Um longo silêncio, quebrado pelo barulho do pacote de doces de HIPÓLITO. FEDRA chora.*

H - E aí. Acabou o mistério? (KANE, s/d, p. 16-17)

Assim, a personagem de Kane difere da de Eurípedes, que durante toda a peça não fala diretamente a Hipólito, de tal maneira que não fosse por uma traição da ama, o enteado jamais saberia de sua paixão, tampouco Teseu, a quem ela deixa somente uma nota com a falsa acusação de estupro antes de suicidar-se. Em Racine, tal qual em Sêneca, é a própria Fedra quem confessa seu amor ilícito ao enteado, e somente depois de saber da morte de Hipólito, ela revela a Teseu a inocência de seu filho. Todavia, em ambas as obras, diferentemente do que se observa em *O amor de Fedra*, ainda faz-se necessária a apresentação da forte influência de Afrodite sobre as mulheres para ilustrar a dimensão dos sentimentos que arrebatam Fedra.

Além do desejo, outro elemento presente no mito de Fedra, originalmente centrado na figura de Afrodite, é a vingança. Por compreender que a análise da atualização da relação entre Hipólito e a deusa Ártemis constitui tema para um novo artigo, apresentarei brevemente algumas de suas características apenas para auxiliar a compreensão da vingança de Fedra na obra de Sarah Kane.

Indiferente a tudo e todos que estão a sua volta, o Hipólito de *O amor de Fedra*, combina a exacerbação da sexualidade a uma postura misógina, e, reforçando o aspecto impenetrável da castidade mencionado anteriormente, sua apatia parece ter fim apenas no momento de sua morte. Há, no entanto, um momento em que Fedra menciona uma mulher, Lena, e ele reage agarrando a madrasta pelo pescoço e exclamando: “Nunca mais fala dela. Não diz o nome dela pra mim, não se refere a ela, nem mesmo pensa nela. Entendeu? Entendeu?[...] NINGUÉM me incendeia, filha da puta NENHUMA mexe comigo. Então nem tenta” (KANE, s/d, p.19).

Na abordagem de Racine, ocorre uma modificação bastante interessante, pois embora Fedra consinta com o plano da ama de acusar Hipólito para preservar a si mesma e a seus filhos da desonra, em determinado momento, ela parece decidida a contar a verdade a Teseu, mas hesita ao saber do amor do jovem por Arícia e nesse ínterim ele morre. Tal qual em Kane, nota-se uma fissura na resistência que Hipólito impõe às mulheres.

Na obra do dramaturgo francês, Hipólito encontra-se dividido entre sua devoção a Ártemis e seu amor por Arícia, e a inserção dessa nova personagem vem acompanhada do ciúme de Fedra que, tal qual Afrodite em relação à deusa da caça, tem em Arícia uma rival.

A apropriação empreendida por Sarah Kane apresenta construção semelhante: Fedra depara-se com a indiferença de Hipólito explicitada por suas próprias palavras, “Já me teve, num foi? Vai foder com outro” (Idem, p.20), e pela percepção de que não ele não a difere das outras mulheres com as quais se relacionou, entre elas sua filha Strofe. A decisão de cometer suicídio e acusá-lo de estupro é sua vingança, seu modo de puni-lo por manter-se impenetrável, inacessível à transformação, é a atualização da vingança de Afrodite que suporta o mito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deslocando a história para a atualidade, Kane discute temas centrais em suas obras como a violência social, o amor e a morte a partir da evocação de imagens míticas que já não dependem integralmente de sua inserção no contexto original. Em consonância com as proposições de Eliade (1992) e Campbell (2008) observa-se que a estrutura mítica apoiada sobre imagens arquetípicas presentes no inconsciente coletivo mantém-se a mesma; o encontro entre antagonistas e a nova roupagem decorre dos distintos contextos históricos, sociais e culturais nos quais as obras foram escritas.

O paralelo entre as obras de Eurípedes, Racine, Sêneca e Kane revelam que a atualização do mito realizada em *O amor de Fedra* opera pelo deslocamento dos traços do arquétipo de Afrodite para a personagem Fedra, pois através de suas ações, em oposição às de Hipólito, é que se dá a ver o argumento central da narrativa: o conflito entre o prazer do amor e a castidade, a não submissão.

REFERÊNCIAS

BOLEN, Jean Shinoda. **As Deusas e a Mulher**: Nova Psicologia das Mulheres. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

BULLFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia** (a idade da fábula): história de deuses e heróis. Trad. David Jardim. 9 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CAMPBELL, Joseph. **Mito e transformação**. Trad. Frederico N. Ramos. São Paulo: Ágora, 2008.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. Trad. José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

EURÍPEDES. Hipólito. In. **Teatro de Eurípedes**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1977.p.11-100.

GOLDHILL, Simon. Grecia. In. **Mitología del Mundo**. Trad. Flora Casas. Países Bajos: Evergreen, 2006.

JUNG, Carl Gustav. Os arquétipos do inconsciente coletivo. In **Psicologia do inconsciente**. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1985, pp. 81-103

_____. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002, pp. 01-229.

_____. O inconsciente pessoal e o inconsciente suprapessoal ou coletivo. In **Psicologia do inconsciente**. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1985, pp. 56-71.

KANE, Sarah. **O amor de Fedra**. Trad. Felipe Vida. Não publicado.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PEDRAZA, Rafael López. **Ártemis e Hipólito**: mito e tragédia. Trad. Roberto Cirani. Petrópolis: Vozes, 2012.

RACINE, Jean. **Fedra**. Trad. Millor Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1986.

SÊNECA. Lucio Annaeus. Hipólito. In. **Fedra e Hipólito**: tragédias de Eurípedes, Sêneca e Racine. Trad. José Eduardo do Prado Kelly. Rio de Janeiro: Agir, 1985.

ACEITE: 18/02/2013