



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**PARÓDIA E MECANISMO MIMÉTICO EM *PERDIÇÃO*: EXERCÍCIO SOBRE
ANTÍGONA, DE HÉLIA CORREIA**

SAMARKANDRA PEREIRA DOS SANTOS PIMENTEL

JOÃO PESSOA – PB

2014

SAMARKANDRA PEREIRA DOS SANTOS PIMENTEL

**PARÓDIA E MECANISMO MIMÉTICO EM *PERDIÇÃO*: EXERCÍCIO SOBRE
ANTÍGONA, DE HÉLIA CORREIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal da
Paraíba (UFPB), como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Literatura e Cultura

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Amélia Luna

Cirne de Azevedo

JOÃO PESSOA - PB

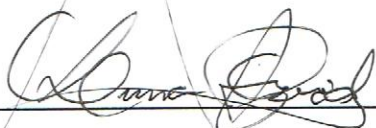
2014

P644p Pimentel, Samarkandra Pereira dos Santos.
Paródia e mecanismo mimético em Perdição: exercício sobre Antígona, de Hélia Correia / Samarkandra Pereira dos Santos Pimentel.- João Pessoa, 2014.
225f.
Orientadora: Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHL
1. Correia, Hélia, 1949- crítica e interpretação. 2. Literatura portuguesa - crítica e interpretação. 3. Literatura e cultura. 4. Antígona. 5. Dramaturgia. 6. Recriação - ação - conflito.

UFPB/BC

CDU: 869.0(043)

BANCA EXAMINADORA



Profª Drª Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo (UFPB – PPGL)

ORIENTADORA



Prof. Dr. Romero Venâncio Silva (UFSE)

1º EXAMINADOR



Profª Drª Danielle Dayse Marques de Lima (UFCG)

2º EXAMINADOR



Profª Drª Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (UFPB)

3º EXAMINADOR



Prof. Dr. Fabrício Possebon (UFPB)

4º EXAMINADOR

RESUMO

Tomando como objeto de estudo o drama *Perdição*: Exercício sobre Antígona (1991), da escritora portuguesa Hélia Correia (1949), consideramos o modo como a autora reescreve e reatualiza as figuras mitológicas e os mitos de que se ocupa. Sua construção sugere uma espécie de ansioso apelo à continuidade, conforme assinalado por Longino acerca da influência de Homero sobre todos os pensadores, visto que a trama heliana se inicia exatamente após a morte da Antígona sofocliana, no mundo dos mortos. No decorrer da leitura, no entanto, é perceptível que os meios utilizados pela autora não são tão claros assim. A continuidade surge sob a forma de paródia, que, segundo Hutcheon (1988), também pode homenagear o texto anterior e, assim, a “inclusão da ironia e do jogo jamais implica necessariamente a exclusão da seriedade e do objetivo na arte pós-modernista” (HUTCHEON, 1988, p.48). Com base nisto, constatamos a necessidade de analisarmos a peça referida à luz da teoria proposta por René Girard acerca do desejo mimético, da inveja e do mecanismo do bode expiatório. A crítica arguciosa de *Perdição* surge a partir da reelaboração de personagens que, ao colidirem, expõem ações e relações humanas que desnudam o mecanismo mimético, com base na abordagem ritualístico-sacrificial de Girard, revelando-nos como pode ser banal a maneira pela qual “perdemos o sentido” e deixamos correr o sangue de alguém (ou o próprio) por causa de algo tão enganoso quanto o *kydos*, “o objeto de disputa supremo e inexistente”(GIRARD, 2008, p.192).

PALAVRAS-CHAVE: Antígona, dramaturgia, recriação, ação, conflito.

ABSTRACT

Abstract: in this dissertation we analyze the drama *Perdição: Exercício sobre Antígona* (1991), by the portuguese writer Hélia Correia, considering the way by which the writer rewrites and renew the mythological characters and the myths addressed in her play. Her construction suggests some sort of anxious appeal to continuity, as pointed out by Longino on Homer's influence exercised on all thinkers, since Correia's plot begins exactly after sophoclean Antigone's death, in the underworld. However, while reading the play we perceive that Helia makes use of the tools of her craft in not so clear manners. The continuity appears but under the form of parody, which, according to Hutcheon (1988), may also make a tribute to the preceding text, since "to include irony and play is never necessarily to exclude seriousness of purpose in postmodernist art". From this, we arrive that we must analyze this drama in the light of René Girard's theory on mimetic desire, envy, and the scapegoat mechanism. The ingenuous criticism in *Perdição* comes by re-elaborating the characters that expose in their collision human actions and relations that make plain the mimetic mechanism, based in Girard's ritualistic-sacrificial approach, revealing thus how the way by which we "lose senses" or let somebody's (or even our) blood spill for something as derisory as the *kydos*, "the supreme and non-existent object in dispute" (GIRARD, 2008, p.192), can be banal.

Keywords: Antigone, dramaturgy, recreating myths, action, conflict.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – PÓS-MODERNISMO E PARÓDIA PÓS-MODERNA.....	18
1.1. Pós-modernismo e a poética do pós-modernismo.....	20
1.2. A paródia pós-moderna.....	28
1.3. A dor como troféu ou a ênfase na degradação do Homem, esse “ser cultural de desejo”, na literatura contemporânea.....	34
CAPÍTULO II – FUNDAMENTOS DA TEORIA MIMÉTICA.....	49
2.1. O mecanismo mimético.....	49
2.2. O mecanismo do bode expiatório.....	56
2.3. A divindade euripidiana e o <i>kydos</i> homérico.....	63
2.4. De acontecimento ritual a um simples linchamento.....	67
2.5. Mitos e ritos sacrificiais na Modernidade.....	70
CAPÍTULO III – AÇÃO DRAMÁTICA E CONFLITO: FUNDAMENTOS DO DRAMA.....	74
3.1. O drama antigo e moderno: diferenças e semelhanças.....	82
3.2. O drama contemporâneo e suas imprecisões.....	89
CAPÍTULO IV – ANÁLISE DE <i>PERDIÇÃO</i> : EXERCÍCIO SOBRE ANTÍGONA (1991), DE HÉLIA CORREIA.....	92
4.1. Antígona: o mito.....	92
4.2. O mito na tradição clássica e na dramaturgia portuguesa.....	93

4.3. <i>Perdição</i> : Exercício sobre Antígona.....	105
4.3.1. Paródia euripidiana e sofocliana no coro de bacantes de <i>Perdição</i>	107
4.3.2. O coro de <i>Perdição</i> : análise.....	112
4.3.3. <i>Perdição</i> : o drama de Antígona.....	121
4.3.4. O retorno do exílio: o ressentimento de Antígona.....	125
4.3.5. Antígona e o encontro com <i>Eros</i>	131
4.3.6. Antígona e o encontro com a morte.....	149
CONCLUSÃO.....	209
BIBLIOGRAFIA.....	214

Ao Pedro Joaquim, meu *pintinho raro*.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me dado força durante este período tão importante e turbulento da minha vida.

Aos meus pais Simão Filho (*in memoriam*) e Mara pelo amor, paciência, ajuda.

Ao Fernando, também pelo amor, paciência e, principalmente, pela cumplicidade.

À professora Dr^a Sandra Luna, um duplo agradecimento: pela orientação profissional, lúcida, sempre pertinente e compreensiva. Também pela sempre carinhosa acolhida em João Pessoa.

À Isis e Azamor, por me aceitarem, por diversas vezes, em seu lar.

Aos professores Fabrício Possebon e Luciana Calado, pelas importantes e pertinentes sugestões dadas durante o exame de qualificação.

Aos professores Milton Marques Júnior e Fabiana Sena, pelas aulas excelentes, em 2010, nas disciplinas de doutorado.

Ao professor José Carlos Seabra Pereira, pelo belíssimo mini-curso, ministrado na UFPB, pelo curso virtual, ofertado pelo Instituto Camões, pelos conselhos na abordagem da obra de Hélia Correia, e pela tão calorosa recepção em Coimbra.

Aos funcionários da UFPB, Rosilene Marafon, pela competência, Jozenaldo Gama Barreto e Edma Maria Lima da Fonseca, por terem me ajudado prontamente quando muito precisei.

Aos colegas Saamã, Rafinha, Fátima e Adilson, pelas conversas agradáveis e profícuas.

À Capes, pelo auxílio financeiro durante o período desta pesquisa, incluindo o auxílio maternidade.

Ensino

*Minha mãe achava estudo
a coisa mais fina do mundo.*

Não é.

A coisa mais fina do mundo é o sentimento.

Aquele dia de noite, o pai fazendo serão,

ela falou comigo:

"Coitado, até essa hora no serviço pesado".

Arrumou pão e café, deixou tacho no fogo com água quente.

Não me falou em amor.

Essa palavra de luxo.

Adélia Prado

INTRODUÇÃO

Meu encontro com a obra da escritora portuguesa Hélia Correia (1949) ocorreu em 2009 durante o curso de 'Literatura dramática portuguesa contemporânea', ofertado pelo Instituto Camões. À época, pouco conhecia de teatro contemporâneo português (meus estudos, no universo do drama, "limitavam-se" aos gregos, latinos e a Gil Vicente - realizados durante os cursos da graduação em Letras e em alguns pequenos cursos extracurriculares...).

O resultado deste curso no Instituto Camões não poderia ter sido melhor para mim, pois graças a ele pude tomar contato com a obra de escritores de grande valor literário, mas pouco estudados no Brasil em sua maioria, como Armando Nascimento Rosa, Abel Neves, Eduarda Dionísio, Jacinto Lucas Pires, Jorge Silva Melo, José Maria Vieira Mendes e, principalmente, Hélia Correia, a autora da obra objeto desta pesquisa. Acreditando ser pouco conhecido no Brasil o trabalho dos escritores portugueses contemporâneos, achei premente principiar com esta breve apresentação da nossa autora e de sua obra, e assim começar a justificar minha escolha do objeto de estudo desta tese.

Nascida em 1949, em Lisboa, Hélia Correia se licenciou em Filologia Românica e, antes de se dedicar exclusivamente à escrita, foi professora de língua portuguesa do ensino secundário. Sua estreia no mundo literário se deu com o romance *O separar das águas* (1981). Posteriormente, surgiram outros, já em prosa: *O número dos vivos* (1982), *Montedemo* (1983), *Villa Celeste* (1987), *A fenda erótica* (1988), *A Casa eterna* (1991), *Insânia* (1996), *Fascinação* (2004), *Bastardia* (2005), *Lillias Fraser* (2006), *Adoecer* (2010), *Vinte degraus e outros contos* (2014). No gênero poético, temos *A pequena morte/Esse canto eterno* (1986) e *A terceira miséria* (2012). Para o teatro, escreveu quatro peças: *Perdição*: exercício sobre Antígona/*Florbela* (1991), *O Rancor*: exercício sobre Helena (2000), *Desmesura*: exercício com Medeia (2006) e *A Teia* (2013). Já suas obras de literatura infanto-juvenil são *A luz de Newton* (7 histórias de cores) (1988), *Mopsos, o pequeno grego* (2005), *A coroa de Olímpia* (2008) e as adaptações infanto-juvenis de duas peças de

Shakespeare: *Sonho de uma noite de verão* (2003) e *A ilha encantada* (2005). Alguns de seus trabalhos foram traduzidos para o inglês, checo, espanhol e alemão.

Em 2014, a autora completou 33 anos de carreira literária. Apesar de o nosso estudo contemplar apenas o seu drama mítico *Perdição*: Exercício sobre Antígona (1991), lemos quase toda sua obra (que não foi lida em sua totalidade devido à dificuldade que tivemos em adquirir alguns de seus trabalhos, já esgotados nas livrarias e sebos). Percebemos, então, que muitas das personagens criadas por Hélia Correia são estrangeiras, vindas de fora daquele ambiente que habitam: Medeia, Maria Emília, Moisés, Lillias, Milena.

Sobre os temas recorrentes na sua obra, as tradições populares e as crenças do povo ganham relevo. Hélia Correia afirma, porém, que não são resultantes

[...] de um interesse consciente, de uma opção de pesquisa, de uma escolha de campos e de conteúdos. Provém igualmente de uma mecânica de incorporação natural sem intervenção da vontade (CORREIA apud FERNANDES, 2006, p.261).

A autora nos leva a crer que seu trabalho é fruto de reações a estímulos fortuitos. Nossa impressão quanto a isso, após a leitura de sua vasta obra, é que seu diálogo com os românticos é inegável. Surge-nos, também, a dúvida sobre, se suas obras, ou algumas delas, tão bem datadas e ambientadas, não foram trabalhadas conscientemente, se não são frutos – também – de ‘transpiração’, como gostava de enfatizar o poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920-1999), acerca do fazer literário poético: “a poesia não é fruto de inspiração em razão do sentimento”, mas de transpiração: “fruto do trabalho paciente e lúcido do poeta”.

Para aprofundar essas questões, recorreremos às reminiscências da autora que, ao relembrar a sua infância, relata que transitou entre dois mundos conflitantes: um, de formação intelectual sofisticada, na cidade com os pais; e outro, o dos parentes, no campo, visitados nas férias, de informação conservadora e mágica (era pelo campo que gostava de “andar suja”). Veremos essa “sujicidade” em sua Antígona (que viverá semelhante conflito em *Perdição*), em Moisés de *Bastardia*, na Lillias de *Lillias Fraser* e mesmo em

Cathy e Heathcliff de *O morro dos ventos uivantes*, os personagens criados por Brönte e tão amados por Hélia... Sobre o campo, ela ainda nos revela ser “o local de mulheres fortes e sábias” (CORREIA apud FERNANDES, 2006, p.268), apesar de o pai, homem a quem devotava grande admiração, reputar atrasado este mundo camponês repleto de crendices.

No que tange ao diálogo de Hélia com os românticos, esta revela, quando discorre sobre a escrita de *Fascinação*, texto no qual dialoga ‘livremente’ com “A dama-pé-de-cabra”, conto do romântico Alexandre Herculano (1810-1887), baseado numa lenda medieval muito conhecida em Portugal, que seu interesse pelo autor enquanto ficcionista veio só depois, pois inicialmente ela se fixou nos aspectos políticos da obra de Herculano. Quanto aos românticos portugueses em geral, Hélia nega que eles lhe sejam de muito interesse ao dizer que:

Não é pelos nossos românticos que me advém o interesse, nem pela Idade Média, nem pelo gótico. (...) A Idade Média interessa-me também muito pelos termos de imaginário e do refazer do imaginário medieval em outros momentos culturais, como o Romantismo, evidentemente. Desde pequenina que os meus góticos são britânicos: o Walter Scott, que eu li mesmo, e Ann Radcliffe – lembro-me até do medo que senti ao ler Os mistérios do castelo de Udolpho, em português. E continua a ser britânico, o meu gótico (CORREIA apud FERNANDES, 2006, p.264).

Continuando a sondar os parâmetros balizadores de sua obra, somos levados a nos questionar sobre possíveis engajamentos políticos nos escritos de Hélia Correia. Sobre isto, a autora afirma que a questão da diferença entre classes já lhe foi cara, mas se trata de um tema “passadista”. Percebemos, no entanto, a presença desta “categoria” em alguns de seus trabalhos, apesar de a autora asseverar nunca escrever (ou ter escrito) “com espírito de missão”, “para abordar um problema” (CORREIA apud FERNANDES, 2006, p. 269). Hoje seu interesse recairia no que ela denomina “conflito de civilizações” (idem, p. 269), a saber: questões ambientais que podem afetar o futuro (*sic*).

Ao abordar sua relação com a dramaturgia em entrevista em que foi questionada sobre sua inserção no teatro com suas três peças míticas e *Florbela*, a autora disse não se considerar uma “apaixonada” pelo gênero, sendo, entretanto, uma aficcionada pelo teatro grego clássico. Hélia então

afirmou preferir ver dança a teatro (sobre *Florabela*, esta nasceu, segundo Hélia, de uma 'ordem' de Natália Correia¹(1923-1993), sua grande amiga). Hélia chega a se mostrar pouco adepta da linguagem dramática, por não gostar muito de diálogos. Assim, criou *Desmesura* toda em versos brancos², pois, conforme esclarece,

O diálogo é em verso, tem um ritmo próprio e surge naturalmente, mas tem uma respiração que lhe advém da sua componente poética. O diálogo, para ser musical como a minha escrita me surge, revela-se artificial, é pomposo, não passa bem em teatro (CORREIA apud FERNANDES, 2006, p. 271).

Adiantamos que, na sua dramaturgia, no romance *Lillias Fraser* e mesmo no romance biográfico *Adoecer*, é comum encontrarmos uma reescrita que visa mostrar parte de uma história inacessível aos demais, uma que só quem esteve nos bastidores conhece. Ela mesma, em entrevista a Raquel Ribeiro (2010) sobre seu romance *Adoecer*, que aborda a história de amor de Elizabeth Siddal e Dante Gabriel Rossetti, tece observações interessantes acerca do seu processo criativo que ajudam a embasar esta nossa constatação:

[...] Não quis fazer uma glosa em plena liberdade sobre uma pessoa que amo muito. Quis que se mantivessem presos naquela grade em que viveram e, portanto, segui todas as instruções, todas as informações que recolhi e que foram muitas. Acho que atingi por dentro, era o que faltava. Na minha arrogância que os gregos me ensinaram a temer profundamente - tenho muito medo e isto é um caso de arrogância - senti que passei para lá das portas que os protagonistas fecharam a todos os contemporâneos.

É a arrogância de afirmar essa certeza?

Arrogância de me sentir, de certo modo, única.

Privilegiada?

Privilegiada. E, mais do que isso, sentir-me o gato da casa. Ser a criatura que esteve dentro, enquanto todos os outros estavam fora (CORREIA apud RAQUEL RIBEIRO, 2010).

¹ Escritora de diversos gêneros e ativista política açoriana.

² Versos que possuem métrica, mas não utilizam rimas.

Com estas informações, objetivamos “compilar” temas, interesses literários da autora, com o intuito despretensioso de guiar o nosso leitor por esse universo heliano e, é claro, tentar facilitar a nossa inserção nele também.

Dito isto, expliquemos no que consiste nossa proposta de tese. Nesta pesquisa, tentaremos entender a maneira pela qual Hélia Correia reescreve e reatualiza as figuras mitológicas e os mitos de que se ocupa em *Perdição: Exercício sobre Antígona* (1991), investigando como se dá esse diálogo na perspectiva das produções contemporâneas. Suspeitamos, após leituras comparativas da obra da autora em relação à tradição, que sua escrita se revela paródica. Desta forma, nosso primeiro capítulo, intitulado “Pós-modernismo e paródia pós-moderna”, trará alguns críticos e teóricos que se debruçaram não só no estudo da paródia, mas também no estudo da literatura contemporânea, tais como: Linda Hutcheon (1988, 2002), Ceia (2010), Charaudeau & Maingueneau (2006) e Seabra Pereira (2004, 2008).

As observações de Hutcheon (1988) ganharão especial destaque neste trabalho, já que a autora buscou verificar as contradições típicas da poética pós-moderna, que, longe de rejeitar o passado, na verdade o retoma, principalmente por meio da paródia, com intuito de questioná-lo, desafiá-lo, mas sem descartá-lo completamente, ou como diz esta autora, sem implodi-lo. Também serão importantes as colocações de Seabra Pereira (2004, 2008) que, na sua acertada leitura da literatura contemporânea, inclusive, a portuguesa, conduziu-nos a outros tópicos igualmente pertinentes à análise da obra heliana, tais como: a ênfase no “dolorismo” Romântico e Decadentista e na degradação do Homem, um “ser cultural de desejo”(SEABRA PEREIRA, 2008, p.362), por isso, um ser mimético, no sentido girardiano.

O nosso segundo capítulo, intitulado “Fundamentos da teoria mimética”, trará as ideias centrais do pensamento de René Girard, que se estruturam a partir da constatação de que nós desejamos a partir do outro, ou seja, mimeticamente, fato este que pode gerar rivalidade e violência. Essa violência nasce do desejo do sujeito (aquele que deseja) em se apropriar do objeto do seu modelo. Quando isso ocorre, surge a rivalidade mimética de uma mediação, que gerará confronto, e de uma *mímesis*, que revelará uma pulsão

conflituosa. Assim, sujeito e modelo se tornam rivais e o objeto de disputa perde sua relevância. Quando este conflito ganha maiores proporções, ou seja, envolve mais membros ou toda a comunidade, é resolvido com o mecanismo do bode expiatório, que traz a paz perdida pela comunidade. O mecanismo explicitado é a base da ordem cultural e, para que efetivamente funcione, deve ser realizado, pelos perseguidores da vítima, de maneira inconsciente, visto que eles “não suspeitam” que o “valor revelador” (GIRARD, 2004, p.37) que os leva a escolher a vítima não está nos “crimes que lhe são atribuídos” e sim nos “critérios persecutórios que os determinam” (GIRARD, 2004, p.37).

Das várias temáticas que vão além do desejo mimético e que são abordadas pelo pensador, destacamos a presença da violência nos mitos e ritos. A escolha da teoria girardiana como base para análise *Perdição* deu-se porque partimos da seguinte hipótese: a autora, na sua suposta escrita da ruína, revela o mecanismo do bode expiatório neste drama, que recria um admirável mito clássico e, com isso, reforça a teoria girardiana acerca dos mitos arcaicos. Porém, ao revelar uma nova ordem cultural, que é também inconsciente de seus danos, Hélia Correia se vale do artifício criativo de apresentar seus personagens “por dentro”, ressoando ecos de atualidade, e revelando a presença estruturante do desejo mimético na constituição do *ethos* e das ações dos personagens.

O nosso terceiro capítulo foi intitulado “Ação dramática e conflito: fundamentos do drama”. Aristóteles e Hegel o nortearão. Foi com a *Poética* de Aristóteles que conhecemos os elementos que caracterizam uma tragédia “perfeita”. Muitos séculos depois, Hegel, com a sua *Estética*, mostrou-nos que o drama nasce da necessidade humana de representar suas ações por meio de conflitos. Com base nesta constatação hegeliana, apresentamos o drama ressaltando as diferenças e similitudes entre a tragédia antiga e o drama moderno a partir do percurso que o filósofo faz, sempre atentando para a importância do conflito na ação trágica.

Mas a fundamentação teórica do drama requerida para este estudo não pode se restringir aos autores clássicos devido ao caráter da obra ora analisada. Tivemos assim, por se tratar do estudo de um drama escrito em nossa contemporaneidade, de buscar mais suporte para o seu entendimento.

Recorreremos a Luna (2005, 2008, 2009), que também nos auxiliou na compreensão dos conceitos aristotélicos, e descobrimos em Ryngaert (1998) a importância de se ter as chaves que auxiliem a apreensão deste teatro contemporâneo, que tem como principal característica o cultivo de uma ambiguidade que exige de nós critérios mais complexos de análise crítica.

Já no nosso quarto e último capítulo, partiremos para a análise de *Perdição*, atentando, principalmente, para o nosso objetivo principal: compreender a presença estruturante do desejo mimético na construção das personagens por via da paródia.

Iniciaremos com uma breve apresentação do mito de Antígona. Discutiremos, a seguir, sua exploração na literatura clássica para, enfim, focalizarmos sua aparição na literatura dramática portuguesa. A par dessas informações, analisaremos também a ênfase dada em *Perdição* ao “dolorismo”, já aqui mencionado. A protagonista de *Perdição*, como muitos personagens de Hélia Correia, sofre do que podemos chamar de “Problema da habitação”, pois se sente ou de fato está deslocada em um mundo praticamente sem transcendência e, quando tenta se inserir, perde-se no orgulho, por isso, sucumbe. Assim, a autora criou personagens que, conforme postula Hutcheon (1988), questionam, criticam, desafiam ou mesmo subvertem o que se convencionou aceitar como verdade e que, num mundo paródico, repleto de ironia e ao sabor do cinismo, lutam por algo aparentemente glorioso, o *kydos*, que, como bem observou Girard (2008), na verdade, trata-se da “fascinação exercida pela violência” (GIRARD, 2008, p.191).

Assim, considerando os estudos já existentes sobre a dramaturgia heliana, a saber:

- As teses e dissertações elaboradas por Fernandes (2009), Manojlovic (2008), Pereira (2009);
- A compilação de diversos artigos de autores diversos acerca da dramaturgia heliana (2006) realizada pela professora Dr^a Maria de Fátima Silva (2006), da Universidade de Coimbra;

- O artigo (2001) acerca de *Perdição* escrito pela professora Dr^a Isabel Capelo Gil, da Universidade Católica Portuguesa;

Pretendemos, com nossa tese, avançar por este caminho promissor, principalmente, no Brasil, onde Hélia Correia ainda é pouco conhecida. Para nós, analisar *Perdição*, atentando não só para sua relação com o sagrado, sob uma ótica girardiana, como considerando-a uma paródia pós-moderna, tal como denomina Hutcheon, não só traz o elemento de originalidade que uma tese necessita, como também contribui, consideravelmente, para os estudos de dramaturgia em nossa contemporaneidade.

CAPÍTULO I – PÓS-MODERNISMO E PARÓDIA PÓS-MODERNA

*“Para mim, a única possibilidade de criação é a afirmação da diferença. As duas possibilidades de afirmação da diferença são ou a marginalidade ou a loucura. São os grandes temas dos meus livros”.
Hélia Correia (em entrevista a Ernesto Rodrigues).*

Contraditória, desafiadora, questionadora. Estes são os adjetivos que geralmente são utilizados como ponto de partida para tratar do que seria uma estética do pós-modernismo.

Hutcheon (1988) denomina as obras narrativas desta estética de “metaficção historiográfica” e, ao enumerar suas características recorrentes, destaca que há intensa autorefletividade, referências a personagens e eventos históricos, reflexões acerca do ‘fazer literário’ (arte de criar...), interesse em subverter o que foi convencionalizado e impossibilidade de se alcançar a história, visto que ela só nos chega através da textualidade.

Porém, vale esclarecermos que as obras que se encaixavam no termo “metaficção historiográfica”, consolidado por Hutcheon (1988), antes de assim denominadas, eram tidas como “adaptações romanescas da matéria histórica”, segundo Caragea (2010), também sendo chamadas de “romance histórico apocalíptico” ou “romance histórico paródico”. O termo cunhado por Hutcheon (1988), porém, levou vantagem por “salientar os dois aspectos fundamentais desta ficção: por um lado o seu carácter metadiscursivo e pelo outro a sua reação à historiografia” (CARAGEA, 2010).

Hutcheon (1988) afirma que *Cem anos de Solidão* (1967), de Gabriel García Márquez (1927-1914) e *Shame* (1983), de Salman Rushdie (1947), são “obras paradoxais” e, por isso, encaixam-se bem neste perfil. O quê de ‘paradoxal’ nelas surge devido à falta de limites presentes entre gêneros, entre o literário e o não literário, tais como numa biografia ou em um relato histórico.

A obra de Garcia Márquez, por exemplo, é ambientada na mítica Macondo, uma comunidade fictícia localizada na América Latina. Valendo-se

do chamado “realismo mágico”³, o autor insere nesta narrativa revoluções, corrupção, incesto, loucura, e perda de memória, tudo isso sob a ótica de Úrsula Iguarán, uma mulher centenária e matriarca da família dos Buendía, que, com o intento “lúcido” de falar dos seus descendentes “loucos”, frutos do seu incesto com o primo José Arcádio, finda por nos mostrar a realidade de uma época repleta de revoluções de propósitos questionáveis e também de angústias universais.

Uma das frases iniciais da obra já nos dá uma ideia do elemento paródico mencionado por Hutcheon: “O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las se precisava apontar com o dedo” (MARQUEZ, 2002, p.7). O mundo que surge é Macondo e “as coisas” são nomeadas no decorrer da narração dos “cem anos” da família protagonista.

A referência ao Gênesis, primeiro livro bíblico, é clara. Nele, o Senhor Deus cria “um jardim em Éden” (Gen, 2:8), o paraíso, lugar de delícias, sem localização precisa no oriente, e dá a Adão o poder de a tudo nomear. Só o proíbe, sob pena de morrer, de provar a árvore da vida, a árvore do conhecimento do bem e do mal. Na obra de Garcia Márquez há também a impossibilidade de saber o que realmente ocorreu, ou seja, a impossibilidade de conhecer a História.

Assim, com base em Hutcheon, o que encontramos nas metaficções como a deste escritor colombiano são saberes históricos e o modo pelo qual chegamos até eles, problematizados pela literatura. Resulta disto o questionamento da verdade que, assim, torna-se plural.

Como já mencionamos, os criadores dessa arte pós-moderna geralmente se valem da paródia⁴ e de seus paradoxos e, por meio deles, criam falsificações (por vezes, repletas de ironia) dos textos históricos, com intuito de pô-los à prova, e fazer-nos questioná-los criticamente. Portanto, essa metaficção historiográfica “é, ao mesmo tempo, intensamente auto-reflexiva e paródica, e mesmo assim procura firmar-se naquilo que constitui um entrave para a reflexividade e a paródia: o mundo histórico” (HUTCHEON, 1991, p.12).

³ Surgiu no início do século XX, mas só se desenvolveu na década de 60 e 70. Tem como característica marcante a apresentação do irreal como algo natural, cotidiano.

⁴ Jameson (2002) dirá que é do pastiche cuja finalidade é apenas estética ou lúdica.

1.1. Pós-modernismo e a poética do pós-modernismo

Ao definir o pós-modernismo, Hutcheon (1988) afirma que ele

[...] ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre sua auto-reflexividade e sua fundamentação histórica (HUTCHEON, 1988, p.15).

Assim, a arte do pós-modernismo subverte o texto histórico, mas não o rejeita. Isso ocorre porque, segundo Hutcheon (1988), a história não se tornou obsoleta: “no entanto, ela está sendo repensada – como uma criação humana” (HUTCHEON, 1988, p.34). Dessa forma,

[...] não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são *textos*. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais (HUTCHEON, 1988, p.34).

Ciente de que não pode fugir de questões econômicas, como o capitalismo, ou ideológicas, como o ‘humanismo liberal’, essa cultura pós-moderna questiona e problematiza seu tempo “a partir de dentro” (HUTCHEON, 1988, p.15), questiona o que “Barthes (1973) chamou de “dado” ou de “óbvio” em nossa cultura” (HUTCHEON, 1988, p.15).

Hutcheon (1988) reconhece que isso pode gerar uma “retórica apocalíptica”, pois “o pós-moderno não assinala uma mudança utópica radical nem uma lamentável queda em direção aos simulacros hiper-reais. Não existe – ou ainda não existe –, de forma alguma, nenhuma ruptura” (HUTCHEON, 1988, p.16). Assim, torna-se recorrente nas definições que surgem do pós-modernismo a presença de termos negativos, tais como “descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização” (HUTCHEON, 1988, p.19). Porém, ela continua:

O que todas essas palavras fazem, de forma literal (exatamente com seus prefixos, que negam o compromisso – *des, in e anti*), é incorporar aquilo que pretendem contestar – conforme o faz, suponho, o próprio termo pós-modernismo (HUTCHEON, 1988, p.19).

Com a citação acima, fica-nos cada vez mais claro o quão contraditório é o pós-modernismo, que “usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1988, p.19) e isso não se restringe somente ao romance, gênero eleito por Hutcheon, mas vale para toda a arte pós-moderna, ou mesmo a filosofia, a teoria estética, a psicanálise, a lingüística ou a historiografia (HUTCHEON, 1988, p.19).

Porém, como acima visto, esse retorno ao passado visa ser sempre crítico, e nunca nostálgico. É neste ponto que percebemos o papel preponderante da ironia nesta poética pós-moderna, pois, ao contrário do que ocorre no modernismo, o pós-modernismo

[...] se recusa a propor qualquer estrutura ou, como a denomina Lyotard (1984a), qualquer narrativa-mestra – tal como a arte ou o mito – que serviria de consolo para esses modernistas. Ele afirma que tais sistemas são de fato atraentes, talvez até necessários; mas isso não os torna nem um pouco menos ilusórios (HUTCHEON, 1988, p.23).

A ilusão dessas narrativas mestras ou metanarrativas, como nomeia Lyotard, em *A condição pós-moderna* (1979), consiste no seu papel totalizador, estável e na sua capacidade legitimadora. Já as narrativas da pós-modernidade seriam “narrativas menores e múltiplas que não buscam (nem obtém) qualquer estabilização ou legitimação universalizante” (HUTCHEON, 2002), ou seja, o que ocorre é a perda da grande narrativa unificadora e, assim, o consenso é que seria uma ilusão.

O mesmo se aplica à dramaturgia contemporânea. Ryngaert (1998) verifica que:

Nossa sociedade se importa mais com a originalidade do que com a herança e isso, poderíamos acrescentar, na medida em que, para a obra de arte, se trata menos de ser entendida em termos de ruptura. Ao passo que os dramaturgos clássicos retomavam as grandes narrativas fundadoras, míticas ou morais, reelaborando suas fontes na perspectiva de valores de suas sociedades, os dramaturgos pós-modernos e seus leitores “sabem que a legitimação só pode vir de sua prática linguística”, diz ainda Lyotard (RYNGAERT, 1998, p. 84).

(No capítulo seguinte, veremos que o anseio pelo original da “nossa sociedade” nada mais é do que fruto da ideia romântica de que a inspiração nasce do nada...)

Ao refletir sobre os autores contemporâneos que retomam a tradição clássica nos seus dramas, Ryngaert (1998) observa que

Eles ainda se referem às grandes narrativas do passado apenas para melhor dissolvê-las na multiplicidade dos pontos de vista ou para deixar pairar uma maior dúvida sobre o sentido do mito e sua utilidade atual (RYNGAERT, 1998, p. 84).

Alguma das assertivas acima serve para *Perdição*? É fácil perceber na leitura da peça que não estamos diante de uma narrativa exemplar. Mas por que a autora retoma o mito de Antígona? Seria para aumentar o número de pontos de vista acerca deste mito ou para fazer “pairar uma maior dúvida sobre” o seu sentido dentro de um contexto ambíguo?

Aliás, acerca da noção de consenso na pós-modernidade, Hutcheon afirma que esta se

[...] transforma na ilusão de consenso, seja ele definido em termos da cultura de minoria (erudita, sensível, elitista) ou da cultura de massa (comercial, popular, tradicional), pois ambas são manifestações da sociedade do capitalismo recente, burguesa, informacional e pós-industrial, uma sociedade em que a realidade social é estruturada por discursos (no plural) (HUTCHEON, 1988, p.24).

Esta denúncia da “ilusão de consenso” é recorrente em Hélia Correia. A citação inicial de *O Rancor: exercício sobre Helena* (2000), retirada ironicamente de Estesícoro de Hímera⁵, que não era “pós-moderno” e sim do séc. VII-VI a. C., já é um exemplo disso: “Não é verdade esta história. / Não embarcaste nas naus de sólidos bancos. / Não foste à fortaleza de Tróia”. Essa negação à “verdade”, estabelecida pelo mito e confirmada pela literatura que a tradição se apropria, não denega apenas a “verdade” sobre Helena, mas abala os fundamentos da própria história cultural dos gregos. Veremos, frequentemente, este fenômeno em *Perdição*.

Segundo Hutcheon (1988), o pós-modernismo visa

⁵ Estesícoro de Hímera foi o responsável pela introdução dos grandes temas mitológicos na poesia lírica, antes usados somente nas epopeias. Helena, a destruição de Tróia, Oréstia são apenas alguns deles. Pereira (1993) observa que ele foi o lírico mais próximo de Homero e, embora retomasse os temas homéricos, criava “variantes próprias” (PEREIRA, 1993, p. 217) pra eles. A pesquisadora destaca duas palinódias a Helena: “uma em que censurava Homero por dizer que ela fora a Tróia, e outra que criticava Hesíodo por lhe ter chamado τρύαμος (aludindo às suas excessivas uniões com Teseu, Menelau e Páris)” (PEREIRA, 1993, p. 217). Vale ainda mencionarmos que a versão que afirma a ausência da rainha espartana em Tróia também foi utilizada por Eurípedes, na tragédia *Helena* (412 a. C.).

[...] demonstrar que todos os reparos⁶ são criações humanas, mas que, a partir desse mesmo fato, eles obtêm seu valor e também sua limitação. Todos os reparos são consoladores e ilusórios. Os questionamentos pós-modernistas a respeito das certezas do humanismo vivem dentro desse tipo de contradição (HUTCHEON, 1988, p.24).

Portanto, a arte pós-moderna, essencialmente contraditória, visa “desmitificar nossos processos cotidianos de estruturação do caos, de concessão ou atribuição de significado (D’HAEN 1986, 225)” (HUTCHEON, 1988, p.24). Não é à toa que essa ganha ares apocalípticos...

Ainda sobre o pós-modernismo, vale lembrarmos que sua poética

[...] usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova. A metaficção historiográfica, por exemplo, mantém a distinção de sua auto-representação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico, porque aí não existe conciliação, não existe dialética – apenas uma contradição irresoluta (HUTCHEON, 1988, p.142).

Hutcheon, dentre os vários exemplos que utiliza, cita um retirado de *Shame* (1983, p.28), de Salman Rushdie, onde o narrador dessa metaficção historiográfica “se volta declaradamente para as possíveis objeções contra sua posição de *insider/outsider* que, da Inglaterra – e em inglês –, escreve sobre os acontecimentos do Paquistão” (HUTCHEON, 1988, p.144):

Estrangeiro! Transgressor! Você não tem o direito de falar desse assunto! (...) Eu sei: ninguém jamais me prendeu [como fizeram com o amigo sobre o qual ele acabou de escrever]. Nem é provável que o façam. Ladrão! Pirata! Nós rejeitamos sua autoridade. Nós o conhecemos, com sua língua estrangeira que o envolve como se fosse uma bandeira: falando a nosso respeito em sua língua bífida, o que pode você dizer além de mentiras? Eu respondo com outras perguntas: Será que a história deve ser considerada propriedade exclusiva de seus participantes? Em que tribunais estão afixados esses direitos, quais são as comissões de fronteiras que mapeiam os territórios? (HUTCHEON, 1988, p.144).

Algo similar ocorre em diversas obras de Hélia Correia, tais como: *Soma* (1987) e *Lillias Fraser* (2001).

De início, em *Soma*, já encontramos uma referência clara ao romance *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley (1894-1963), contida não só

⁶ No capítulo seguinte, dedicado à exposição da teoria mimética girardiana, veremos que o mecanismo do bode expiatório é um reparo humano consolador e também ilusório.

no título como em outro elemento paratextual, a primeira citação da obra, que é retirada daquele romance inglês. Mas as semelhanças são nuançadas, porque na novela de Hélia Correia não há nada que se aproxime de uma obra de ficção científica, mas os elementos da obra de Huxley estão presentes: pessoas que vivem agrupadas, de acordo com algo semelhante a uma casta, que se drogam ou que tomam soma, “a bebida perigosa”, mas com “vários efeitos benéficos” em relação aos quais “nem Indra, o deus do céu, está imune”, e que não possuem ética religiosa ou valores morais que imperem a sociedade na qual estão inseridos.

Seu protagonista é António Eliseu, um professor de história de 40 e poucos anos, divorciado e com um filho com quem pouco convive. As crises existenciais da personagem são ressaltadas. Buscando uma saída para o sentimento de ser um estranho onde quer que esteja, refugia-se da sua vida antiga juntando-se a um grupo de jovens alienados, partindo, posteriormente, para uma casa misteriosa. Para o que pretendemos mostrar, faz-se premente transcrever um trecho do livro no qual o protagonista, ciente da ignorância dos seus jovens amigos, falava-lhes – de maneira bem particular – sobre os acontecimentos históricos:

Então, para suportar aquele dia a dia, começara a explicar a história dos países como um mero conjunto de ficções. E inventava diálogos, introduzira novas e às vezes improváveis personagens nas cenas. Tornara-se um actor e em dias inspirados os alunos chegavam a saudá-lo com palmas. Quando lhes dava as fichas para avaliação, António apercebia-se de que as dramatizações tinham servido para que tudo fosse ainda mais confuso. Gostava de correr essa espécie de risco.

E ali, no seguimento de um acaso, dispôs a relatar a Jonas e aos outros como nascera a vida, os rastros da pré-história. Ante ouvidos atentos, fez avançar o homem pelas suas cidades e pelos desertos. Como um naturalista, talhando em cada época um corte vertical, revelava os diversos sedimentos, as diferentes camadas de células hostis que se entrechocavam, devorando-se, calcando aos pés as mais debilitadas e erguendo teorias de deuses e sistemas que – essa era a mais espantosa, a mais enigmática das observações – faziam sentido. De certa perspectiva, tudo se resumia a zangas de famílias; de uma outra, tratava de afectos excessivos, desmesurado orgulho ou louco apego à terra. E, tão abaixo disto como o reino das trevas, as densas multidões, as densas multidões de gente seminua, arquejando, no peso de um trabalho infundável, nutrindo-se umas vezes do ódio, outras da

fé, pronta a provocar estragos notáveis sempre que lhes franqueiem acesso à superfície (CORREIA, 1987, p.59-60).

Como percebemos, há em *Soma* uma crítica mordaz ao estilo de vida apresentado, pois os reparos humanos propostos são claramente desacreditados porque, tal como bem assinalou Hutcheon (1988), são ilusórios. Porém, esta crítica também é exposta na obra de 1932 de Huxley que, segundo Seabra Pereira (2008), mostra-nos um verdadeiro engodo utópico “de programação do mundo perfeito e de titanismo⁷ mecânico” (PEREIRA, 2008, p.356).

Também podemos destacar algo bastante relevante na citação de *Soma*: a falsificação declarada da história. Carageia (2010) denomina este tipo de metaficção historiográfica de “ficção contrafactual”, por alterar “o curso dos acontecimentos, tal como este foi estabelecido pela investigação histórica” (CARAGEIA, 2010). Assim, a

[...] ideia básica sobre a qual assenta este tipo de ficção é a de que qualquer situação histórica implica uma multidão de possibilidades divergentes que excedem/transbordam o curso efectivo dos acontecimentos. Sob este ângulo, o progresso da história apresenta-se como um desgaste não só de vidas humanas, mas de opções e oportunidades, uma vez que a escolha de uma única possibilidade supõe necessariamente a eliminação das outras alternativas. As histórias contrafactuais são deste ponto de vista outras tantas tentativas de recuperar as possibilidades perdidas e a história no seu todo (real e potencial) apresenta-se como um labirinto de sendas que se bifurcam segundo a sugestiva metáfora de Borges (CARAGEIA, 2010).

Já o narrador de *Lillias Fraser* inicia seu relato tratando dos envolvidos na batalha de Culloden, ocorrida na Escócia, em 1746, e insere, neste contexto, a ainda pequena Lillias, uma órfã escocesa que vivia em meio a ingleses, em tempos de hostilidades entre estes povos, relatando como ela escapou da morte. Porém, como forma de legitimar o que diz, em seguida, faz uma digressão:

⁷ Conforme lemos no *Infopédia*: “Segundo a mitologia, Titã era um gigante que tentou escalar os céus. O titanismo é o traço do herói romântico, semidivino e semi-humano, que desafia os limites que o constroem, pretendendo elevar-se acima da sua condição para alcançar o absoluto. A condição titânica define a própria natureza humana, simultaneamente mortal e divina, simbolizada em figuras míticas como Prometeu” (INFOPÉDIA, 2003-2014).

Há na internet um site sobre Culloden em que se apela aos pais para que vigiem os seus filhos menores nessa consulta, já que contém relatos de violência. Sabendo toda a gente que as crianças acendem onde querem, quando querem, que sentido acharemos nesse aviso se não declarar-se que o assunto ainda é matéria de muito combustível? Durante o crescimento, há um instante em que o adolescente arruma as lendas que o foram educando na infância. E há depois o instante em que transpõe o portão sem regresso que o conduz para o terreno da maturidade. Entre esses dois momentos, fica o espaço em que tudo é vivido brutalmente, com uma intensidade que parece mais de ordem química que sentimental (CORREIA, 2001, p.17).

Bem mais adiante, ao expor a relação de ódio do Marquês de Pombal, chamado no romance de 'Ministro', com a Companhia de Jesus, em especial, com o jesuíta italiano Gabriel Malagrida, o narrador, ironicamente, sentencia:

Julgamos nós que tudo não passava de narcisismo sado-masoquista. Porém, julgamos com o nosso século e as nossas palavras. Não podemos entrar na intimidade de outra época em certos pormenores essenciais (CORREIA, 2001, p.161).

(Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marques Pombal⁸, ganhou relevo na corte de D. José I, após demonstrar destreza ao lidar com o trágico terremoto que destruiu Lisboa, em 1755. Com intuito de fortalecer o poder régio, expulsou e confiscou os bens da Companhia de Jesus. Foi só depois desse acontecimento que recebeu o título de Marques de Pombal, em 1769).

Hutcheon (1988) destaca que nas metaficções historiográficas é comum encontrarmos uma tentativa de instituir uma relação dialógica entre o presente e o passado. Isto ocorre porque a autora parte da ideia de que o total conhecimento histórico é ilusório e que, como observa Caragea (2010),

[...] o fingimento deve ser abandonado a favor de um reconhecimento honesto de que se fala a partir do presente e de que o passado considerado não existe por si próprio, mas é aquele que este presente construiu para o seu próprio uso e em função de desejos e intenções muitas vezes inconfessáveis (CARAGEA, 2010).

É exatamente disso que trata a última citação de Hélia Correia.

Foi com Aristóteles que iniciamos discussões frutíferas acerca da *mimesis*, seu significado e sua importância, afinal de contas, no capítulo IV da

⁸ Marquês de Pombal. In *Infopédia* [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$marques-de-pombal](http://www.infopedia.pt/$marques-de-pombal)>. Acesso em 30.03.2013.

sua *Poética*, lemos: “Imitar é natural ao homem desde a infância” (ARISTÓTELES, 1997, p.21). Aprendemos assim a distinguir “o que foi” do “que poderia ter sido”. Mas é no século XVIII que surge a preocupação com as mentiras e falsidades contadas, preocupação esta que é retomada pela pós-modernidade “em relação à multiplicidade e à dispersão da(s) verdade(s), verdade(s) referente(s) à especificidade do local e da cultura” (HUTCHEON, 1988, p.145). Esta postura pós-moderna diante da Verdade, que agora não é mais única e que faz da “*falsidade per se*” (HUTCHEON, 1988, p.146) algo raro, torna-a “apenas as verdades alheias” (HUTCHEON, 1988, p.146) e leva Hutcheon a corroborar, com apenas o acréscimo da metaficção historiográfica, um dito de Umberto Eco que atesta existir “três maneiras de narrar o passado: a fábula, a estória heróica e o romance histórico” (HUTCHEON, 1988, p.150).

É oportuno aqui assinalar melhor a distinção que há entre a metaficção historiográfica e o romance histórico. Hutcheon afirma, como já mencionamos, que a primeira possui uma “intensa autoconsciência em relação à maneira como tudo isso é realizado” (HUTCHEON, 1988, p.150), visto que a ficção histórica segue e/ou é modelada pelo modelo da historiografia. Já acerca do romance histórico tradicional (ou scottiano), Lukács assevera que o “pano de fundo” desse subgênero do romance é realmente a historiografia. Hutcheon alega que, enquanto os protagonistas dos romances históricos deveriam ser “um tipo, uma síntese do geral e do particular” (HUTCHEON, 1988, p.151), “os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os excêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional” (HUTCHEON, 1988, p.151). Ou seja, estes personagens estão inseridos no passado, mas não para sacralizá-lo de maneira nostálgica e sim para questioná-lo por meio parodístico.

O mesmo vale para a literatura dramática contemporânea e, adiantamos, para *Perdição*. Segundo Ryngaert (1998), os dramaturgos contemporâneos tratam a História nas suas peças da seguinte maneira: reconstroem a ação e os personagens nesse passado recriado, enfocam os traços locais na ambientação (traço bem romântico...), dão preferência à ótica dos personagens pequenos ou periféricos, mas o “presente da pessoa que escreve, se aparece

por trás do enredo ou acena para o leitor, nunca é evocado diretamente” (RYNGAERT, 1988, p. 115).

Enfim, o olhar pós-moderno visa ser investigativo. As margens ganham relevo ao se relacionarem com o já realizado, ou melhor, com a tradição. Assim:

Quando Eliot recordou Dante ou Virgílio em *The Waste Land* (*A Terra Desolada*), podia-se pressentir, por trás desse reflexo fragmentado, uma espécie de ansioso apelo à continuidade. É exatamente isso que se contesta na paródia pós-moderna, na qual muitas vezes é a irônica descontinuidade que se revela no âmago da continuidade, a diferença no âmago da semelhança (Hutcheon 1985). Em certo sentido, a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia (HUTCHEON, 1988, p.28).

Perdição: Exercício sobre Antígona (1991), primeira peça de Hélia Correia, de início, até nos sugere “uma espécie de ansioso apelo à continuidade” da *Antígona* sofocliana, algo que nos remete ao caminho indicado por Longino, no capítulo XIII⁹, do seu tratado *Do Sublime* (1 d.C.), principalmente, por seu começo ser exatamente após a morte da heroína de Sófocles e o presente ter como lugar o mundo dos mortos. Porém, pouco depois, torna-se evidente que o objetivo da dramaturga não é simplesmente continuar a tragédia Antígona, de Sófocles, e sim parodiá-la, com intuito contestatório. Daí ser necessário atentar nesse estudo para as características da paródia pós-moderna.

1.2. A paródia pós-moderna

Antes de iniciarmos nossas considerações acerca da paródia pós-moderna, é premente que façamos algumas breves considerações sobre a paródia e outro recurso de imitação que geralmente é confundido com ela: o pastiche.

Como mencionamos, Hutcheon afirma que os criadores de uma arte pós-moderna se valem da paródia como recurso. Jameson afirma algo parecido, mas ele diz que o recurso é o pastiche, que, para ele, é uma paródia vazia do passado. Ceia, por sua vez, afirma que a “paródia é um jogo de

⁹ Longino afirmará que, para se atingir o *sublime*, é preciso se valer da “imitação e inveja dos grandes prosadores e poetas do passado” (LONGINO, 1997, p.85) que, de maneira alguma, constitui-se “em furto; é como um decalque de belos sinetes, de moldados, ou de obras manuais” (LONGINO, 1997, p.85),

traição premeditada do sentido. Não há paródia sem subversão do sentido” (CEIA, 2010). Já Charaudeau e Maingueneau (2006) afirmam que o “**pastiche** é uma prática de imitação que se distingue da subversão* paródica por seu objetivo lúdico, não militante” (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2006, p.371). Assim, conclui Ceia (2010),

[...] impõem-se também condições diferentes de referenciação à paródia e ao pastiche: este vive na dependência e obediência ao modelo imitado, ao passo que a paródia é tanto mais efectiva quanto maior for a distanciação em relação ao género do modelo parodiado (CEIA, 2010).

Como percebemos, é comum associarmos a paródia ao ridículo e à zombaria, ou seja, ao cômico. Ceia (2010) afirma que estas características são condições para a paródia. Hutcheon (1988), entretanto, discorda dessa afirmação:

[...] quando falo em “paródia”, *não* estou me referindo à imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVIII. A importância coletiva da *prática* paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. Na metaficção historiográfica, no cinema, na pintura, na música e na arquitetura, essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego *para-* pode tanto significar “contra” como “perto” ou “ao lado” (HUTCHEON, 1988, p.47).

Como vemos, Hutcheon discorda de Ceia, pois crê que a paródia pode homenagear¹⁰ o texto anterior e, assim, a “inclusão da ironia e do jogo jamais implica necessariamente a exclusão da seriedade e do objetivo na arte pós-modernista” (HUTCHEON, 1988, p.48).

Ela destaca o papel preponderante (e contraditório) da paródia nas obras de arte pós-modernas: “são todas visivelmente históricas e inevitavelmente políticas, exatamente por serem paródicas em sua forma” (HUTCHEON, 1988, p.43).

Como já mostramos, essas obras:

[...] usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando

¹⁰ Sangsue (1994), em seu estudo panorâmico acerca da paródia, constata que a crítica não foi pioneira por constatar a possibilidade de continuidade na paródia, isto coube a Margaret Rose, com *Parody/Meta-fiction* (1979), porém, Hutcheon foi hábil em prolongar esta reflexão.

autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado (HUTCHEON, 1988, p.43).

Hutcheon afirma que o “passado como referente não é enquadrado nem apagado”, pois, “ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes” (HUTCHEON, 1988, p.45). Isso ocorre porque a paródia se encontra na história social dentro de um contexto social, visto que é nele que ela se projeta e se constrói.

Ao diferenciar como ocorre a escrita paródica no modernismo e no pós-modernismo, Hutcheon (1988) afirma:

Sem ter nada do iconoclasmo do modernismo, esse projeto paródico demonstra sua consciência crítica e seu amor à história com a atribuição de novos sentidos a velhas formas, embora muitas vezes o faça com ironia. Evidentemente, nesse caso estamos lidando com formas e ornamentação clássicas, mas com um novo e diferente enfoque: não há nenhuma decoração de fabricação manual (não se trata de uma exaltação da individualidade romântica, ou mesmo do artesanato gótico). A ornamentação está presente, mas é um novo tipo de ornamentação, que na verdade participa da impessoalidade e da padronização mecânicas do modernismo (HUTCHEON, 1988, p.53-54).

Em *Perdição*: exercício sobre Antígona (1991), embora as ações da protagonista assumam ares românticos e, por isso, revelem-se vazias de sentido, esta ornamentação não é exaltada, pelo contrário, o que há é uma crítica irônica à individualidade romântica.

Hutcheon (1988) destaca que a paródia do passado traz referências que são captadas pelo público (diferente do que ocorre com a intertextualidade¹¹), já na paródia pós-moderna, é permitido “falar *para* um discurso a partir de *dentro* desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele” (HUTCHEON, 1988, p.58). Isso ocorre porque a arte pós-moderna problematiza acerca da nossa acessibilidade “à natureza concreta dos acontecimentos” (HUTCHEON, 1988, p.61). A crítica argumenta que é por isso

¹¹ O conceito de intertextualidade foi cunhado por Kristeva (1969), ele consistiria na aparição de textos anteriores em um texto. Barthes o ampliou ao afirmar que: “Todo texto é um intertexto; outros estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis [...] O intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é recuperável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas (1973)” (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2006, p.289).

que a paródia parece ter se tornado “a categoria” daquilo que ela chama “de “ex-cêntrico”, daqueles [tipos] que são marginalizados por uma ideologia dominante” (HUTCHEON, 1988, p.58).

A autora vê a paródia como paradoxalmente conservadora e revolucionária ao mesmo tempo e é isso que a torna “uma forma apropriada de crítica para o pós-modernismo, que já é paradoxal em sua inserção conservadora e sua subsequente contestação radical com relação às convenções” (HUTCHEON, 1988, p.169). *Cem Anos de Solidão* (1967), de Gabriel García Márquez, *O Tambor* (1959), de Günter Grass (1927), são bons exemplos de metaficções historiográficas que

[...] utilizam a paródia não apenas para recuperar a história e a memória diante das distorções da “história do esquecimento” (Thiher 1984, 202), mas também, ao mesmo tempo, para questionar a autoridade de qualquer ato de escrita por meio da localização dos discursos da história e da ficção dentro de uma rede intertextual em contínua expansão que ridiculariza qualquer noção de origem única ou de simples causalidade (HUTCHEON, 1988, p.169).

Assim, quando a paródia se liga à sátira, “certamente pode assumir dimensões mais precisamente ideológicas” (HUTCHEON, 1988, p.169):

O “ex-cêntrico” – tanto como *off-centro* quanto como descentralizado – passa a receber atenção. Aquilo que é “diferente” é valorizado em oposição à “não-identidade” elitista e alienada e também ao impulso uniformizador da cultura de massa. E no pós-modernismo americano, o diferente vem a ser definido em termos particularizantes como os de nacionalidade, etnicismo, sexo, raça e escolha sexual. A paródia intertextual dos clássicos canônicos americanos e europeus é uma das formas de se apropriar da cultura dominante branca, masculina, classe-média, heterossexual e eurocêntrica, e reformulá-la – com mudanças significativas. Ela não rejeita essa cultura, pois não pode fazê-lo. O pós-modernismo indica sua dependência com seu *uso* do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico *abuso* desse mesmo cânone (HUTCHEON, 1988, p.170).

Uma personagem que segue esse modelo criativo (e distópico?) é Maria Emília, de *O número dos vivos* (1982), também de Hélia Correia. Com o estigma da bastardia (como tantos outros personagens helianos (e camilianos)), esta moça campesina esconde suas origens na cidade ou busca simplesmente esquecê-las, com intuito de construir seu mundo perfeito: tornar-

se igual aos da cidade. Assim, sem medir esforços, de doméstica, torna-se herdeira da patroa, consegue um casamento vantajoso, mas termina louca.

Assim, este uso da paródia sob a forma da sátira, conforme observa Hutcheon, assemelha-se ao empregado muitos séculos antes pelo contador de histórias e fabulista grego Esopo (620 a. C. – 564 a. C.), o “pai da fábula”, ou mesmo por seus seguidores Fedro (15 a.C. – 50 d.C.), La Fontaine (1621-1695), já que o ““consagrado discurso” intertextual” vem “embutido num comentário social sobre a perda da relevância de valores tradicionais na vida contemporânea” (HUTCHEON, 1988, p.170). Assim, surgem personagens tais como uma lebre, uma tartaruga, um menino ou mesmo um caniço, com o intuito de nos falar do caráter vão e estúpido de muitas ações humanas. George Orwell (1903-1950) se valeu de uma “estratégia” similar em *Animal Farm* (1945), uma sátira política, sob a forma de fábula, que mostrava a impossibilidade de se habitar um mundo inabitável, como veremos mais adiante. Nesse contexto, outro exemplo de Hutcheon é a paródia do clássico *A Christmas Carol* (1843), de Charles Dickens (1812-1870), realizada por Ismael Reed (1938), em *The Terrible Twos* (1982), em que o

[...] Presidente dos Estados Unidos, um ex-modelo fútil e alcoólatra, é regenerado por uma visita de São Nicolau, que o conduz numa viagem através do inferno, representando o papel de Virgílio para seu Dante e o de Marley para seu Scrooge (HUTCHEON, 1988, p.171).

Nesta obra, o personagem avarento Scrooge encarna a “América *yuppie* de 1980” (HUTCHEON, 1988, p.171). Com esses exemplos, fica mais fácil entender porque, conforme Ceia (2010), para melhor fazer a distinção entre paródia e sátira, é preciso “atentar no tipo de ulceração” que a primeira produz no seu modelo:

[...] o ataque parodístico é quase sempre feito de forma travestida ou simulada, protegido pelo véu da ironia; o ataque satírico é desvelado e não precisa de nenhuma protecção retórica, porque de alguma forma se concretiza por uma atitude de desprezo completo em relação ao objecto satirizado. Ao deformar, a paródia quer mostrar a falência de um modelo original deixando em aberto uma possibilidade de regeneração pelo próprio exemplo parodiado; ao censurar, a sátira não admite qualquer possibilidade de regeneração do objecto satirizado, interessando-lhe apenas a destruição como modelo desse objeto (CEIA, 2010).

Já sobre o uso de textos consagrados por parte autores com uma clara agenda política, tais como as feministas¹² e os estudiosos das relações étnico-raciais, Hutcheon observa que a intertextualidade irônica é tanto ideológica como estética e:

Para esses autores, a paródia é mais do que uma simples estratégia essencial pela qual a “duplicidade” se revela (Gilbert e Gubar 1979a,80); é uma das principais maneiras pelas quais as mulheres e outros ex-cêntricos usam e abusam, estabelecem e depois desafiam as tradições masculinas na arte. Em *A Cor Púrpura*, Alice Walker recorre a versões irônicas de conhecidos contos de fadas: Branca de Neve, O Patinho Feio, A Bela Adormecida, etc. Mas a importância das paródias só fica evidente quando o leitor percebe a inversão do sexo e raça efetuada por sua ironia: o mundo em que depois ela vive feliz para sempre é feminino e negro (HUTCHEON, 1988, p.175).

Dito isto, percebemos a incompatibilidade entre a paródia realizada por aqueles que possuem o propósito político, como alguns escritores cujo foco são as relações étnico-raciais ou feministas, com a proposta pós-moderna exposta por Hutcheon. E o motivo é claro: tanto o Feminismo como os movimentos de Negritude¹³ necessitam do conceito de ‘verdade’, portanto, ambos tem fortes motivações políticas e o pós-modernismo “é certamente político, mas é politicamente ambivalente, duplamente envolvido com cumplicidade e crítica, subvertendo e mantendo ao mesmo tempo a posição metanarrativa” (HUTCHEON, 2002).

Hutcheon faz uma observação relevante acerca da nossa recepção dos paradoxos:

Em geral, os paradoxos podem causar prazer ou problemas. Dependendo da constituição de nosso temperamento, seremos seduzidos por sua estimulante provocação ou perturbados por sua frustrante ausência de resolução. No pós-moderno não existe dialética: a auto-reflexão se mantém distinta daquilo que tradicionalmente se aceita como seu oposto – o contexto histórico-político no qual se encaixa (HUTCHEON, 1988, p.12).

¹² Vide: “A incredulidade a respeito das metanarrativas: articulando pós-modernismo e feminismos” (2002), também de Hutcheon.

¹³ Negritude foi o nome dado por Aimée Césaire, na década de 30, e se tornou uma corrente de estudos literários, surgido na França, cujo propósito foi valorizar a cultura negra da África ou de origem africana e que sofreu com a opressão colonialista. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/040/40damasio.htm>. Acesso em 10.03.2013.

Frota (s/d) cita Aragão (1980, p. 19), que corrobora Hutcheon ao destacar a postura paradoxal do parodiador que recusa o parodiado, mas também o assume. Isso se dá ao destruir o modelo para depois recriá-lo. Assim,

[...] Nesta recusa dos modelos literários, a paródia está denunciando que a estrutura já se esgotou (...) e que é preciso esvaziá-la para preencher com algo novo. Pois quando um sistema ideológico e literário fica saturado, necessita de um esvaziamento para possibilitar um novo questionamento. O parodista desmistifica todo o sistema sobre o qual os mitos se apóiam, questiona a ideologia, mas não traz respostas, e sim, procura provocar reflexão no leitor (FROTA, s/d).

Com base no dito, este ‘assassinato’ do texto parodiado, visto pela paródia como algo ultrapassado, visa trazer para a “tradição novas possibilidades de realização” (FROTA, s/d).

Corroboramos a definição de paródia dada por Hutcheon, principalmente, por ela ir ao encontro da nossa análise do drama *Perdição*, em que Hélia Correia ‘parodia’ o mito de Antígona que, ora pode nos dar o sentido de contraste, ora de intimidade, com o mito (que é texto) parodiado. Portanto, às vezes, há a zombaria que ‘castiga os costumes’ e, igualmente, aproxima a paródia da sátira, quando percebemos o ridículo típico do cômico.

Essa ideia horaciana de castigar os costumes é muito forte no dramaturgo português Gil Vicente (1465-1536?). Seu objetivo era castigar os costumes através do riso (*ridendo castigat mores*). Porém, o resultado disso é que, em muitas (ou em todas) das suas paródias, farsas e sátiras, o que vemos é um descontentamento com o desconcerto do mundo. Basta lembrarmos o que o ocorre na sua trilogia das barcas (*Auto da barca do inferno*, *Auto da barca do Purgatório*, *Auto da barca da Glória*): ninguém, excetuando o parvo Joane, vai ao paraíso. Porém, o parvo, com seu latim macarrônico acusa a todos, ao expor como são ridículos e, assim, gera o riso. Como todos estratos sociais são condenados, Moreira (2005) observa que o mesmo não ocorre ao parvo porque

[...] ele não é representante de nenhum estrato social ou grupo profissional: ele tem uma função cômica, principalmente pela irreverência e pelos disparates que profere, desencadeando o riso, em situações que não dizem respeito a sua pessoa, principalmente satirizando, por meio da comicidade dos seus

ditos, alguns personagens que têm a presunção de se considerarem merecedoras do Paraíso e, portanto, de embarcarem na barca da glória. Em algumas cenas, ele participa das críticas e das acusações, coaduvando o Anjo ou o Diabo. Joane rejeita a barca do inferno, exorciza o demo e dirige-se para a barca do Paraíso, onde recebe do Anjo o consentimento para passar para a glória, pois, em sua condição de ingênuo e irresponsável, não pusera malícia nos erros que cometera em vida (MOREIRA, 2005, p.49-50).

Para nossa tese, no entanto, corroborar completamente ou não o pensamento de Hutcheon não se faz premente. Para nós, o que merece relevo nesse tópico é a forma particular de que se reveste o uso da paródia no nosso objeto de estudo pela reflexão que dele nasce e que nos faz pensar hipoteticamente que Hélia Correia se vale da paródia para nos chamar a atenção para a presença da violência nas relações sociais, apresentar seus conflitos dramáticos em um padrão que nos remete ao mecanismo mimético girardiano. Essa hipótese será comprovada nos próximos capítulos e na análise de *Perdição*.

1.3. A dor como troféu ou a ênfase na degradação do Homem, esse “ser cultural de desejo”, na literatura contemporânea

Aproveitando os questionamentos de Hutcheon (1988) acerca da possibilidade do surgimento de uma “retórica apocalíptica” na literatura pós-moderna, devido à aparição recorrente de termos negativos, tais como “descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização” (HUTCHEON, 1988, p.19), cremos ser necessário realizarmos uma reflexão acerca de outros traços característicos da literatura pós-moderna que nascem e se desenvolvem a partir dos citados ou simplesmente os corroboram e que são analisados com base na Antropologia Literária por Seabra Pereira (2008). O crítico constatou ser recorrente na representação do Homem contemporâneo o uso do “dolorismo” Romântico e Decadentista¹⁴ como “imensa panóplia de contributos do século XX” (SEABRA PEREIRA, 2008, p.358) e que um dos fatores contribuintes para a degradação

¹⁴ Seabra Pereira (1979) define a arte decadentista como a “da inibição nevropática e do gozo mórbido da prostração orgânica, arte do ensimesmamento abúlico e do culto da artificialidade” (SEABRA PEREIRA, 1979, p. 36).

do Homem é este ser visto como “ser cultural de desejo” (SEABRA PEREIRA, 2008, p.362), verificação que finda por bem explicitar a “mentira romântica”¹⁵ girardiana.

Com base em Seabra Pereira (2008), observamos que a literatura contemporânea portuguesa e ocidental, enfatizando em sua temática a condição humana, poderia ser dividida, paradoxalmente, em uma de cunho degradante e outra de caráter construtivo, pois, tanto

[...] se foram manifestando múltiplos pendores de egotismo e orgulho, de maldade, de animalidade, de negação da contingência humana na presunção titânica, de pessimismo alienado ou desesperado (SEABRA PEREIRA, 2008, p.349),

como também

[...] sempre lhe responderam as potencialidades e as virtudes de reconhecimento na vulnerabilidade, de resiliência e confiança, de solicitude e generosidade, de ternura e esperança (na experiência corporal, no confronto do eu consigo mesmo enquanto ser de consciência e de linguagem, nas relações interpessoais, na vivência do amor, na visão do Mundo, no diálogo com Deus) (SEABRA PEREIRA, 2008, p.349).

Como exemplo, tomemos Raul Brandão (1867-1930) que, já no início do século passado, escreveu no volume I de suas *Memórias* (1919):

<<A nossa época é horrível porque já não cremos ainda (...) E aqui estamos sem tecto, entre ruínas, à espera (...)>>, <<Que importa o princípio e o fim? Ora é exatamente o princípio e o fim que importam. O caminho é estéril, seco e aborrecido. Para lá do muro é que está a Verdade e o Belo – Deus. E todas as criaturas se puseram a cismar, e sentiram a necessidade do Ideal. A fé cristã, porém, embotara-se. Era preciso inventar-se outra coisa>> (SEABRA, 2008, p.350).

Seabra Pereira observa que o escritor, afinado com os ideais do filósofo e poeta francês Jean-Marie-Guyau¹⁶ (1854-1888), vê como alternativa à maldade e ao desamparo do mundo que se instala somente “uma refontalização religiosa”, de inspiração neo-evangélica, capaz de

¹⁵ Em sua obra *Mentira Romântica e Verdade Romanesca* (2009), Girard revela o mecanismo do desejo mimético na literatura, ao mostrar a necessidade que temos de um mediador para o nosso olhar. No capítulo seguinte da nossa tese, retomaremos melhor esta questão.

¹⁶ Suas obras *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction* (1885) e *L'Irréligion de l'avenir* (1886) influenciaram profundamente Friedrich Nietzsche (1844-1900), em *Ecce homo* (1888).

prevenir/combater “o fascínio omnívoro da ironia moderna, visto que “nem todo riso é bom...” (SEABRA, 2008, p.351). Deste modo nasceram personagens ternas como Joana que, “desformosa, heroica e fecunda”, age contra a devastação moral, a inveja, o orgulho e a secura da alma.

O exemplo é retirado de um livro escrito em 1919, mas qual seria sua relação com a literatura de hoje, nossa contemporânea? Seabra Pereira observa que “não faltaram derivações da sensibilidade generosa alimentada” na literatura contemporânea, tais como encontramos nos Neo-romantismos ou mesmo no Modernismo, “com seu intelectualismo irónico, sua crise epistemológica, seu descentramento da subjetividade e sua <<dissociation of sensibility>>, como diria T. S. Eliot” (SEABRA, 2008, p.356), porém, também houve uma mudança temática, onde “novas afirmações dos afectos e dos valores de relação interpessoal” ganharam relevo.

Os Neo-romantismos se referem às três correntes que ocorreram no primeiro quartel do século XX, em Portugal: vitalista, saudosista e lusitanista. Sobre eles, vale transcrever a explicação de Seabra Pereira (1998):

Consideramos fundamental ter presente que só se justifica falar de Neo-Romantismo quando convergem certos factores: a consciência de solução de continuidade na vigência do Romantismo e, portanto, da hegemonia intermédia de outros estilos epocais de índole anti-romântica; o propósito de reagir contra esses mesmos estilos epocais; o intuito de configurar essa reacção num novo estilo epocal que não se exaure na retoma de elementos românticos e que, por outro lado, realiza essa mesma retoma num diferenciante quadro de motivações e sinergias” (SEABRA PEREIRA, 1998, p.917).

Seabra Pereira observa que escritores contemporâneos como Agustina Bessa-Luís (1922), “sem renegar o legado modernista”, criaram uma “literatura mais desenvolta na representação do humano e dada à refracção, lúdica mas oracular, perante os ímpetos ancestrais da “peste emocional”” (SEABRA PEREIRA, 2008, p.356), que tanto pode retomar a fragilidade dostoevskiana, sentir a “nostalgia da vinculação reconciliadora hölderliana”, testar “a linha de fuga nietzschiana” ou até adotar outra postura, mesmo que de modo velado, como ocorre em *A Sibila* (1954), sua obra prima, em que a personagem Quina,

a sibila, “um criatura nem admirável, nem sábia” (BESSA-LUIS, 2000, p.164), tida aliás como sem caráter, tomada pelo desejo, perversão, mentira, medo e loucura, mas que na “fibra mais recôndita do seu ser era ternura – a mais bela e mais rara ternura” (BESSA-LUIS, 2000, p.164).

Este exemplo se torna ainda mais pertinente por nos fazer refletir acerca da personagem heliana Antígona. Suas ações parecem de uma menina mimada, mas são frutos da falta de orientação e amor e isso a faz ser assomada por um desejo romântico-decadentista pela morte, visto que, diferente do mito, não se importa realmente com irmão morto. Porém, quando morta, após questionar a Ama que a acompanha, demonstra – inutilmente – arrependimento, ao perguntar-lhe se não poderia ter tomado outro caminho: “Diz-me a verdade./ Eu não conseguiria viver com/ eles, suportar aquela paz...?” (CORREIA, 1991, p. 56).

Como podemos perceber, muitas das categorias acima elencadas por Seabra Pereira são semelhantes às que Hutcheon utiliza para nos explicar o que ela denomina de poética do pós-modernismo, principalmente, por destacar que “não existe – ou ainda não existe –, de forma alguma, nenhuma ruptura” (HUTCHEON, 1988, p.16) com o que o precede. Porém, nem sempre a literatura contemporânea (aqui, usamos deliberadamente como sinonímia a pós-moderna) será somente caracterizada por ser desmistificadora do sistema pois, às vezes, ela pode ‘apontar um caminho’, quando busca provocar reflexão no leitor.

Hutcheon, como mostramos, assinala a ausência de uma “mudança utópica radical” (HUTCHEON, 1988, p.16) no pós-modernismo. Seabra Pereira, antes de nos apresentar outra faceta da literatura contemporânea, lembra-nos dos “custos hediondos dos grandes engodos utópicos de programação do mundo perfeito e de titanismo mecânico” (SEABRA, 2008, p.356), que vimos em Aldous Huxley (1894-1963) e George Orwell (1903-1950), só para citar alguns. Assim, o crítico examina que é forte na literatura contemporânea

[...] a representação ou antecipação dos destroços da ambição totalitária e da suficiência imanentista, enquanto outro, por vezes conexo, é o de <<escrever a ruína>> – gesto artístico de historiosofia ambivalente, em que o sujeito tanto acusa as

condições inabitáveis da circunstância, como enfrenta O *Problema da Habitação*¹⁷ (como na extraordinária poesia de RUY BELO, amargurada pela demissão de um Deus *absconditus*) e admite o resgate auroral n'A Condescendência do Ser: <<A casa tornou-se irrespirável. Quando/chegará ela, amanhã futura e inicial?>> (Nuno Júdice) (SEABRA PEREIRA, 2008, p.356-357).

Aqui há espaço para uma certa confusão terminológica. A expressão *deus absconditus* surge já em Isaias (Is. 45:15): “Entretanto tu és um Deus que se esconde (*absconditus*), ó Deus de Israel, o Salvador” denotando que “O Senhor já não age diretamente na História como outrora, oculta-se atrás de seus instrumentos (Ciro); porém continua sendo para o seu povo o Salvador cuja onipotência se torna patente mediante sua obra criadora” (vide: *Bíblia de Jerusalém*, nota g, p. 1326). Esta é a interpretação de *deus absconditus* dos autores cristãos. Santo Tomás de Aquino, por exemplo, ao refletir sobre seu significado, focou na ascensão do Senhor, que não pode mais ser visto, mas que sempre estará presente.

Haveria também uma outra conotação desta expressão, de caráter gnóstico e negativo, de um deus que abandonaria o mundo e se ocultaria. Desta forma, esse deus escondido não se envolveria com o funcionamento do mundo e nem sua existência, nem suas ações seriam percebidas. Sua definição se aproxima da de *deus otiosus*, um deus distanciado do mundo e que também não se envolveria no seu funcionamento. O *deus otiosus*, ao contrário do *absconditus*, delega suas funções a divindades menores, prepostos seus (ELIADE & COULIANO, 2003, p.29).

No excerto acima citado, vê-se que Seabra Pereira usa o termo *deus absconditus* neste último sentido. Observamos que o personagem heliano Tirésias, de *Perdição*, tem traços de *Deus Absconditus* gnóstico, pois não interage com os demais personagens da peça e, com isso, permite-nos aproximá-lo ao “Ser Supremo discretíssimo”, apontado por Merquior (1972), nascido com o “caducar das éticas transcendentais”, iniciado por Hobbes (1588-

¹⁷ O termo nasceu de um livro de poemas de Ruy Belo, intitulado *Problema da habitação*: alguns aspectos (1962). Os poemas abordam as dúvidas permeiam o eu poético que se encontra instável e melancólico, tamanha a insegurança do homem num mundo praticamente sem Deus.

1679), em o *Leviatã* (1650)¹⁸ (MERQUIOR, 1972, p.103). Merquior parte da ideia de que o puritanismo injetou “o vírus gnóstico na ascese cristã” (MERQUIOR, 1972.p. 106), mas o puritano, “embora portador do agente de subjetivação moral, ainda conhecia uma ética transcendente” (MERQUIOR, 1972, p. 106). Porém, esta ética transcendente foi extinta pelo Iluminismo que, sepultando

[...] o Deus puritano, o Deus personalizado de Abraão, interlocutor irado ou magnânimo da consciência cristã estigmatizada pela Queda. Em seu lugar, entronizou-se um Ser Supremo discretíssimo, incapaz de meter o nariz nos negócios humanos – o deus incolor do deísmo, reduzido a puro denominador comum de todas as religiões e a mero princípio da ordem cósmica (MERQUIOR, 1972. p.106).

Quanto ao enfoque nos “engodos utópicos” ou nas dificuldades de habitar um mundo considerado inabitável, já mencionamos que Hélia Correia tocou nesta temática ao dialogar com *Admirável Mundo Novo* (1932) em *Soma* (1987). Isto também ocorre em *Perdição*, pois, o suposto modelo perfeito de mundo é desnudado (para depois ser distopicamente reafirmado) e a protagonista, acometida por um titanismo, típico dos heróis românticos, sucumbe pateticamente.

Sobre o acima mencionado “problema da habitação”, este acomete muitos (talvez todos) dos protagonistas de Hélia Correia, tomando neles a forma de um alheamento interior. Portanto, fragilizados e sem uma força transcendente que os socorra, sucumbem dominados pelo orgulho:

- Em *Número dos Vivos* (1982), como já demonstramos, Maria Emília é a campestre que parte para a cidade, mas que acaba destoando dos demais, apesar dos seus esforços (algo superficiais, é verdade) para se igualar aos cidadãos e esquecer seu passado humilde.
- Também em *Soma* (1987), António, mesmo recorrendo a grupos, seitas ou ideologias ateológicas, não consegue se libertar do sentimento de abandono que o acompanha.

¹⁸ Merquior observa que em Hobbes, “os homens são egoístas predatórios, e a ordem social precisa coibi-los, para que haja paz e respeito mútuo” (MERQUIOR, 1972.p. 103-104) e o *Leviatã* (1650) nada mais é do que uma apologia do Estado forte (MERQUIOR, 1972, p.103).

- Em *Perdição* (1991), Antígona, por ter partido do palácio de Tebas com o pai, não pode ser educada de acordo com a sua condição. Ao retornar, zombava dos ritos seguidos pelas mulheres e descrevia a importância que deveria ser dada aos mortos. Quando tentou se adequar, já era tarde, pois, tendo sua traiçoeira ama como mentora, cavou sua própria sepultura.
- Em *O Rancor* (2000), a descrença em uma transcendência é praticamente generalizada. Helena, cujo castigo foi retornar para seu marido, viúva que se sentia de Páris, findou por ter como escravas as terríveis harpias.
- Em *Bastardia* (2005), Moisés, apesar de ser benquisto pelos familiares, sentia-se chamado para partir, para o mar, ‘seu pai’, segundo sua mãe. Quando o fez, lá encontrou uma espécie de plenitude na morte.
- Por fim, em *Desmesura* (2006), a feiticeira Medeia, valendo-se de sortilégios, mata seu irmão para ajudar seu amado Jasão. Porém, ao partir com Jasão para Corinto, vê-se hostilizada por ser bárbara e, conseqüentemente, é finda por ser abandonada por Jasão. Dele então se vinga matando os dois filhos.

Seabra Pereira (2008), no decorrer do seu panorama da literatura contemporânea, verifica que até meados do século passado praticou-se também uma literatura dotada de solicitude humanitária, de pretensões analíticas da realidade social, *engagée* “em expor as úlceras do corpo gregário e em promover um socorro justiceiro” (SEABRA PEREIRA, 2008, p.357), como vimos no neo-realismo¹⁹ português ou mesmo no nordestino brasileiro e hispano-americano, porém, que não ganhou tanto relevo quanto a uma outra que se propôs a reformular o conceito hobbesiano *homo homini lupus*. Isto ocorreu porque aquela se tornou “presa frágil dos engodos do mal desumano” (SEABRA PEREIRA, 2008, p.357) e de intelectuais orgânicos. Assim,

¹⁹ Segundo lemos no site do Instituto Camões: “Corrente literária de influência italiana que anexa algumas componentes da literatura brasileira, nomeadamente a da denúncia das injustiças sociais do romance nordestino. Quer na poesia, quer na prosa, o neo-realismo assume uma dimensão de intervenção social, agudizada pelo pós-guerra e pela sedução dos sistemas socialistas que o clima português de ditadura mitifica”. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/literatura/neorealismo.htm>. Acesso em: 26.03.2014.

[...] o Homem contemporâneo transpôs para mensagem literária alarmantes vislumbres da proximidade ao animal – e enquanto tal mais frágil no *struggle for life!*... e mais propenso, parece, à crueldade desvairada e orgulhosa: desde o horror da bestialidade n’O *Coração das Trevas* de CONRAD até à divisão interior d’O *Lobo das Estepes* (1927) de HERMANN HESSE (depois do modelo em *Siddharta*, 1922) (SEABRA PEREIRA, 2008, p.357).

Portanto, esta literatura faz eco à análise hobbesiana que tem como objetivo analisar os “apetites humanos sem discutir as suas metas” (MERQUIOR, 1972, p.103) e, por isso, finda por ser “solidária da desorientação ética da cultura moderna” (MERQUIOR, 1972, p.103), cujo apelo transcendente, como já indicamos, é abolido já que o que nos resta é a bestialidade para consigo, para com os outros e a necessidade desesperada de sobreviver, nem que seja à custa do semelhante.

As observações acima são caras ao nosso estudo, porque percebemos sua pertinência para a análise de várias ações das personagens helianas, tais como a Ama e o Criado de *Perdição*, Melana e também Medeia, de *Desmesura*. Nestas personagens vemos uma busca desenfreada por algo que as tornam bestiais, pois, sem medirem esforços, põem em prática seus planos e algumas, já cegas pelo desejo de vingança, são capazes de destruírem a si mesmas para atingirem fatalmente o outro.

Porém, continua Seabra Pereira, nem só de completa insatisfação vive a literatura contemporânea. Em muitas obras, vê-se o homem contemporâneo recobrar sua consciência e “a literatura logo no-lo reergue como ser cultural adverso à animalização” (SEABRA PEREIRA, 2008, p.357). Ele se torna, assim, “capaz de transformar o seu suporte natural pelo pensamento e pela arte, crescendo em ânsia de superação pelo amor imaginante e dadivoso” (SEABRA PEREIRA, 2008, p.357), como ocorre em Jean Cocteau (1889-1963), em *La Belle et bête* (1946), onde o amor domina a bestialidade, mesmo que haja ainda a aura romântica sempre desolada e “melancolicamente insatisfeita, por um bem desconhecido, sempre mais além” (SEABRA PEREIRA, 2008, p.357).

As causas dessa insatisfação romântica e o porquê da sua permanência na nossa contemporaneidade seriam advindas da crença de que o homem é

livre por ter abandonando qualquer transcendência. O engodo é real porque, mesmo se afirmando livre, este homem se vê fragilizado e, por isso, recorre aos contributos e manifestações do século XX, oriundos do Romantismo e do Decadentismo, que tem como carro-chefe o “dolorismo”. Seabra Pereira enumera uma boa gama de autores renomados que se detiveram no dolorismo, elegendo dentre eles James Joyce, William Faulkner, Jean Paul Sartre, Cioran, George Bataille, Jean Genet, Jorge Luis Borges, Gabriel Garcia Márquez, Vergílio Ferreira, Lobo Antunes e Teolinda Gersão. Seabra Pereira também descreve a maneira da aparição dessas manifestações de dolorismo, afirmando que ela se dá por meio de

[...] manifestações de disformidade corporal e psíquica, de doença e degradação, de miséria e abandono, de violência e crueldade, de perversão e cinismo, impõem-se em perspectiva de mimese ou de parábola, através de sucessivas correntes literárias, [...] refazem-se nos nossos dias, com fascinante qualidade estética, desde o registo exacerbado de experiências revulsivas n’O *Vermelho* de MAFALDA IVO CRUZ até ao registo aparentemente inócuo da carência e da espera, da alienação e da desmotivação, no quotidiano anódino das *Histórias de Ver e Andar* ou dos contos de *A Mulher que Prende a Chuva* de TEOLINDA GERSÃO (SEABRA PEREIRA, 2008, p.358-359).

Porém, nem só de ênfase na amargura vive a literatura contemporânea. Em contraposição, há também uma vertente da que visa mostrar “a verdadeira realidade do Homem” (SEABRA PEREIRA, 2008, p.359), que o apresenta sofrendo de várias maneiras, mas também superando a dor, ou apenas lidando com ela sem perder a ternura, como ocorre em Thomas Mann (1875-1955), em *A Montanha Mágica* (1924), *bildungsroman* protagonizado pelo personagem Hans Castorp²⁰.

Mas o crítico reconhece a dificuldade de se perceber o ‘vector do dolorismo’, devido às reduções psicologistas advindas do Romantismo e Decadentismo e que também ocorrem em Dostoievski (1821-1891), sucedidas

²⁰ Engenheiro naval alemão que, ao visitar seu primo em um sanatório para tuberculosos, localizado nos Alpes suíços, antes da primeira guerra mundial, finda por lá se estabelecer, pois descobre ter o mesmo mal do parente. Sua saída é sempre protelada porque sempre piora, porém, apesar dessa proximidade real com a morte, começa vislumbrar novos valores (talvez o título da obra nasça daí, da mudança ‘mágica’ e curativa ocorrida no personagem, quando estava nos Alpes), até que, com o início da guerra, junta-se ao exército e sua morte, no campo de batalha, é apenas sugerida.

“da demanda espiritual”. Vemos assim em *O Idiota* (1869) um protagonista que é idiota por ser puro e bom de coração, não podendo, por conta disso, se encaixar na sociedade corrupta em que vive. Também Teixeira de Pascoes (1877-1952) se vale desse ‘dolorismo’ para atingir uma

[...] redenção pessoal e interpessoal, até adunação amorosa dos seres e do universo (com curiosas antecipações doloristas do Cristo Cósmico de TEILHARD DE CHARDIN²¹ no evolucionismo espiritualista de poetas de várias latitudes, como o último GUERRA JUNQUEIRO e o primeiro A. CORRÊA D’OLIVEIRA!) (SEABRA PEREIRA, 2008, p.359).

Vale destacarmos que tanto Teixeira de Pascoaes, como o primeiro A. Corrêa D’Oliveira e o último Guerra Junqueiro se inseriam no Neo-romantismo, mais exatamente na sua corrente saudosista, marcada pelo caráter de utopia social que cria uma aura mítica em torno da Saudade, com o propósito que Pascoaes acredita ser legítimo: “Fazer reviver no povo português a alma portuguesa”. Sua Saudade ganha a estatura de uma religião, uma filosofia ou mesmo uma política. Essa afirmação ganha corpo ao atentarmos para o canto VII, de *Marânus e a Saudade* (Pascoaes, 1911), onde a Virgem e o Cristo que conhecemos ganham outra feição:

Ó minha Deusa eterna, e redentora / Dos beijos, dos suspiros,
e das lágrimas! / Virgem saudosa e mística da aurora, / Na
capelinha triste do crepúsculo! /.../ Ó dolorosa Virgem da
distância! / Ó Senhora do longe e da aventura, /.../ És a Virgem
do mundo lusitano, / Dos ermos, ao luar, dos pimheirais, /...// Ó
Saudade! Ó Saudade! Ó Virgem Mãe, / que sobre a terra santa
portuguesa / Conceberás, isenta de pecado, / O Cristo da
esperança e da beleza! //...(PASCOAES, 1911)²².

Como vimos, Maria será a *mater dolorosa* que gerará e dará a luz na “terra santa portuguesa” ao Cristo que redimirá o povo português, dando-lhe esperança e lhe trazendo de volta a beleza perdida para que Portugal possa renascer, tornando-se independente como os demais países europeus.

Para esclarecermos melhor esta observação, expliquemos a origem do termo Saudade, que é sinônimo de “alma portuguesa”, segundo o autor, em O

²¹ Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955) foi um padre jesuíta, teólogo e filósofo francês que, com o propósito de conciliar religião e ciência, findou não só por questionar o pecado original, como a conceber a ideia panteísta e gnóstica de uma relação dinâmica e de progressiva evolução entre Deus e o Universo.

²² Excerto retirado dos módulos 7 e 8, do curso “Meio século de literatura portuguesa: 1880-1930”, do Instituto Camões, ministrado pelo Professor Doutor José Carlos Seabra Pereira.

Espírito lusitano ou o saudosismo (1912). Para ele, ela “nasceu do casamento do Paganismo greco-romano com o Cristianismo judaico” e que “é a própria alma universal, onde se realiza a unidade de tudo quanto existe”. Em suma, a alma portuguesa, para ele, é uma alma síntese:

[...] Saudade é o desejo da Causa ou Criatura amada, tornado dolorido pela ausência. O desejo e a dor fundidos num sentimento dão a Saudade. Mas a Dor espiritualiza o Desejo, e o Desejo, por sua vez, materializa a Dor. O Desejo e a Dor penetram-se mutuamente, animados da mesma força vital, e precipitam-se depois num sentimento novo, que é a Saudade. Pelo desejo, a Saudade descende do sangue ariano, e, pela dor, do sangue semita. Desta forma, os dois grandes ramos étnicos que deram origem a todos os povos europeus, encontraram na Saudade a sua suprema síntese espiritual. E quando digo Saudade, digo alma portuguesa. Nasceu ela do casamento do Desejo carnal ou pagão com a Dor espiritual ou cristã, a Saudade é também a Tristeza e a Alegria, a Luz e a Sombra, a Vida e a Morte. Ampliada à Natureza, a Saudade é a própria alma universal, onde se realiza a unidade de tudo quanto existe. Está-se a perceber a Religião e a Filosofia que ela contém (PASCOAES, 1912)²³.

Desde então, prevalece uma visão neo-romântica, de cunho dostoievskiano, de que se tem que sofrer para ser digno e ético e se adquirir um antídoto “contra o orgulho” e ser generoso com os menos favorecidos. Seabra Pereira constata que esta visão permanece nos contemporâneos, devedores de Dostoievski, como o já citado Raul Brandão, José Régio (1901-1969) e até em Agustina Bessa-Luis.

Algo semelhante ocorre também numa literatura que trata da morte em si: a angústia com sua vinda iminente, o modo como ela vem, as cerimônias após a sua chegada. Isso ocorre em tempos sem *ars moriendi*²⁴ e “com ritos de <<morte domada>> ou <<morte interdita>> (SEABRA PEREIRA, 2008, p.360), como observa Seabra Pereira, ao citar Philippe Ariès que, em *O homem diante da morte*²⁵, analisa a morte ao longo da história e verifica o seguinte:

²³ Idem.

²⁴ *Ars moriendi* eram como se chamavam os textos latinos da Idade Média que aconselhavam para “boa morte”.

²⁵ ARIÈS, Philippe. *O Homem Diante da Morte*. [tradução de Luiza Ribeiro]. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.

- Na Idade Média, a morte domada era a aceita como destino natural;
- No final do século XIX, a morte romântica era desejada pois, segundo Ariès, o Romantismo era “o tempo das belas mortes”. Assim, buscava-se a doçura narcótica da morte na morte por amor ou, em geral, naquela que servia como fuga do envelhecimento.
- Já no século XX, temos o que o autor chama de morte invertida, que é a morte negada.

Citando Gomes Leal (1848-1921), exemplo de autor que uniu sua escrita sobre a morte a um olhar ‘ocultista’, Seabra Pereira afirma que

[...] essa reescrita da vida desde o horizonte da morte, podia oferecer caminhos de redescoberta metafísica, de reencontro com o Grande Reparador e de sobreposição da ternura do *homo misericors* à revolta emancipalista do *homo mechanicus* (SEABRA PEREIRA, 2008, p.360).

Ou seja, há uma oscilação de tipo pendular na obra de Gomes Leal. Ora de um lirismo sentimental, ora de cunho revolucionário, que podia ser progressista ou mesmo conservadora. Estas contradições tanto o fizeram declarar a fé católica, como também enveredar pelo espiritismo e também pelo ocultismo, indo do segundo romantismo, passando pelo realismo *engagé* e o decadentismo, e chegando até o simbolismo. O autor, ao escrever sobre o papel do poeta e do cientista, ressalta que

[...] o poeta, senhor absoluto – pela Imaginação e pela Intuição –, de pois do grande Ser, das regiões misteriosas [...] guiado pelo puro e sideral Sentimento, jamais se tem contradito [...] eu lamento a soma estéril de anos que tenho consagrado a uma Revolta, até hoje estéril e ineficaz, em vez de ter feito ulular, gritar e chorar, pelas estradas luarentas da Arte pura, a matilha dos meus ritmos misteriosos. [...] independente da Ciência, a Arte, visto que tem processos diversos dos dela, e diverso objectivo, tem a plena soberania de acolher o que a Ciência repele, ou supõe incerto e obscuro. [...] A Poesia, armada ligeiramente da Intuição, vê mais longe do que a cordata Ciência [...] (GOMES LEAL, 1897)²⁶.

²⁶ Excerto retirado dos módulos 3 e 4, do curso “Meio século de literatura portuguesa: 1880-1930”, do Instituto Camões, ministrado pelo Professor Doutor José Carlos Seabra Pereira.

Aqui, ele louva a soberania da Arte que, provida de Intuição, vê mais longe que a Ciência. Este pensamento vai ao encontro da crise do fim-de-século, em que os alvos eram o Positivismo e o Cientificismo. Assim, os escritores da chamada Geração de 90 atualizavam as ideias românticas. Porém, poucos dentre os traços mais marcantes desta reação neo-romântica se encontram neste trecho de Gomes Leal, pois fica-nos claro que o autor compreendeu ou simplesmente intuiu que arte não se opõe à ciência (que também é importante), porém, a capacidade da arte de enveredar por caminhos obscuros à ciência, a faz maior.

Assim, muitos escritores, aparentemente em consonância com o pensamento de Heidegger²⁷ (1889-1976) do Homem ser-para-a-morte em que “a morte dá à vida humana toda a sua significação”, findaram por enfatizar na sua literatura a negatividade:

[...] ora no tom grave do absurdo existencial e da consequente visão amargamente irônica do <<Homem paixão inútil>> (de SARTRE a VERGÍLIO FERREIRA...) e do teatro de sombras em BECKETT ou ADAMOV; ora no tom neo-picaresco de desfiguração sarcástica da morte e de fuga fruitiva da desgraça (SAUL BELLOW, HEINRICH BOLL, GUNTER GRASS, de certo modo MILAN KUNDERA, etc.) (SEABRA PEREIRA, 2008, p.360-361).

Porém, como vimos acima, o crítico faz uma ressalva, “raiou também fecunda e bela angústia prospectiva, indiciada por HERMANN BROCH na passagem d’Os Sonâmbulos para A Morte de Virgílio...” (SEABRA PEREIRA, 2008, p.361). Deste modo, constata Seabra Pereira:

Sem dúvida, mesmo a deslido do império da morte, a convicção da decadência dos valores culturais e da inexistência do Sentido, da impotência humana e da inanidade de tudo, arrasta muita e boa literatura contemporânea para uma experiência de desastre e um imaginário de desolação: <<escrever a ruína>> tem parecido então um imperativo de dar expressão verbo-simbólica à inabitável circunstância do eu. No entanto, na escrita da ruína, como aliás nas alegorias das epidemias (de ALBERT CAMUS a SARAMAGO), também se traduz uma inconformidade sensível e espiritual com a banalização da desgraça, um desejo de vislumbrar novas gentes e novos céus, salvaguardando na ruína um <<ninho/da futura alegria>> (no dizer lírico de um especial neo-realista, JOÃO JOSÉ CACHOFEL) e desde logo aí acalentando os

²⁷ Principal representante alemão da filosofia existencial.

vínculos de ternura e esperança contra o alheamento e o desespero (SEABRA PEREIRA, 2008, p.361).

Aqui cabem alguns esclarecimentos. Certamente, ao relacionar Camus (1913-1960) a Saramago (1922-2010), Seabra Pereira se refere aos romances *A Peste* (1947) e *Ensaio sobre a cegueira* (1995). O primeiro, de Camus, é ambientado em Oran, seus habitantes estão sitiados, pois a cidade foi tomada pela peste bubônica. Com o passar do tempo, muitos morrem e os demais vão perdendo a esperança de um fim para epidemia. Porém, ela cessa, mas fica nos habitantes a impressão de que ela pode voltar. O que ocorre no romance de José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira* (1995), é algo similar. Uma pessoa é acometida por uma súbita cegueira, enquanto dirigia. Ao pedir ajuda, todos que se aproximam são contaminados. Verificada a epidemia, a solução encontrada pelo governo local é isolá-los. Porém, tal solução é inútil porque a epidemia só poupa uma mulher, que presenciar o desenrolar de uma verdadeira tragédia: os infectados, com poucos recursos e desesperados, tornam-se bestiais. Enfim, é o mal que consome a tudo e a todos, sem restar qualquer possibilidade de ternura no mundo.

Ainda acerca dessa “aura” niilista, que se propõe “fenômeno de decadência coletiva” (SEABRA PEREIRA, 1979, p.33), enfocada por muitos escritores contemporâneos, Seabra Pereira destaca que

[...] as miragens dionisiacas não deixaram de acenar ao Homem na literatura contemporânea (...) querendo-se compreensível protesto contra puritanismos convencionais e deriva para ritos de crenças cósmicas. Muitas vezes outras cifrando-se em falsas alternativas de exuberância vital e gozo erótico, redundando em aturdimento vazio e em novas degradações do corpo, aviltada <<metáfora da alma>> diria ORTEGA Y GASSET, na embriaguez libidinal (SEABRA PEREIRA, 2008, p.361-362).

Essa “embriaguez libidinal” seria o fim último do “homem-massa”, segundo Ortega y Gasset. Esse, esvaziado de sua própria história, torna-se presa fácil “de todas as disciplinas chamadas “internacionais” (...) só tem apetites, pensa que só tem direitos e não acha que tem obrigações: é um homem sem obrigações de nobreza” (ORTEGA Y GASSET, s/d, p.13).

Com isso, o crítico observa que é a cobiça que “adultera a relação humana”, quer por predação quer por alienação, “fazendo de certa pessoa

objecto de consumo e fruição do outro” (SEABRA PEREIRA, 2008, p. 362). Outro fator que contribui para a degradação do Homem é este ser visto como um mero “ser cultural de desejo”, como vemos em Nabokov, em *Lolita* (1955) ou mesmo em Pasternak, em *Doutor Jivago* (1957), só para citar alguns e, assim, o crítico finda por bem explicitar a “mentira romântica” girardiana.

Assim, inveja e ciúme, amor e ódio são encontrados em muitas obras modernistas ou mesmo em muitas as que as antecederam. Porém, “o que de mais fundo e corrosivo lavra sob essas vicissitudes de Eros é a dramática inibição da vontade de amar no alto Modernismo e a sua descendência – o terrível medo do risco de amar” (SEABRA PEREIRA, 2008, p. 362).

Mas essa inação para o amor, observa Seabra Pereira (2008), pode gerar uma ação questionável na literatura contemporânea, algo que percebemos na peça de Hélia Correia ora estudada, como se verá mais abaixo. Desse modo, o crítico afirma que:

[...] a febre de acção (...) desprovida de estrutura axiológica de horizonte e só pode pretender-se alternativa preferível perante a condenação do Homem à solidão alheada da realidade e dos outros, no <<délaissement>> sartriano e na <<aceitação>> agnóstica do absurdo, que envenena o espanto em VERGÍLIO FERREIRA e que é corresponsável pelo emparedamento das boas vontades em KAFKA, em CAMUS, em PAVESE, etc. Mas não é alternativa preferível a outro tipo de solidão, consoladora e criadora e criativa, fundada no <<assentimento>> newmaniano perante a frágil contingência humana (SEABRA PEREIRA, 2008, p. 365).

Ainda no que tange ao “cerne da ritualidade antropológica da literatura enquanto arte em linguagem verbal” (SEABRA PEREIRA, 2008, p. 366),

[...] a literatura contemporânea teve umas das suas fulgurantes e perturbadoras inovações precisamente num movimento em que deixou de apenas dar representação verbo-simbólica às vulnerabilidades físicas e anímicas, sociais e espirituais, do Homem – e entre elas avultando a das dificuldades, por vezes intransponíveis, de comunicação interpessoal – e passou a localizar a maior das fragilidades humanas na própria incapacidade de a linguagem dizer o *ser* (SEABRA PEREIRA, 2008, p. 366-367).

Portanto, observa Seabra Pereira, surgem obras que retratam a “expressão do infra-humano e dos bodes expiatórios girardianos” (SEABRA PEREIRA, 2008, p. 367). Ionesco (1909-1994), Beckett, A. Artaud e o teatro da

crueldade seriam exemplares para esta ótica niilista, “da desolação ôntica, do desespero e da violência existencial” (SEABRA PEREIRA, 2008, p. 367). Mesmo sem mencionar peças dos dramaturgos citados, como não pensar em Vladimir e Estragon que esperam, em um ambiente desolador, um [God]ot (1952) que nunca vem? Ou no humilde funcionário público, desprezado por todos, até pela noiva, simplesmente por não querer ser como os demais da cidade, rinocerontes (1954), mas que, no seu último diálogo, em pânico, vê-se, enfim, como anormal, *conditio sine qua non* para um bode expiatório, tal como assinalaremos no capítulo seguinte:

Ah, como eu me arrependo. Deveria ter seguido todos eles, enquanto era tempo. Agora é tarde demais! Infelizmente, eu sou monstro, sou um monstro. Infelizmente, nunca serei um rinoceronte, nunca, nunca! Nunca mais poderei mudar! Gostaria muito, gostaria tanto, mas já não posso (...) Infeliz daquele que quer conservar a sua originalidade! (...) Muito bem! Tanto pior! Eu me defenderei contra todo mundo! (...) Sou o último homem, hei de sê-lo, até o fim! Não me rendo! (IONESCO, 1954, p.101).

Partamos, então, à compreensão do referido mecanismo mimético girardiano.

CAPÍTULO II – FUNDAMENTOS DA TEORIA MIMÉTICA

O que acontecerá se tivermos realmente os mesmos desejos?
(GIRARD, 2008, p. 185).

2.1. O mecanismo mimético

Um traço comum das relações humanas percebido por Girard (2009) é a presença central do desejo, do “desejo de ser o outro”, que desencadeia a busca de aniquilá-lo ou absorvê-lo para preencher o vazio do seu ser. Mas esse desejo de ser o outro não nasce do nada. Aliás, este outro é o nascedouro do desejo. Girard (2009), através da literatura, descobriu que o desejo humano nasce da presença de um mediador. Esse mediador do desejo se chamará ‘modelo’ ou ‘mestre’. Aquele que deseja a partir da indicação do modelo será o ‘sujeito’ ou ‘discípulo’ e o que é desejado será o ‘objeto’. Assim, nesse “drama existencial que se joga a três”, o sujeito deseja o objeto de um outro e não o objeto em si.

Encontramos (e o autor mesmo as mostra) similaridades e discordâncias entre seu pensamento e o de Sigmund Freud. Girard dialoga com o pai da psicanálise, principalmente, com as suas considerações na área da etnologia em *Totem e Tabu*²⁸, onde Freud reflete sobre o Complexo de Édipo e constata que as origens da cultura remontam a um assassinato. A divergência, aponta Girard (2008), é que para Freud o desejo não se funda em um outro desejo, pois o homem sabe o que desejar e, se aparentemente não o sabe, é porque o desejo está no seu “inconsciente” que sabe por ele” (GIRARD, 2008, p.184). Girard diverge desse pensamento porque:

Uma vez que seus desejos primários estejam satisfeitos, e às vezes mesmo antes, o homem deseja intensamente, mas ele não sabe exatamente o quê, pois é o ser que ele deseja, um ser do qual se sente privado e do qual algum outro parece-lhe ser dotado. O sujeito espera que este outro diga-lhe o que é

²⁸ Freud, neste ensaio, a partir de pesquisas sobre povos primitivos da Austrália, reflete acerca do Complexo de Édipo na origem da civilização, ou seja, com a morte do pai totêmico, os filhos poriam fim à sua tirania (que impede, por exemplo, o incesto e que preserva a sanidade do grupo) e, como com ele se identificam, adquiririam parte da sua força. Assim, a construção social reside nos primórdios da religião. Esse pai totêmico se identificaria com o deus das religiões.

necessário desejar para adquirir este ser (GIRARD, 2008, p.184).

Aqui vale explicarmos o que vem a ser o desejo e o que o distingue de instinto. Girard (s/d) observa que:

O mundo moderno é ultra-individualista, quer que o desejo seja estritamente individualizado: “o meu desejo é pessoal, único; não há outro como o meu”. Noutras palavras, meu apego ao objeto do desejo é de certo modo predeterminado. E se o desejo é fixo, como em qualquer mecanismo biológico, não há diferença entre instinto e desejo. Ou seja, se “meu” desejo tem sua origem na minha individualidade, então, ele é fixo – característica dos instintos, que não são nada individuais! A mobilidade do desejo, em contraste com a fixidez dos apetites ou instintos, decorre da imitação. Aí reside a grande diferença: todos temos sempre um modelo que imitamos. Só o desejo mimético pode ser livre, ser de fato desejo, pois tem de escolher um modelo (GIRARD, s/d, p.84-85).

Ainda sobre a sua relação com o pensamento freudiano, Girard destaca que a figura paterna é modelo de identificação e não de desejo. Assim, tal como constata Carvalho, na apresentação de *A violência e o sagrado* (2008), não existe um “Complexo de Édipo” e sim uma mimese conflitual que é o “fio condutor do *socius*, a passagem da natureza à cultura” (GIRARD, 2008, p.8). Isso se comprova no próprio ensaio de Freud, quando ele nos explica que um homem não chama de ‘pai’ somente aquele que o gerou, mas todos aqueles com quem sua possível mãe tenha se relacionado, “de acordo com a lei tribal” (FREUD, s/d, p.26). O mesmo vale para o termo ‘mãe’, ‘irmão’, ‘irmã’, ou seja,

[...] para todas aquelas pessoas com quem mantém uma relação de pais, no sentido classificatório, e assim por diante. Desse modo, os termos de parentesco que dois australianos mutuamente se aplicam não indicam necessariamente qualquer consanguinidade, como os nossos indicariam: representam relacionamentos sociais mais do que físicos (FREUD, s/d, p.26).

Mas isto não se aplica somente aos “selvagens australianos”. Freud observa que ocorre algo similar na Melanésia, na Nova Caledônia, na Península Gazelle, em New Mecklenburg, em Fiji e o motivo é sempre o mesmo: evitar relações incestuosas dentro da tribo, denominadas de “regras de evitação”. Mais adiante, retomaremos o pensamento freudiano.

Porém, voltando ao literário e a sua importância para a compreensão do desejo humano, Girard (2009) destaca que somente os romancistas “devolvem ao mediador o lugar usurpado pelo objeto; só os romancistas invertem a hierarquia do desejo habitualmente aceita” (GIRARD, 2009, p.38). Mas nem sempre isso aparecerá claramente na literatura, pois, os

[...] homens são sempre parcialmente cegos para a causa da rivalidade. O *mesmo*, o *semelhante*, nas relações humanas, evoca uma idéia de harmonia: temos os mesmos gostos, apreciamos as mesmas coisas, fomos feitos para nos entender. O que acontecerá se tivermos realmente os *mesmos desejos*? Apenas alguns grandes escritores interessaram-se por este tipo de rivalidade (GIRARD, 2008, p. 185).

Girard (2009) os define como escritores *romanescos* porque descortinam algo bem mais complexo ao mostrar que duas pessoas só se desejam a partir da mediação de uma terceira. Assim, toda relação amorosa mostrar-se-á triangular.

Porém, muitos autores usaram o desejo como elo espontâneo entre os sujeitos. Seria o que Girard (2009) chama de “amor à primeira vista”, em que duas pessoas se conhecem e se apaixonam. O ‘outro’ seria uma instância da sociedade que impõe obstáculos transponíveis. Assim, esse desejo entre o casal torna-se amor e eles “vivem felizes para sempre”. Girard usa o termo *romântico* para estas obras, pois “refletem a presença de um mediador sem jamais revelá-la” (GIRARD, 2009, p.40).

Em entrevista a Benoît Chantre²⁹, ele esclarece melhor a citação acima:

B. C.: Há obras que revelam e obras que ocultam. Mas há aquelas que fazem de conta que estão ocultando para revelar melhor.

R. G.: E as obras que revelam não são paródias³⁰, são obras que levam o fenômeno a sério e que o encaram como sendo basicamente a tragédia da humanidade, a tragédia do arcaico, com o papel que a violência desempenha nesse religioso. O religioso é indispensável ao homem para se livrar da sua própria violência: o sacrifício sempre rejeita a nossa violência

²⁹ Entrevista dada em 2007. Foi inserida como capítulo em *A conversão da arte* (2011), sob o título “O religioso, verdadeira ciência do homem”.

³⁰ Aqui, Girard ignora a definição de paródia, defendida por Hutcheon que afirma que ela tanto pode homenagear o texto anterior e, assim, a “inclusão da ironia e do jogo jamais implica necessariamente a exclusão da seriedade e do objetivo na arte pós-modernista” (HUTCHEON, 1988, p.48).

jogando-a sobre uma vítima inocente. Ele é gesto principal pelo qual a humanidade se distingue desde o início da animalidade, nessa necessidade de evacuar sua violência. Por serem miméticos demais para viver na paz e por estarem sempre em rivalidade com seus semelhantes, os homens precisam dessas experiências, sobre as quais Aristóteles diz, aliás, que são catárticas. O arcaico, é isto: dar a morte a uma vítima solene, religiosa (GIRARD, 2011, p. 217).

Girard destaca que há dois tipos de mediação: a externa e a interna. A “Mediação externa” ocorre quando o sujeito deseja o objeto do modelo de uma outra época. Tal tipo de mediação se dá em *D. Quixote* (1605), de Cervantes (1547-1616), onde o protagonista abre mão de escolher os seus desejos e começa a desejar o que o personagem medieval Amadis de Gaula o “indica, ou parece lhe indicar” (GIRARD, 2009, p.26). Girard (2009) argumenta que: “O herói da mediação externa proclama em alto e bom tom a verdadeira natureza de seu desejo. Ele venera abertamente seu modelo e declara-se seu discípulo” (GIRARD, 2009, p.33).

Girard (2009) faz outra observação pertinente acerca do romance de Cervantes que nos ajuda a compreender melhor a teoria do desejo mimético: o objeto desejado pode mudar a cada aventura do sujeito, porém, o triângulo permanecerá. Assim, a “bacia de barbear ou as marionetes de Mestre Pedro substituem os moinhos de vento; Amadis, em contrapartida, está sempre presente” (GIRARD, 2009, p.26).

Já na “Mediação interna” o contrário ocorre. Esse “herói da mediação interna, longe de se vangloriar de seu projeto de imitação, desta feita, dissimula-o cuidadosamente” (GIRARD, 2009, p.34). O sujeito está no mesmo plano que o modelo, portanto, o objeto está ao seu alcance e a rivalidade irrompe:

O impulso em direção ao objeto é no fundo impulso na direção do mediador; na direção interna, esse impulso é quebrado pelo próprio mediador já que este mediador deseja, ou talvez possua, esse objeto. O discípulo, fascinado por seu modelo, vê forçosamente, no obstáculo mecânico que este último lhe opõe, a prova de uma vontade perversa para com ele. Longe de se declarar vassalo fiel, esse discípulo não pensa senão em repudiar os laços da mediação. Esses laços, no entanto, estão mais sólidos do que nunca pois a hostilidade aparente do mediador, longe de lhe diminuir o prestígio, não faz senão aumentá-lo. O sujeito está persuadido de que seu modelo se

julga demasiadamente superior a ele para aceitá-lo como discípulo. Então, o sujeito experimenta por esse modelo um sentimento dilacerante formado pela união destes dois contrários que são a mais submissa veneração e o mais intenso rancor. Eis aí o sentimento que chamamos de *ódio* (GIRARD, 2009, p.34).

O que acima foi descrito, nada mais é do que o *double bind*, o duplo imperativo contraditório, “a rede de imperativos contraditórios na qual os homens incessantemente aprisionam-se mutuamente” (GIRARD, 2008, p.186). Ao escrever sobre o termo algo diferente do que pensam os psicólogos, Girard afirma e prova que sua ocorrência não se restringe apenas a certos casos patológicos. O autor observou que os desejos e os homens são constituídos de tal maneira que mandam constantemente sinais contraditórios. Assim, por exemplo, em crendo ou tendo que ser algo ‘original’, o homem vê-se impelido a desobedecer às mensagens que brotam por todos os lados que dizem: “imitem-me”. O resultado desse desejo negativo é o desespero e a escravidão “a um carrasco na maioria das vezes involuntário” (GIRARD, 2008, p.186). A ocorrência de *double bind* é portanto mais comum do que se pensa.

Mas o sujeito não odeia somente aquele que lhe despertou o desejo, ele também se odeia. O motivo é que sua “admiração desvairada” faz com que ele veja o modelo somente como um obstáculo. Assim, de papel secundário, esse mediador vai para o primeiro plano “e dissimula o papel primordial de modelo religiosamente imitado” (GIRARD, 2009, p.35).

Um desejo pode gerar outros desejos concorrentes. Se o sujeito expõe seu “desejo em espetáculo para outrem, a cada passo, cria para si obstáculos novos e reforça os já existentes” (GIRARD, 2009, p.135). E como o sujeito poderia escapar desse fracasso iminente? Dissimulando³¹! Pois a dissimulação é, para Girard (2009), o segredo do sucesso tanto nos negócios como no amor.

Para o sujeito da mediação interna, o que vem do modelo será sempre depreciado, “apesar de ainda secretamente desejado” (GIRARD, 2009, p.35). Porém,

³¹ Girard exemplifica o poder da dissimulação nas personagens shakespearianas, em *Shakespeare: teatro da inveja* (2010). Poder semelhante vimos nas personagens de Hélia Correia.

O modelo que estimula a rivalidade mimética não é pior do que nós, talvez seja até muito melhor, mas ele deseja do mesmo modo que desejamos, egoística, avidamente. E imitamos o egoísmo dele, que é um mau modelo para nós, e vice-versa (GIRARD, s/d, p.86).

Ainda sobre o papel da imitação na gênese do desejo, indaga Girard (2009):

Não desconfiamos, por exemplo, de que o ciúme e a inveja, tal como o ódio, não passam dos nomes tradicionais dados à mediação interna, nomes que escondem de nós, quase sempre, sua verdadeira natureza (GIRARD, 2009, p.35).

Stendhal³² denominou o ciúme, a inveja e o ódio de “sentimentos modernos”, frutos da vaidade universal e que se fazem profundamente presentes no século XIX. Corroborando o pensamento stendhaliano, Girard (2009) cita Max Scheler³³ (1874-1928) (grande devedor de Nietzsche e Stendhal) que percebia que “o estado de espírito romântico está impregnado de “ressentimento³⁴” (GIRARD, 2009, p.35).

Nietzsche, ao pensar sobre este termo, refletiu também sobre os conceitos de bom e o mal que, segundo constatou, transmutam-se através do tempo. Em *Genealogia da Moral*, o filósofo aponta que esse bom ligar-se-ia à aristocracia, à sabedoria e à força. Já o mal caberia ao servo, fraco e doente. O interessante neste pensamento nietzschiano é que a moral escrava se firma no ressentimento em relação ao nobre. Assim, o servo transforma o que é bom em ruim, gerando um sentimento de culpa no nobre. Assim,

A rebelião escrava na moral começa quando o próprio ressentimento se torna criador e gera valores: o ressentimento dos seres aos quais é negada a verdadeira reação, a dos atos, e que apenas por uma vingança imaginária obtêm reparação. Enquanto toda a moral nobre nasce de um triunfante Sim a si mesma, já de início a moral escrava diz Não a um “fora”, um “outro”, um “não-eu” – e este não é seu ato criador. Essa inversão do olhar que estabelece valores – este necessário dirigir-se para fora, em vez de voltar-se para si – é algo próprio do ressentimento: a moral escrava sempre requer para nascer, um mundo oposto e exterior, para poder agir em absoluto – sua ação é no fundo reação (NIETZSCHE, 2010, p.28-29).

³² Girard estudou avidamente a obra de Stendhal (1783-1842), como percebemos em sua obra *Mentira Romântica e verdade romanesca* (2009).

³³ Autor do livro *L'homme du ressentiment*. Paris: Gallimard, 1970.

³⁴ Definindo Ressentimento: s.m. Mágoa que se guarda de uma ofensa; **rancor**. Disponível em: <http://www.dicio.com.br/ressentimento/>. Acesso em 22.09.2012.

Ainda sobre o espírito romântico, Girard (2009) faz uma observação pertinente. Se os escritores contemporâneos de Cervantes declaravam-se discípulos dos Antigos e seu personagem D. Quixote declara-se discípulo de Amadis,

[...] o vaidoso romântico não se quer mais discípulo de ninguém. Ele se convence de ser infinitamente *original*. Por toda parte, no século XIX, a espontaneidade se torna dogma, destronando a imitação (GIRARD, 2009, p.38-39).

Mas Stendhal contesta a originalidade romântica, caracterizada pela crença de que seu desejo “está inscrito na ordem natural das coisas” ou “é emanção de uma subjetividade serena, a criação *ex nihilo* de um Eu quase divino” (GIRARD, 2009, p.39) e, em *As memórias de um turista* (1838), chama-nos atenção, conforme observa Girard (2009), ao dizer que

[...] os individualismos professados com tanto alarde escondem uma nova forma de cópia. Os enfados românticos, o ódio à sociedade, a nostalgia pelo deserto, tanto o espírito gregário, não encobrem, na maioria das vezes, nada mais que um interesse mórbido pelo *Outro* (GIRARD, 2009, p.39).

As fontes do ressentimento também ganham destaque. Max Scheler afirma que elas são “a inveja, o ciúme e a rivalidade” e Girard (2009), com base nesta afirmação, constata que “o ressentimento pode impor seu ponto de vista mesmo àqueles que ele não domina³⁵” (GIRARD, 2009, p.35).

Assim, por desejarmos o que o outro deseja e, com o passar do tempo, desejarmos nos apropriar do objeto daquele que escolhemos como modelo, nascerá a rivalidade mimética de uma mediação, que gerará confronto, e de uma *mimesis*, que revelará uma pulsão conflituosa.

Sobre a crise mimética, Girard (s/d) dirá:

A crise mimética é sempre uma crise de indiferenciação que irrompe quando os papéis de sujeito e modelo são reduzidos aos de rivais. Essa indiferenciação se torna possível pelo desaparecimento do objeto (GIRARD, s/d, p.87).

Surgido o conflito, na qual a *mimesis* se converte em antagonismo, é provável que ela ganhe maiores proporções e envolva mais membros ou toda a

³⁵ Percebemos claramente este fenômeno em *O Rancor*: exercício sobre Helena, de Hélia Correia. Aliás, esse “espírito romântico” permeia toda sua obra.

comunidade. Quando isso ocorre, há o surgimento de uma vítima, o bode expiatório, que, ao ser morto, sanará toda essa violência coletiva e trará purificação e integridade, ou seja, a paz perdida por esta mesma comunidade. Assim nasce o mecanismo do bode expiatório.

Porém, vale destacarmos que Girard não afirma em sua obra que o mecanismo do bode expiatório resolverá sempre os conflitos miméticos, pois, o que o autor busca é oferecer uma interpretação da origem da organização social com base na resolução do conflito mimético.

2.2. O mecanismo do bode expiatório

O termo 'bode expiatório' já faz parte do senso comum tornando-se corriqueiro aos nossos ouvidos o que ele designa:

Bode expiatório designa simultaneamente a inocência das vítimas, a polarização coletiva que se efetua contra elas e a finalidade coletiva dessa polarização. Os perseguidores se fecham na "lógica" de representação persecutória e não podem mais dela sair (GIRARD, 2004, p.55).

Girard (2004), afirma:

Os perseguidores acreditam escolher sua vítima por causa de crimes que lhe são atribuídos e que dela fazem, a seu ver, a responsável pelos desastres aos quais eles reagem por meio da perseguição. Na realidade, são os critérios persecutórios que os determinam e eles no-los transmitem fielmente, não porque eles queiram nos informar, mas porque não suspeitam de seu valor revelador (GIRARD, 2004, p.37).

Um elemento importante na conceituação de bode expiatório é a arbitrariedade de sua escolha. Girard (s/d) verifica que

[...] em muitos casos em que ocorre o fenômeno do bode expiatório, é possível dizer por que esta ou aquela vítima foi escolhida, mas não identificar uma regra geral que norteie tal escolha (GIRARD, p.92, s/d).

Após seu sacrifício em um ritual, a ordem é estabelecida e, paradoxalmente, ele, antes responsabilizado por todo conflito, passa a ser divinizado por resolvê-lo.

Assim, há duas maneiras opostas de ver o sacrifício: uma é como "algo muito sagrado" ou como "uma espécie de crime" (GIRARD, 2008, p.11).

Citando Hubert e Mauss, que invocam o caráter sagrado da vítima e ressaltam a ambivalência da questão: “É criminoso matar a vítima, pois ela é sagrada... Mas a vítima não seria sagrada se não fosse morta” (GIRARD, 2008, p.11).

Portanto, se o sacrifício for visto como uma

[...] violência criminosa, não há, em contrapartida, violência que não possa ser descrita em termos de sacrifício, como por exemplo na tragédia grega. Poder-se-ia argumentar que o poeta lança um véu poético sobre realidades que seriam na verdade sórdidas (GIRARD, 2008, p.11-12).

Girard (s/d) destaca a importância fundamental de Sófocles e Eurípedes para a sua compreensão do mecanismo vitimador. O primeiro, segundo ele, “compreendeu o mito de Édipo melhor do que os *scholars* modernos” e o mesmo se aplica a Eurípedes em relação ao mito de Dioniso. A justificativa que Girard encontra para isso é que esses “autores estavam mais próximos dos mitos e ritos” (GIRARD, s/d, p.83). Deste modo, foi a partir da tragédia grega, parte vista como rito, parte como revelação, que Girard elaborou sua teoria do mito e do rito.

Ao explicar o que é o mito, Girard (2004) o aponta como o melhor documento para a compreensão dos estereótipos persecutórios que assolam a sociedade. O mito de Édipo abordado por Sófocles, em *Édipo Rei*, segundo o autor de *O Bode Expiatório*, é exemplar, pois nele encontramos todos os estereótipos persecutórios. Seu objetivo é provar que “todos os mitos devem se enraizar em violências reais, contra vítimas reais” (GIRARD, 2004, p.34). Observemos o que afirma Girard (2004), logo abaixo, acerca dos estereótipos persecutórios:

A peste assola Tebas: o primeiro estereótipo persecutório. Édipo é responsável porque matou seu pai e desposou sua mãe: é o segundo estereótipo. Para eliminar a epidemia, afirma o oráculo, é preciso expulsar o abominável criminoso. A finalidade persecutória é explícita. O parricídio e o incesto servem abertamente como intermediários entre o individual e o coletivo; tais crimes são de tal forma indiferenciadores que sua influência se estende por contágio à sociedade inteira. No texto de Sófocles, constatamos que indiferenciado é o mesmo que pestilento.

Terceiro estereótipo: as marcas vitimárias. Em primeiro lugar, temos a enfermidade: Édipo coxo. Por outro lado, este herói chegou a Tebas desconhecido de todos, estrangeiro de fato ou também de direito. Finalmente, é filho de rei e ele próprio é rei,

herdeiro legítimo de Laio. Como outros personagens míticos, Édipo se arranja de modo a acumular a marginalidade de fora e a marginalidade de dentro. Como Ulisses no fim da *Odisséia*, ele é tanto estrangeiro e mendigo como monarca todo-poderoso (GIRARD, 2004, p. 34-35).

Ainda sobre o terceiro estereótipo, Girard (2004) menciona que, diferente dos outros dois, que seguem critérios culturais e religiosos, ele são “puramente físicos”: loucos, doentes, deficientes físicos, mutilados ou mesmo alguém que possa ser considerado “intercambiável com o doente” (p.27), tais como “todo indivíduo que experimenta dificuldades de adaptação, o estrangeiro, o provinciano, o órfão, o filho de família, o desprovido, ou, simplesmente, o último a chegar (GIRARD, 2004, p.26-27). Todos estes tendem a polarizar perseguidores.

O autor prefere denominar aqueles que se inserem neste estereótipo de “handicapped”, ou seja, portadores de vantagem ou desvantagem, pois, o termo anormal, tal como o termo ‘peste’, é carregado de tabu, ou seja, traz algo de nobre e, ao mesmo tempo, maldito.

Muitos dos personagens criados por Hélia Correia são assim, inclusive, as suas protagonistas. Ao analisarmos *Perdição*, também veremos que este drama não foge a esta regra.

Girard (2008) observa que o sacrifício precisa estar inserido em um quadro ritual. Com ele, como já mencionamos, é buscada a paz, a ordem. Ajax, por exemplo, não podendo, conforme havia planejado, massacrar o exército que lhe negava as armas de Aquiles, massacrou, por intervenção de Atena³⁶, um rebanho de espécies usadas para sacrifício pelos gregos e, assim, como observa Girard, “é considerado um demente” (GIRARD, 2008, p.20) por não o ter feito dentro de um quadro ritual.

Ao analisar o uso do mito e o rito em *Édipo*, de Sófocles e em *As bacantes*, de Eurípedes, Girard (s/d) declara que:

[...] o rito era até mais importante que o mito em minha perspectiva, pois o rito continha a crise e a resolução desta por

³⁶ Vale mencionarmos que a intenção da deusa era humilhar o herói, que estava tomado pelo rancor a Ulisses. Ao expô-lo diante de todos, num jogo de ilusões, onde os animais são tomados por heróis e estes são convidados a se deliciarem com sua queda, ele se torna um excluído e, assim, vê como única saída honrosa, o suicídio.

meio da violência coletiva, além, é claro, do elemento decisivo: por que as comunidades o repetem indefinidamente? O desenvolvimento da idéia do assassinato do bode expiatório como dispositivo inconsciente e eficaz (embora enganador) para resolver conflitos forneceu a resposta (GIRARD, p.84, s/d).

Assim, a vítima

[...] simultaneamente substitui e é oferecida a todos os membros da sociedade, por todos os membros da sociedade. É a comunidade inteira que o sacrifício protege de *sua* própria violência, é a comunidade inteira que se encontra assim direcionada para vítimas exteriores. O sacrifício polariza sobre a vítima os germens de desavença espalhados por toda parte, dissipando-os ao propor-lhes uma saciação parcial (GIRARD, 2008, p.19).

Porém,

Sacrifícios são oferecidos em nome dos mais variados objetos ou empreendimentos, principalmente a partir do momento em que o caráter social da instituição começa a desaparecer. No entanto, há um denominador comum da eficácia sacrificial, tão mais visível e preponderante quanto mais viva for a instituição. Este denominador é a violência intestina: as desavenças, as rivalidades, os ciúmes, as disputas entre próximos, que o sacrifício pretende inicialmente eliminar; a harmonia da comunidade que ele restaura, a unidade social que ele reforça. Todo o resto decorre disto (GIRARD, 2008, p.19-20).

Ao explicar a crise sacrificial, Girard deixa-nos claro quão próxima é a violência sacrificial da não sacrificial, pois o sacrifício é uma violência purificadora e um dos exemplos retirados da literatura que o antropólogo utiliza está em *A loucura de Hércules*, de Eurípedes, onde o herói – louco³⁷ – sacrifica a todos, com intuito de se purificar. Assim, o sacrifício perde seu caráter de “violência santa, para se “misturar” à violência impura, tornando-se seu cúmplice escandaloso, seu reflexo ou até mesmo uma espécie de detonador” (GIRARD, 1998, p.56).

Girard nos lembra que o sacrifício humano, ainda na Grécia no século V a. C., não havia desaparecido por completo, pois ainda se cultuava Dioniso e basta lermos as obras dos dramaturgos da época: “Ele se perpetuava sob a

³⁷ Lissa, a deusa da furor, surge no palácio em que Héracles está, com intuito de enlouquecê-lo. Quando o herói está prestes a matar o pai, Palas Atena intervém.

forma do *pharmakós*, que a cidade sustentava para ser sacrificado em certas ocasiões, especialmente nos períodos de calamidade” (GIRARD, 2008, p.21).

Porém, essa consciência da inutilidade do sacrifício sangrento para a sociedade não foi descoberta de Girard. O autor mesmo o esclarece quando cita o fragmento V³⁸ de Heráclito de Éfeso (540 a.C.- 470 a.C.) em que ele disserta acerca da “decadência do sacrifício, de sua incapacidade de purificar o impuro” (GIRARD, 2008, p.60) e nos indica que no Antigo Testamento também encontramos este tipo de denúncia. Já Platão lamentava a imoralidade dos deuses homéricos³⁹ que está, segundo Girard (2004), profundamente ligada ao “sagrado *primitivo*, isto é, ao retorno benéfico da onipotência maléfica atribuída ao bode expiatório” (GIRARD, 2004, p.59-60).

Girard (s/d) também cita um texto marcante de Flávio Filostrato (170-250 d. C.) para exemplificar suas colocações:

Há um texto escrito por Apolônio de Tiana, seis séculos após a Grécia clássica, no qual se apedreja um mendigo num teatro e, se a comunidade resiste a princípio, termina por atirar pedras com tal entusiasmo, que se deparam com um monstro ao tentar remover o corpo. Dada a exaltação, o desvario unânime, encontram não um mendigo, mas um monstro que é o demônio da praga e é morto, ficando a cidade curada desse modo. O texto remonta ao século III (GIRARD, p.59, s/d).

Flávio Filostrato relata também que, no lugar onde foi expulso o ‘monstro’, foi erguido um altar a Héracles. Vale esclarecermos que seu objetivo não era denunciar esta violência e sim “defender a religião dos seus antepassados” (GIRARD, 1999, p.72).

38 "Purificam-se manchando-se com outro sangue, como se alguém, entrando na lama se lavasse. E louco pareceria, se algum homem o notasse agindo assim. E também a estas estátuas eles dirigem suas preces, como alguém que falasse a casas, de nada sabendo o que são deuses e heróis" (Heráclito de Efeso - 5, Aristócrito, Teosofia, 68; Orígenes, Contra Celso, VII, 62).

³⁹ Agir moralmente é ser racional. Suprimir o sensível. Para Platão, corpo e espírito estão juntos. O corpo deve se sujeitar ao espírito, para que o primeiro não seja obstáculo do segundo. A justiça é a virtude fundamental. As quatro virtudes naturais/cardeais são: prudência, fortaleza, temperança e justiça. A ideia do Bem era o centro da religião para Platão. Ele hostilizava os deuses e heróis homéricos, apesar de aceitar o politeísmo. Porém, as divindades que aceitava eram os astros e o cosmos, animados e racionais que ele chamava de ‘deuses visíveis’ e que eram subordinados ao Demiurgo, “o artífice do mundo” (ABBAGNANO, 1962, p.223), conforme ele o denomina em *Timeu*.

Girard (1999), talvez se referindo ao “instinto de auto-preservação”, de onde derivam a piedade e o temor, compara o que vivem os apedrejadores, após esse rito catártico, afinal de contas, “pouco importa se a crise é real ou imaginária, pois uma crise imaginária pode causar uma catástrofe real” (GIRARD, s/d, p.97), com o que deviam viver os espectadores das tragédias, tal como bem sugere Aristóteles em sua *Poética*:

[...] a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções (ARISTÓTELES, 1997, p. 24).

Chegamos a esta possibilidade a partir de uma citação de John Jones, acerca do “temor e da piedade”, traduzida por Luna (2005), em que o crítico afirma:

[...] é um erro pensar na piedade isoladamente e interpretá-la, como muitos o têm feito, num espírito de altruísmo cristão. A discussão de Aristóteles sobre a piedade-e-temor na *Retórica* deixa claro que “não há piedade em sua visão, onde não haja também temor. Ambos, piedade e temor são derivados do instinto de auto-preservação, e a piedade se origina da sensação de que um sofrimento similar poderia acontecer a nós mesmos” (LUNA, 2005, p.224).

Luna (2005) observa que muitos comentadores renomados da *Poética* aristotélica entenderam que as emoções nascidas da catarse não se limitariam somente à pena e à piedade. Assim, a expressão “dessas emoções”, da passagem citada, englobaria várias emoções, tais como “prazer, admiração, simpatia, repugnância e entusiasmo” (LUNA, 2005, p. 222), ou seja, compatíveis às duas referidas por Aristóteles. Porém, Luna (2005) faz uma ressalva, ao nos lembrar de que

essa assertiva talvez não seja suficiente para estendermos tal concepção à tragédia, já que na *Poética*, as únicas emoções referidas são mesmo a piedade e o medo, e mais, as referências a essas duas emoções reaparecem reiteradas vezes, em diversos outros contextos ao longo de sua argumentação, sempre juntas, “temor e piedade” (LUNA, 2005, p. 223).

Voltando à descrição do mecanismo do bode expiatório, vê-se que após a polarização de todo o mal no bode expiatório, a comunidade dele se liberta

expurgando o ‘veneno’ que a contaminava. Esta é a conclusão da maioria dos mitos. Portanto, isto

[...] nos mostra um verdadeiro retorno da ordem comprometida durante a crise, mais frequentemente ainda o nascimento de uma ordem totalmente nova, na união religiosa da comunidade vivificada pela provação que acabara de sofrer (GIRARD, 2004, p.59).

Girard (2008), ao falar da maneira como os tupinambá tratavam seus prisioneiros de guerra, diz-nos que eles, quando eram trazidos vivos para a comunidade, lá ficavam convivendo com os demais e usufruindo de tudo que os membros da comunidade dispunham e até recebiam melhores tratamentos, pois seus favores sexuais eram requisitados. Porém, isto só ocorria até um pouco antes dele se tornar refeição da comunidade. Neste período, ele parava de ser alimentado e tudo que era ilegal, como roubar galinhas, lutar, bater era incentivado. Até a sua fuga que, claro, não ocorria, pois ele era preso e, enfim, devorado ritualmente. Nestes estágios de transgressões, observa Girard (2008), a vítima ia se “metamorfoseando” de prisioneira a “bode expiatório” (GIRARD, 2008, p.344).

O autor também destaca que este ritual não se aplica somente aos tupinambá, que são canibais, e sim a todos ritos, pois ele é modelar:

O prisioneiro deve atrair sobre si todas as tensões interiores, todos os ódios e rancores acumulados. Pedem-lhe que, através de sua morte, transforme toda esta violência maléfica em um sagrado benéfico, e que devolva o vigor a uma ordem cultural deprimida e cansada (GIRARD, 2008, p.346).

Segundo Girard (2004),

Os bodes expiatórios não curam, sem dúvida, nem as verdadeiras epidemias, nem as secas, nem as inundações. Mas a dimensão principal de toda crise, conforme já disse, é o modo pelo qual ela atinge as relações humanas (GIRARD, 2004, p.60).

Assim, enquanto as causas exteriores, tais como a peste, persistirem, o mecanismo vitimário não funcionará. Porém,

[...] quando estas causas deixam de atuar, o primeiro bode expiatório que vier por fim à crise, liquidando suas sequelas interpessoais pela projeção de todo malefício sobre a vítima. O bode expiatório age apenas sobre as relações humanas

perturbadas pela crise, mas dará a impressão de agir igualmente sobre as causas exteriores, as pestes, as secas e outras calamidades objetivas (GIRARD, 2004, p.60-61).

Ainda sobre a escolha de uma vítima sacrificial, é notório que os animais passíveis de imolação são criteriosamente discriminados. Quando as vítimas são humanas, o leque é bem heterogêneo:

[...] os prisioneiros de guerra, os escravos, as crianças e os adolescentes solteiros, os indivíduos defeituosos, ou ainda a escória da sociedade, como o *pharmakós* grego. Finalmente, em certas sociedades, temos o *rei* (GIRARD, 2008, p.24).

Freud (s/d), com base em Frazer, ao descrever 'o tabu relativo aos governantes', observa que a vida do soberano

[...] só é valiosa enquanto se desempenha dos deveres de sua posição ordenando o curso da natureza em benefício de seu povo. Assim que fracassa em consegui-lo, o cuidado, a devoção e as homenagens religiosas que até então lhe haviam prodigalizado cessam e se transformam em ódio e desprezo; ele é ignominiosamente posto de lado e pode considerar-se feliz se escapar com vida. Adorado como um deus num dia, é morto como um criminoso no seguinte. Mas nesse comportamento modificado do povo não existe nada caprichoso ou inconstante. Pelo contrário, sua conduta é inteiramente íntegra. Se o rei é um deus, ele é ou deveria ser também o seu protetor; se não os proteger, deve ceder lugar a outro que o faça (FREUD, s/d, p. 64-65).

Como se vê acima, Freud também apresenta argumentos que explicam o mecanismo persecutório, porém, “não suspeita” (ou indica) a possibilidade de que os “valores” do rei foram “invertidos e transformados em arma contra ele” e que no fundo, todos sejam “cúmplices para conservar as estruturas do mito”, fundamentais para que “sua paixão antagonista” (GIRARD, 2008, p.252) continue sendo alimentada. Assim, na leitura do *Totem e o Tabu* é possível perceber que a obra se orienta para uma teoria geral do sacrifício, embora, o soberano, mencionado por Freud, nada mais seja do que uma vítima expiatória que deve ser linchada.

Ainda sobre o rei, Girard (s/d) afirma que

[...] é um dos alvos prediletos quando se busca uma vítima. Entretanto, como sua figura tem origem no mecanismo do bode expiatório (representa a glorificação daquele que a comunidade culpou e vitimou), o rei tende a recuperar o seu *status* original (GIRARD, p.94, s/d).

Girard lembra-nos ser “a vítima sacrificial a única que pode ser abatida sem perigo, pois ninguém irá desposar sua causa” (GIRARD, 2008, p.26). Como a mulher, em muitas culturas, não pertence realmente à sociedade, pois é vista como ‘propriedade’ do marido, vinda de um outro grupo, sacrificá-la poderia ser considerado assassinato e possivelmente acarretaria uma vingança. Freud observa que quando um homem primitivo viola uma mulher que lhe é proibida, ele é exemplarmente morto e a mulher, mesmo que tenha sido obrigada a ceder, é espancada veementemente, talvez flechada, mas não é morta.

No entanto, para que o conflito que assola o grupo social seja realmente dissolvido através do sacrifício do bode, é preciso que este grupo acredite na culpa desse bode expiatório, pois, se ele for visto como uma vítima escolhida arbitrariamente (o que de fato ele é), como observa Castro Rocha, no prefácio de *O teatro da inveja*,

[...] tratar-se-ia de um simples caso de autoengano deliberado, incapaz de converter a violência mimética em instituições sociais de caráter sagrado, pois, em lugar de um acontecimento ritual, o assassinato fundador, estaríamos diante de um simples linchamento (CASTRO ROCHA apud GIRARD, 2010, p.21).

A partir desta observação, pensemos no objetivo final dos protagonistas de *As bacantes*, de Eurípedes, e no que era disputado na *Iliada* homérica: a divindade e o *kydos*.

2.3. A divindade euripidiana e o *kydos* homérico

Após dissertar acerca de *As bacantes*, de Eurípedes, Girard (2008) constata que o objeto de disputa é a divindade, que resulta em destruição, em ruína. O autor reflete sobre essa relação que envolve a violência, o desejo e a divindade e afirma detectá-la muito antes, em Homero, a partir do nome *kydos*, definido

[...] em termos de prestígio quase divino, de eleição mística ligada ao triunfo militar. O *kydos* é aquilo que está sendo disputado nas batalhas e especialmente nos combates gregos individuais entre os gregos e os troianos (GIRARD, 2008, p.191).

Benveniste, em *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, traduz o termo por “talismã de supremacia”, conforme cita Girard (2008) que, assim, conclui:

O *kydos* é a fascinação exercida pela violência. Onde quer que se mostre, ela seduz e atemoriza os homens; nunca é simples instrumento, mas epifania. Desde que ela apareça, a unanimidade tende a se realizar, contra ela ou a seu redor, o que significa o mesmo. Suscita um desequilíbrio, fazendo o destino inclinar-se para um lado ou para outro. O menor acontecimento violento tende a transformar-se em bola de neve, tornando-se irreversível. Os que detêm o *kydos* vêem sua força multiplicar-se, os que dele são privados têm os braços presos ou paralisados. Aquele que acaba de desfechar seu golpe sempre possui o *kydos*: o vencedor do momento, que faz que os outros acreditem, e que imagina também que a sua violência triunfou definitivamente. Os adversários do triunfador devem dispendir um esforço extraordinário para escapar do encantamento e recuperar o *kydos* (GIRARD, 2008, p.191).

Conforme mencionado, quando a rivalidade torna-se exacerbada, o objeto concreto que se disputa desaparece e o que fica em seu lugar é a própria rivalidade⁴⁰, o novo objeto que nada mais é do que o *kydos*. Girard (2008) observa que é comum traduzir o *kydos* por glória, mas se assim o fizermos, perdemos “o elemento mágico-religioso que dá todo o valor a este vocábulo” (GIRARD, 2008, p.191), conforme expressou Benveniste.

Mas os homens só terão temporariamente o *kydos*, “e sempre *uns à custa dos outros*” (GIRARD, 2008, p.192) e são os deuses que lhes conferem, “mas eles são também adversários que o disputam” (GIRARD, 2008, p.192).

Girard (2008) constata que, enquanto houver disputa pelo *kydos*, “o objeto de disputa supremo e inexistente” (GIRARD, 2008, p.192), não existirá “transcendência efetiva para estabelecer a paz. É a decomposição do divino na reciprocidade violenta que o jogo do *kydos* permite observar” (GIRARD, 2008, p.192). Assim, na *Ilíada*, os aqueus justificam sua “retirada estratégica” da seguinte maneira: ““Zeus, hoje, deu o *kydos* a nossos adversários, amanhã, talvez, ele no-lo dará”. A alternância do *kydos* entre os dois partidos não difere em nada da alternância trágica” (GIRARD, 2008, p.192).

⁴⁰ Ajax, como já mencionamos, já não quer mais armas de Aquiles e sim destruir quem o privou de tê-las. E isso ocorreu porque Atena conferiu o *kydos* a Ulisses.

Mostraremos que é dessa disputa sem vencedores de que nos fala tanto o coro composto por bacantes em *Perdição*, como também o seu personagem Tirésias.

Girard (2008) mostra-nos como isso ocorre em Eurípedes, mais exatamente, em *Andrômaca* (-425). Nesta peça a disputa não é física e sim espiritual, “invertendo a relação dominante e dominado” (GIRARD, 2008, p.192). De início, Hermíona, a esposa de Pirro e filha de Helena, mostra-se ativa em relação à concubina e escrava do marido, Andrômaca. Tenta livrar-se dela e do filho Molossos. Posteriormente, ocorre uma reviravolta trágica, após o fracasso de seu plano e quem se vê rebaixada é Hermíona diante de Andrômaca: “De que deus é preciso que eu, suplicante, abrace a estátua? É preciso prostrar-me, escrava, aos pés de uma escrava?” (GIRARD, 2008, p.193). Porém, sua Ama, prudente que é, diz-lhe: “Minha filha, não pude aprovar-te quando te abandonaste a um ódio excessivo contra a Troiana, nem agora, em teu excessivo terror” (GIRARD, 2008, p.193).

Levando em consideração que as “reações excessivas fazem parte das reviravoltas” (GIRARD, 2008, p.193), Girard (2008), observa que elas não se limitam à Hermíona e lembra-nos de que Menelau travou debate trágico com Peleu, em torno da sua vontade de matar Andrômaca e o filho. Porém, Peleu, avô do ausente Pirro, intercede pela cativa, saindo vitorioso no debate e, ao dominar assim o “adversário”, “obtem o *kydos*” (GIRARD, 2008, p.193).

Girard não transcreve ou cita a passagem onde isso ocorre, mas vale citarmos:

Peleu – Pois tu medes-te com homens, ó vil malvado e descendente de malvados? Onde te é possível entrar no número de varões dignos? Ti que por um Frígio te viste privado da esposa, por não deixar a mansão do teu lar fechada, nem guardada por escravos, como se tivesses, em casa, uma mulher casta e não a pior de todas. Ainda que o quisesse, nenhuma donzela espartana poderia ser casta, porque abandonam as casas de coxas nuas e peplos flutuantes, e juntamente com os jovens, para freqüentarem estádios e palestras, o que para mim é intolerável. E, depois, devemos admirar-nos, se não conseguis educar mulheres castas? Deves perguntá-lo a Helena, que, deixando o teu deus familiar, fugiu de casa com um jovem para outra terra. E então, por causa dela, tão grande multidão de Gregos reuniste, para marchar

contra Tróia?! Devias repudiá-la e não pegar na lança, após descobrires que era malvada; deixá-la ficar lá e dar até uma recompensa, para jamais a receberes em casa. Mas tu de maneira nenhuma levaste teu pensamento a soprar nessa direção, e muitas e valentes vidas fizeste perecer, privaste as anciãs de sua descendência, em suas casas, e a encanecidos pais roubaste os nobres filhos. Eu deles sou eu, infelizmente; e, em ti, eu vejo como que um gênio maligno, matador de Aquiles. Tu foste o único que nem ferido vieste de Tróia, e as tuas belíssimas armas, tais as levaste para lá nos belos estojos, iguais as trouxeste, aqui de novo. Bem lhe dizia eu, quando o casamento estava iminente, que a ti se não aliasse nem para casa trouxesse a cria de uma mulher malvada; pois reproduzem as vergonhas maternas. Cuidai-me, ó pretendentes, no seguinte: tomai filha de mãe honesta. E, além disso, que ultraje fizeste a teu irmão, exortando-o a sacrificar a filha da maneira mais estúpida?! Tanto receavas não ter a malvada esposa! E após tomar Tróia – pois irei contigo até esse ponto –, não mataste a tua mulher, quando a tiveste submissa, mas, logo que lhe olhaste o seio, lançaste fora a espada, recebeste o seu beijo a acariciaste essa cadela traidora, vencido por Cípria, miserável cobarde que és! (EURÍPEDES, s/d, p.23).

Como vimos, Peleu põe em dúvida até a honra de Menelau, visto que uma guerra foi feita por uma “cadela traidora” e ele foi o único a retornar de Tróia sem nenhum arranhão.

Sobre a oscilação do *kydos*, Girard afirma que ela nem é subjetiva, nem objetiva, pois

[...] ela é relação dominante a dominado, que nunca deixa de se inverter. Não deve ser interpretada nem em termos de psicologia, nem de sociologia. Não pode ser reduzida à dialética do mestre e do escravo, pois não possui nenhuma estabilidade e não implica nenhuma resolução sintética.

No limite, o *kydos* não é nada. Ele é o signo de uma vitória temporária, de uma vantagem imediatamente colocada em questão (GIRARD, 2008, p.193).

O autor compara o *kydos* aos troféus conquistados em eventos esportivos e que passam por vários vencedores, mas “que não precisam existir realmente para que se faça referência a eles” (GIRARD, 2008, p.193).

Como o objeto disputado, na verdade, não é nada, a disputa ganha ares de passatempo, já que aparentemente afeta “apenas superficialmente os protagonistas” (GIRARD, 2008, p.194). Mas para se corrigir esta impressão, diz

Girard que é necessário recorrermos ao termo *thymós*, que significa alma, espírito, cólera. A planta tomilho, que era queimada como incenso no altar (*thymele*), também era chamada assim. Sua fumaça, em sacrifício aos deuses, chamava-se *thymos*.

Sobre este vocábulo, Nascimento (2009) observa que

[...] *thymos* deriva da raiz indo-europeia **dheu**, que significa “acender em chamas”, “surgir em uma nuvem”, “fumar” (de uma pessoa indignada se diz que ela solta fumaça). Em sânscrito o vocábulo era **dhuna**, do qual vêm fumaça e perfume. Na Bíblia, e mais concretamente no Livro dos Reis, se faz também alusão a **thymos** como causa da raiva e da paixão (NASCIMENTO, 2009, p.66).

Como o *kydos*, o *thymós* possui um caráter alternativo, pois, quem demonstra um dinamismo irresistível, o possui. Caso contrário, se demonstra depressão ou angústia, dele está privado. Assim, fica-nos claro que “fazer fumaça, sacrificar e também agir com violência, perder o controle” (GIRARD, 2008, p.193) originam-se do mesmo termo e, com base nisto, podemos concluir que, ao sabor da violência, o *thymós* pode ir ou vir.

2.4. De acontecimento ritual a um simples linchamento

Girard percebeu relevantes semelhanças e diferenças entre os mitos arcaicos e os textos bíblicos:

Assim como os mitos fundadores contam a gênese das religiões arcaicas, os Evangelhos contam a gênese do cristianismo. Nos dois casos, tudo começa por uma crise violenta que lança a comunidade à busca de um “culpado” (GIRARD, 2009, p.11).

Outra importante semelhança se daria no efeito religioso final: “tanto no cristianismo quanto nos mitos, é um bode expiatório que é divinizado” (GIRARD, 2009, p.11) e, ele continua, “indubitavelmente, o que é mítico nos evangelhos é o seu conteúdo dramático, é a perseguição unânime de que Jesus foi alvo” (GIRARD, 2009, p.12).

Já a maior distinção entre os mitos pagãos e os textos da Bíblia é que o que os primeiros veem como bode expiatório, os segundos vêem como vítima.

Nos mitos, como já mencionamos, parece ser justo castigar o bode expiatório. As massas é que falam e condenam a vítima. Aliás, Girard (2008) afirma que a “massa, como todas as massas do mundo, é cegamente hostil a seu bode expiatório” (GIRARD, 2008, p.13) e, “está sempre errada, pois está sempre linchando alguém” (GIRARD, s/d, p.33).

Porém, nos Evangelhos, é diferente:

[...] eles identificam e denunciam a ilusão dos perseguidores⁴¹. (...) Os mitos não suspeitam do caráter enganoso do fenômeno que relatam⁴². Os Evangelhos, ao contrário, apreendem esse erro. São eles que revelam a existência dos fenômenos de bode expiatório (GIRARD, 2009, p.12).

Acerca da função da divindade, Girard constata:

Enquanto no religioso arcaico os deuses estão presentes cada vez que o mecanismo de bode expiatório salva uma comunidade de sua própria violência, fornecendo-lhe vítimas sobressalentes, na Bíblia, e em seguida no Novo Testamento, Deus está presente quando esse mesmo mecanismo é impedido de funcionar. A mentira do processo é então revelada (GIRARD, 2009, p.14).

Eliade (1996) explica que, para o *homo religiosus*, ou seja, o homem arcaico ou primitivo, o que importa é a História sagrada e não a dos homens. É a primeira que ele imita. Se, na história sagrada, os deuses realizavam sacrifícios sangrentos e são canibais, seus imitadores, os homens religiosos, farão o mesmo. O autor enfatiza que esta *imitatio dei* implica “uma responsabilidade muito grave” (ELIADE, 1996, p. 89) e que se justifica “num ato divino primordial” (ELIADE, 1996, p. 89), pois,

[...] *in illo tempore*, o deus havia espancado o monstro marinho e esquartejado seu corpo a fim de criar o Cosmos. O homem repete o sacrifício sangrento – às vezes com vítimas humanas – quando deve construir uma aldeia, um templo ou simplesmente uma casa (ELIADE, 1996, p. 89)

⁴¹ Duas passagens bíblicas comprovam isso: João, 15: 25: “Mas foi para que se cumpra a palavra que está escrita na sua lei: Odiaram-me sem motivo”. Salmo, 35: 15: “Mas, quando tropecei, eles se reuniram alegres; sem que eu o soubesse, ajuntaram-se para me atacar. Eles me agrediram sem cessar”.

⁴² A atitude da deusa Atena, ao enlouquecer Ajax e chamar a todos para zombarem dele, é um exemplo.

Assim, Eliade justifica enfaticamente que os atos mais bárbaros não nascem dos homens e sim dos deuses, portanto, seguem um modelo trans-humano.

Foi com os evangelhos que os sacrifícios sangrentos foram vistos “como forma de controle da violência, que apenas se sustém pela renovação do estoque de vítimas expiatórias” (GIRARD, s/d, p.20). E, desse modo, tornaram-se “detestáveis a nossos olhos” (GIRARD, 2008, p.15). Com eles, vislumbramos que essa violência do mimetismo, se não for corretamente impedida e eliminada, provoca uma contaminação degradante em todo o tecido social.

Hélia Correia toca nesta questão em *Montedemo* (1984). À sua protagonista Milena, o narrador atribui algumas marcas distintivas, principalmente, poderes mágicos e maléficos. Eis que ocorre uma festa sob a tutela da Igreja, no monte São Jorge que, antes de ser batizado por um frade, era Montedemo, um lugar cheio de pecados. Porém, às três da tarde, a festa ganha “ares dionisíacos”. Assim, todos, tomados pela desmesura, divertem-se, inclusive, Milena. Tempos depois, todos, já recompostos, ignoram o que lhes tinha ocorrido, com a exceção do fato de Milena ter engravidado misteriosamente no Monte. Acusada de pecadora, o narrador destaca que ela se tornou mais viçosa e, com isso, despertou o desejo dos homens e a inveja das mulheres. Assim, foi perseguida pelos “bons cristãos” da cidade que queriam restabelecer a ‘ordem e os bons costumes’ perdidos, mas, misteriosamente, o Monte impediu o linchamento da grávida, que foi acolhida por Irene, a louca que morava nos arredores do lugarejo. Após este *fugere urbem*, ela tem seu filho negro e segue com sua vida.

Neste *mythos*, surgem diversas questões que podem ser por nós exploradas: a inversão simbólica, que converte o sentimento de Deus em um sentimentalismo panteísta, o sincretismo religioso, a condição da mulher no mundo tido como cristão na perspectiva do ódio dos habitantes da vila pela protagonista. Este ódio começou pelo desejo e a inveja de alguns, alastrando-se depois pela comunidade que, convenientemente, viu na moça certos traços distintivos que lhes serviram para transformá-la em um bode expiatório. Saber

exatamente o que Hélia Correia objetivava com este texto pode ser impossível, mas não seria plausível vermos nele o quanto ainda estamos propensos a encontrar vítimas expiatórias nos dias de hoje, ou seja, olhá-las sob o ponto de vista do sacrifício?

Esta proposição nos lembrou também um texto de Walter Benjamin (1892-1940), intitulado “Sobre o conceito de História” (1940), em que o autor afirma que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1987, p.3), e, com isso, constata que a cultura (aqui, sinônimo de educação) não é isenta de barbárie, nem na sua criação nem em seu processo de transmissão. Assim, falar de barbárie pode ter como objetivo impedir, parafraseando um dito precioso de Adorno (1903-1969) acerca de Auschwitz, que ela se repita.

2.5. Mitos e ritos sacrificiais na Modernidade

Acerca da relação do sacrifício com a modernidade, Girard observa:

O sacrifício sempre foi definido como uma mediação entre um saber sacrificador e uma “divindade”. Como para nós, modernos, a divindade não possui mais nenhuma realidade, pelo menos no plano do sacrifício sangrento, é a totalidade da instituição que a leitura tradicional remete ao imaginário (GIRARD, 2008, p.17-18).

Assim, findamos por crer que na mitologia os “monstros mitológicos”

[...] não são mais para nós espécies sobrenaturais ou mesmo naturais, não são mais gêneros teológicos ou mesmo zoológicos, mas são quase-gêneros do imaginário, de fabulosos “arquetipos” acumulados nos inconscientes mais míticos ainda que os próprios mitos (GIRARD, 2004, p. 53).

Desse modo, hoje em dia,

Se uma divindade fosse introduzida, sua inteligibilidade diminuiria ao invés de aumentar. Retornaríamos à idéia, comum à Antigüidade tardia e ao mundo moderno, de que o sacrifício não possui nenhuma função real na sociedade (GIRARD, 2008, p.18).

Isso ocorre, segundo autor, porque os estudos acerca dos mitos estão 400 anos atrasados, em relação à crítica histórica, que, no início da era moderna, aprendeu a ler as “distorções persecutórias da nossa própria história” (GIRARD, 2004, p. 53).

Ele observa que o sagrado é uma dimensão essencial dos mitos que também encontramos nas perseguições históricas. Não costumamos atentar para as semelhanças entre ambos porque os “mitos exsudam o sagrado” (GIRARD, 2004, p. 53) e isso faz com que qualquer texto em que isso não ocorra passe despercebido diante dos nossos olhos.

De início, pensemos na crença na acusação tornada plausível a partir de algum estereótipo persecutório se contrapondo à ilusória culpabilidade e responsabilidade das vítimas. Por exemplo, Guillaume de Machaut⁴³ (1300-1371) acreditava que os judeus haviam envenenado os rios. Ele não participa efetivamente da perseguição “aos culpados”, mas crê na culpa deles que, na verdade, são vítimas. Mas um grande número de homens como ele crê nesta ilusão. Já Jean Bodin⁴⁴ (1530-1596) tinha medo da bruxaria. Girard faz uma observação bem pertinente acerca desse sincero terror que “não precisamos simpatizar com a crença para admitir a sinceridade” (GIRARD, 2004, p. 54): “Dois séculos mais tarde, esta mesma crença fará rir às gargalhadas até pessoas de capacidade intelectual bem limitada” (GIRARD, 2004, p. 54). (De imediato, lembramo-nos da pergunta irônica que a Medeia heliana faz a Jasão, quando este a acusa de ter trazido “a chuva sem fim”: “E acreditas?” (CORREIA, 2006, p. 30).)

Mas, no que realmente consiste a crença de Jean Bodin e Guillaume de Machaut? Ambas as acusações, segundo Girard (2004), são visivelmente de ordem social:

Vastas camadas sociais se encontram às voltas com flagelos tão terríveis como a peste ou por vezes com dificuldades menos visíveis. Graças ao mecanismo persecutório, a angústia e as frustrações coletivas encontram uma satisfação vicária sobre as vítimas que facilmente provocam a união contra elas,

⁴³ Compositor e poeta francês que foi secretário de João, o rei da Boêmia e, posteriormente, prestou seus serviços a Carlos, o Mau, rei de Navarra. Por sua obra e inventividade, ganhou destaque na História da música, ao romper com os “cânones da música religiosa da Idade Média”. In: http://musicantiga.com.sapo.pt/Musicantiga-Guillaume_de_Machaut.htm. Acesso em: 25.08.2014.

⁴⁴ De acordo com a *Enciclopédia Mirador Internacional*, Bodin foi Jurista francês, considerado por muitos o pai da Ciência Política, devido a sua teoria sobre a soberania. Com base nela, afirmou a soberania do homem em relação a mulher e da Monarquia em relação a gerontocracia. Simpatizava com o Calvinismo. In: <http://educacao.uol.com.br/biografias/jean-bodin.jhtm>. Acesso em: 25.08.2014.

em virtude de sua pertença a minorias mal integradas etc. (GIRARD, 2004, p.55).

Certos disso, ao percebermos o estereótipo de perseguição na ficção ou em algum fenômeno social, ficamos cientes de que o ‘bode expiatório’ eleito é uma vítima. Assim, evitamos o risco de agir como Jean Bodin e Guillaume de Machaut que, mesmo não participando diretamente de nenhuma perseguição “aos culpados”, findaram por participar da crença persecutória a uma vítima (ou vítimas) impossibilitada de se justificar ou se defender.

Diante do que foi até agora exposto, perguntamo-nos qual seria a relação desses casos persecutórios com o sagrado, tal como encontramos no Levítico? Eis o que lemos neste livro bíblico, no capítulo 16, versículos 5-10:

Arão colocará as duas mãos sobre sua cabeça e confessará todas as falhas dos filhos de Israel, todas as suas transgressões e todos os seus pecados. E depois de tê-los colocado assim sobre a cabeça do bode, ele o enviará ao deserto pela mão de um homem que será designado para isso, e o bode levará sobre si todas as faltas para um lugar árido.

Sobre o critério da escolha do animal, não há muita clareza acerca do tema. O fato é que o animal puro é aquele que, de alguma forma, é associado a Deus e o impuro é aquele que é inadequado para seu culto. Analogamente, para os pagãos existiam animais considerados sagrados e animais tidos por repugnantes, os últimos sendo desagradáveis aos homens e aos deuses.

Quanto ao objetivo desse ritual, este nada mais era do que o desejo de incutir no povo de Israel o temor da transgressão das leis divinas e a adoração a Deus. Assim, quem era impuro, o maldito, deveria ser punido exemplarmente (Lev., 24:14) e, para que a congregação permanecesse limpa, a punição deveria ocorrer fora da cidade (Núm., 15:35). Isto posto, vemos que o apedrejamento não é espontâneo, pois, como bem observa Girard (s/d): “Devem existir duas testemunhas, que terão de atirar as duas primeiras pedras. Uma vez atiradas, todos são levados a seguir o exemplo. Há um sistema a ser seguido” (GIRARD, s/d, p. 59).

Girard (2004) constata também que temos a tendência a modificar o sentido do termo bode expiatório, quer quando refletimos acerca dele, quer quando ele “está fora do contexto persecutório” (GIRARD, 2004, p.56). Assim,

O rito volta à nossa mente; como se trata de uma cerimônia religiosa que se realizava em data fixa e que era conduzida por sacerdotes, vem-nos a idéia de uma manipulação deliberada. Imaginamos estrategistas hábeis que não ignoram nada dos mecanismos vitimários e que sacrificam vítimas inocentes com o conhecimento de causa e com dissimulações maquiavélicas (GIRARD, 2004, p.56).

Porém, o “rito vira a instituição reguladora das crises” (GIRARD, s/d, p.96) e há duas maneiras de vê-lo:

A primeira delas, a visão iluminista, segundo a qual a religião é superstição, esvazia o rito de significado. A visão alternativa baseia-se no fato de que o rito pode ser encontrado em toda parte – como “o próximo”, o vizinho, no décimo mandamento -, e, da constatação dessa “onipresença”, conclui-se que deve gerar todas as instituições culturais (GIRARD, s/d, p.96-97).

No mundo moderno, para que essa cerimônia que imolará alguém ainda funcione é preciso eliminar o que Girard chama de ‘essencial’: “a crença dos perseguidores na culpabilidade de sua vítima, seu aprisionamento na ilusão persecutória que não é uma coisa simples, como vimos, mas um verdadeiro sistema de representação” (GIRARD, 2004, p.57).

Porém, “pouco importa se a crise é real ou imaginária, pois uma crise imaginária pode causar uma catástrofe real” (GIRARD, s/d, p.97). Mas como fugir ou burlar essa violência sacralizada, visto que as relações da violência com o sagrado, segundo Girard (2008), são inseparáveis? O autor é taxativo ao dizer que:

Somente uma transcendência qualquer, que faça acreditar numa diferença entre o sacrifício e a vingança, ou entre o sistema judiciário e a vingança, pode enganar duravelmente a violência (GIRARD, 1998, p.38).

Ou seja, uma transcendência diversa da que encontramos quando vemos a disputa pelo *kydos*, uma que prime por estabelecer a paz e não em ressaltar a decomposição do divino por meio da violência.

Em nossas considerações acerca da teoria do desejo mimético, visamos esclarecer as afirmações acima e, conseqüentemente, a gama de conceitos que lhe estão atrelados. Com isso, baseados na proposta girardiana de apresentar subsídios que contribuam para o desvendar da origem mimética do

desejo humano, atingiremos o nosso objetivo “macro” nesta pesquisa: revelar a presença estruturante do desejo mimético em uma peça mítica de Hélia Correia, ação fundamental para compreendermos a abordagem da subjetividade humana realizada pela autora.

CAPÍTULO III – AÇÃO DRAMÁTICA E CONFLITO: FUNDAMENTOS DO DRAMA

Como o título deste capítulo indica, seu objetivo é apresentar os fundamentos do drama. Para isso, apoiaremos-nos, principalmente, na *Poética* de Aristóteles e na *Estética* de Hegel. As colocações de Luna (2005, 2008, 2009) e Ryngaert (1998) também contribuíram para a compreensão do tema abordado, e para sua escrita, visto que a crítica comenta e coteja o pensamento aristotélico e o aplica tanto na tragédia clássica, quanto no drama moderno. Já Ryngaert nos auxiliou ao traçar um panorama de temas recorrentes da dramaturgia contemporânea.

Aristóteles, ao apresentar os elementos da tragédia, afirma que o mais importante deles é a ação, pois sem os demais⁴⁵, ainda há tragédia, mas sem a ação, ela não poderia haver (ARISTÓTELES, 1997, p.25).

Ao descrever estruturalmente a tragédia grega, o estagirita afirma que ela é constituída de:

- Prólogo, a parte que nos introduz e nos prepara para entrada do coro;
- Párodos, a entrada e primeiro pronunciamento do coro;
- Episódios, as cenas no palco que ocorrem entre os cantos corais, com as ações que constituem a intriga;
- Estásimos, que são os trechos líricos, sem anapestos e troqueus, executados pelo coro;
- Êxodo, o desenlace ou desfecho.

Considerando a importância do coro de *Perdição*, cabe-nos apresentar mais dados sobre este elemento que antecede⁴⁶ o nascimento da própria tragédia⁴⁷ e que pode variar tanto de função, como forma ao longo dos tempos.

⁴⁵ Caracteres, falas, ideias, espetáculo, canto.

⁴⁶ Segundo Berthold (2008), com base em Heródoto, os “coros originalmente cantavam em homenagem ao herói Adrasto, o mui celebrado rei de Argos, e Sícion, que instigou a expedição dos Sete contra Tebas. Por razões políticas, Clístenes, tirano de Sícion desde 596 a.C., transferiu tais coros de bodes para o culto a Dioniso, o deus favorito do povo da Ática (BERTHOLD, 2008,p.104).

⁴⁷ Luna (2005), após ponderar sobre as muitas hipóteses acerca da origem da tragédia, mantém “a de que a primeira tragédia teria realmente sido encenada em 534 a.C., tendo sido Téspis o seu “fundador”, ao inventar o primeiro ator para conversar com o líder do coro ditirâmico” (LUNA, 2005, p.70).

Aristóteles destaca que este grupo de dançarinos e cantores mascarados, cujo ‘chefe’ era designado Corifeu⁴⁸, deveria ser sempre integrado ao conjunto e participante da ação, tal como em Sófocles e não como em Eurípides (ARISTÓTELES, 1997, p.39).

Luna (2005), referindo-se ao teatro grego, observa que o coro, em termos teatrais, “é uma espécie de matéria bruta a ser moldada pelo tragediógrafo a partir dos ditames da própria trama, não sendo possível atribuir-lhe *a priori* qualquer função específica, inflexível, estereotipada” (LUNA, 2005, p.113). Tal se dá porque ele “se metamorfoseia” (LUNA, 2005, p.113), assumindo diversos papéis que podem ser, segundo Scheidt (2010), de

[...] intensificador de apelo sensorial, fonte de ritmo, música e dança, fornecedor de detalhes, comentarista, facilitador da compreensão, encorajador da catarse, perpetuador da moral e das tradições, conselheiro, participante ativo, simulacro das reações da plateia, elemento metarreferente ou mediador entre o público e os atores (SCHEIDT, 2010, p.56).

Scheidt (2010) ressalta que o coro também fornece ao espectador “modelos possíveis de resposta emocional” (SCHEIDT, 2010, p.54), embora isso também possa

[...] ludibriar o espectador, não porque quer-lhe imputar um sentimento específico, mas para envolvê-lo no processo ou até fazê-lo refletir sobre assuntos e impulsos contraditórios. Isto é, o dramaturgo pode manipular a percepção intelectual dos coreutas para provocar uma dada reação no público (SCHEIDT, 2010, p.55).

Deste modo, melhor é pensar o coro como

[...] um recurso flexível, uma estratégia dramática capaz de facilitar uma série de influências não lineares, agente individual ou representação do coletivo, mais ou menos diretamente participante da ação, mas sempre nela implicado, pronto a escapar dos limites espaço-temporais das narrativas dramáticas, e qualquer forma, sempre merecedor de atenção nas análises das tragédias em que aparecem (LUNA, 2005, p. 113).

Isto posto, partamos para a definição de tragédia. Segundo Aristóteles (1997), ela deve suscitar e purificar o *temor* e a *compaixão* e pode ser descrita como:

⁴⁸ Hélia Correia, em *Perdição*, o chamará pelo nome grego: *Exarchôn*.

[...] a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções (ARISTÓTELES, 1997, p. 24).

Os elementos fundamentais para que ocorra o efeito trágico na construção da ação dramática são a *peripeteia* (peripécia), a *anagnorisis* (reconhecimento) e o *pathos* (catástrofe).

Segundo Aristóteles, *pathos* é “uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (ARISTÓTELES, 1993, p. 63).

A *peripeteia* ocorre quando há uma inversão no rumo dos acontecimentos. Segundo Luna (2005), trata-se de “uma estratégia para surpreender a audiência e com isso amplificar o efeito trágico, já que este surgirá inesperada e repentinamente” (LUNA, 2005, p. 257). A autora observa que, às vezes, “a inversão da situação coincide com a inversão de intenção do agente causador da catástrofe”, “mas isso só se aplica quando o erro trágico for involuntário, ou seja, quando a ação tem efeitos contrários ao que o agente que a praticou esperava” (LUNA, 2005, p.258).

A *anagnorisis* é o reconhecimento da situação trágica. Segundo Aristóteles (1997),

[...] é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita.

[...]

Posto que o Reconhecimento é reconhecimento de pessoas, pode acontecer que ele ocorra apenas numa pessoa a respeito da outra, quando uma das duas fica sabendo quem seja a outra (ARISTÓTELES, 1997, p. 30-31).

Nem sempre a *anagnorisis* coincidirá com a *peripeteia*. Porém, quando isso ocorrer, veremos o melhor tipo de reconhecimento, pois ambos favorecem o elemento surpresa que caracteriza uma situação inesperada.

Aqui vale trazermos mais algumas colocações sobre *anagnorisis*, feitas por Whalley e traduzidas por Camino (2012), para nos auxiliar na compreensão do acima exposto:

O poder emocional do reconhecimento trágico, assegurado pela intriga que Aristóteles descreveu largamente até o

momento, reside na descoberta do protagonista de que ele está fatalmente envolvido, ou em perigo de envolver-se de modo fatal, com um parente. O reconhecimento concentra a carga emocional máxima em um evento único – uma mudança de consciência. Ambas, *peripeteia* e reconhecimento – que não precisam coincidir no tempo –, são princípios de concentração e intensificação, e não elementos estruturais, simplesmente. O reconhecimento é menos essencial para a trama do que a *peripeteia*; mas para Aristóteles ele é da mais profunda importância. Aristóteles, assim como Platão, via felicidade e infelicidade como modalidades do conhecimento. **O reconhecimento trágico é um ato súbito de autoconhecimento** (CAMINO, 2012, p.104).

Isso não ocorre apenas no gênero dramático, mas em todos os gêneros literários, quando buscam provocar efeito dramático. Fato é que este mergulhar súbito no autoconhecimento, aparece como gerador de um desespero irredimível, como o que ocorre em *Édipo Rei*, de Sófocles. O herói vaza os olhos, após descobrir que ele era aquele a quem tanto procurava: o assassino do pai e o esposo da mãe. Assim, o herói vai “da felicidade à infelicidade” e sua *anagnorisis* coincide com a *peripeteia*.

Aristóteles, ao definir *ethos*, o caráter, o móvel das ações dramáticas, enfatiza o sentido estritamente moral do conceito:

Caráter é aquilo que mostra a escolha numa situação dúbia; aceitação ou recusa – por isso, carecem caráter as palavras quando nelas não há absolutamente nada que interprete, aceite ou recuse. Há idéias quando os intérpretes dizem que algo é ou não é, ou expressam alguma coisa em termos genéricos (ARISTÓTELES, 1997, p.26).

Na *Estética* hegeliana, quando o tema é o drama, a palavra-chave é colisão, pois são nas colisões que o drama expõe as ações e relações humanas de seus personagens. Estes, cujos fins são individualizados, colidem em

[...] situações ricas de conflito, fins que se mostram e se afirmam, intervêm e se determinam mutuamente – tudo no instante de uma exteriorização recíproca – bem como o resultado final fundamentado em si mesmo de toda esta maquinaria humana, em seu querer e realizar, cujos movimentos, contudo, se entrecruzam e se solucionam em repouso (HEGEL, 2004, p. 201).

Portanto, “o indivíduo dramático colhe ele mesmo os frutos de seus próprios atos” (HEGEL, 2004, p. 203). Isso ocorre porque o que vemos no

drama é o “*pathos* de indivíduos *uns* contra os *outros*”. É assim que se dá a dissolução das “potências espirituais” que “se autonomizam no indivíduo”, tanto na tragédia, “onde elas se apresentam inimigas umas das outras, seja na comédia, onde se mostram nelas imediatamente se dissolvendo a si mesmas” (HEGEL, 2004, p. 205). Vale lembrarmos que, mais de um século depois, Girard (2008) corroborará esta afirmação, mas a ela, fará um acréscimo fundamental: a colisão ocorre por causa da rivalidade entre envolvidos no conflito porque ambos desejam o mesmo objeto.

Acerca da unidade de lugar, de tempo e de ação, Hegel retoma as observações fixadas por Castelvetro⁴⁹ (1505-1571) e constata a má compreensão, por parte dos franceses que primavam pela rigidez empírica. Assim, lembra-nos que Shakespeare nunca se ateve a unidade de lugar, pois, em suas comédias e tragédias, é comum encontrarmos no cenário apenas placas indicativas onde a cena se passa, mas, Hegel admite:

[...] este é um recurso apenas débil e permanece sempre uma dispersão. Por isso, recomenda-se a unidade de lugar pelo menos como algo por isso mesmo compreensível e cômodo, na medida em que assim toda falta de clareza permanece eliminada (HEGEL, 2004, p. 207).

Deste modo, tanto para o lugar, como para o tempo, é preciso que o dramaturgo tenha sensibilidade seja para ambientar sua peça, seja para concentrar grandes espaços de tempo para que não dificulte a compreensão do espectador.

A relevância destas observações se dá, pois, ao lermos *Perdição*, deparamo-nos com três lugares, chamados por Hélia Correia de ‘planos’, que visam auxiliar a compreensão do leitor/espectador para ação. Os planos são denominados “planos dos vivos”, “dos mortos”, que surgirão lado a lado e “o plano de Tirésias” que, à distância, reflete sobre a ação. Sobre a unidade tempo, o presente é o plano dos mortos.

⁴⁹ Com base na *Poética* aristotélica, o comentador italiano Ludovico Castelvetro, “com objetivo de clarear os pontos obscuros do tratado de Aristóteles” (LUNA, 2008, p.135), destaca a importância da ação dramática para tragédia (única unidade a que Aristóteles se deteve) e desenvolve a “lei das três unidades”: “A tragédia deve ter por tema uma ação que ocorreu em uma extensão muito limitada de lugar e naquele tempo, durante o qual os atores representando a ação permanecem ocupados em atuar; e em nenhum outro lugar e em nenhum outro tempo” (LUNA, 2008, p. 137).

Porém, a “verdadeira lei inviolável” é a unidade da ação, dirá Hegel. Isso ocorre porque:

Toda ação deve em geral já ter uma finalidade *determinada* que ela executa, pois mediante a ação o homem penetra ativamente na efetividade concreta, na qual também o mais se condensa e se limita imediatamente em aparição particular (HEGEL, 2004, p. 208).

Por isso, como já observamos, a ação dramática reside num agir colidente

[...] e a verdadeira unidade apenas pode ter seu fundamento no movimento total, para que a colisão, segundo a determinidade das circunstâncias, dos caracteres e dos fins particulares, igualmente se apresente adequada aos fins e aos caracteres, bem como supere sua contradição. Esta solução, como a ação ela mesma, deve ser ao mesmo tempo subjetiva e objetiva. Por um lado, a saber, a luta dos *fins* que se opõem encontra o seu equilíbrio; por outro lado, os *indivíduos* em maior ou menor grau introduziram todo o seu querer e ser em seu empreendimento a ser realizado, de modo que, portanto, o sucesso e o insucesso do mesmo, a execução plena ou limitada, o declínio necessário ou a união pacífica também determinam com propósitos aparentemente opostos a sorte do indivíduo, na medida em que ele se entrelaçou com aquilo que era forçado a realizar (HEGEL, 2004, p. 208).

Como vimos, Hegel afirma que “a colisão constitui o ponto crucial” do *movimento de progressão* dramático constante até a catástrofe final porque tudo se encaminha para o conflito e, assim, “a discórdia e a contradição de modos de pensar opostos, de fins e de atividade carecem pura e simplesmente de uma solução e são impelidos para este resultado” (HEGEL, 2004, p. 210). Girard mostrou-nos que a solução, na tragédia grega, é o restabelecimento da ordem perdida, que virá com a escolha de uma vítima expiatória.

Acerca da recepção por parte do público, Hegel salienta que esses fins conflitantes são solucionados com o embate na ação e

[...] devem possuir como base ou um interesse universal humano ou então um *pathos* que, no povo, para o qual produz o poeta, é um *pathos* válido, substancial. Mas aqui o humano universal e o especificamente nacional, no que se refere ao substancial das colisões, podem estar muito distante um do outro. Obras que num povo estão no topo da arte dramática e no desenvolvimento podem, por isso, ser inteiramente não desfrutáveis para uma outra época e nação (HEGEL, 2004, p. 217).

Um bom exemplo de peças que primam pelo “elemento humano universal”, aquele que detém o “Conteúdo verdadeiro [que] toca o peito nobre do ser humano e o abala em suas profundezas” (HEGEL, 2004, p.239) são as peças de Shakespeare. E isso ocorre porque os indivíduos agentes sucumbem em decorrência de suas ações colidentes, legítimas ou não. As ações de Hamlet, que mostraremos mais adiante, demonstram bem isso.

Aliás, quando Hegel disserta sobre o princípio da tragédia, da comédia e do drama, destaca que

O conteúdo verídico do agir trágico é fornecido aos *fins*, assumidos pelos indivíduos trágicos, pelo círculo das potências por si mesmas legítimas, substanciais no querer humano: o amor familiar dos cônjuges, dos pais, dos filhos, dos irmãos, igualmente a vida do Estado, o patriotismo dos cidadãos, a vontade do dominador; além disso, a existência da igreja, não no sentido de uma piedade resignadora diante das ações ou como decreto divino no peito do homem acerca do que é bom e mau no agir, e sim, ao contrário, como intervenção ativa e exigência de interesses e relações efetivos. (HEGEL, 2004, p. 235-236).

Como já vimos, para Hegel, o *pathos* é ético, traz um conflito entre indivíduos com direitos igualmente legítimos, assim, a ação heroica torna-se, contraditoriamente⁵⁰, inocente-culpada, pois a “sua parcialidade pode levá-lo a atos culpáveis e sangrentos, dos quais ele assume a responsabilidade, provocando admiração” (MACHADO, 2006, p.131).

Rosenfield (2005) observa que, para Hegel,

[...] a função central do protestantismo consiste na “formação geral do espírito”, numa visão bem singular das escolas e universidades como institutos “religiosos” do saber. As “igrejas” protestantes seriam as escolas e as universidades, e não a “Igreja” no sentido propriamente católico do termo. Privilegia-se, assim, a atividade racional e não os atos de fé, de submissão a determinados dogmas (ROSENFELD, 2005, p. 20).

Hegel conclui que a tragédia originária tem como tema o divino, porém, este divino não se relaciona com o transcendente ou o religioso, mas se realiza na capacidade de intervir no que Hegel considera ser de interesse efetivo no agir individual, ou seja, o ético, “a substância espiritual do querer e do realizar”:

⁵⁰ Para Roberto Machado (2006), é na relação de contradição e reconciliação que se dará o trágico em Hegel.

Pois o ético, caso o apreendamos em sua consistência imediata e não apenas do ponto de vista da reflexão subjetiva como o formalmente moral, é o divino em sua realidade *mundana*, substancial, cujos lados, tanto particulares quanto essenciais, fornecem o conteúdo motor da ação verdadeiramente humana e no agir mesmo explicitam esta sua essência e a torna efetiva (HEGEL, 2004, p.236).

A Igreja a qual Hegel se refere é a Luterana, que no seu tempo era intrinsecamente subordinada ao Estado. Assim, cremos ser adequado nos demorarmos um pouco na definição hegeliana de ética nas suas imbricações com a sua visão do Estado.

Segundo Abbagnano (1962), para Hegel, a definição de ética está intimamente ligada ao Estado, pois, “o objetivo da conduta humana, que é ao mesmo tempo a realidade em que tal conduta encontra a sua integração e a sua perfeição, é o Estado” (ABBAGNANO, 1962, p.361), assim, conclui Abbagnano, a ética hegeliana é uma filosofia do direito. Onde encontraríamos o melhor exemplo de eticidade, termo tão recorrente não somente na *Estética*, como nos outros textos hegelianos? Ele estaria presente no Estado, pois este seria o ‘ápice’ da eticidade,

[...] a moralidade que acha corpo e substância nas instituições históricas que a garantem; ao passo que a “moralidade” (*Moralität*) por si mesma é simplesmente intenção ou vontade subjetiva do bem. Mas, por sua vez, o bem não é senão “a essência da vontade na sua substancialidade e universalidade”, ou seja, “a liberdade realizada, o objetivo final absoluto do mundo” (*Ibid.*139-42), isto é, o próprio Estado. Assim, pode-se dizer que, para Hegel, a moralidade é a intenção ou a vontade subjetiva de realizar o que se acha realizado no Estado (ABBAGNANO, 1962, p.361-362).

Estas observações aparecem na leitura hegeliana da tragédia e do trágico, principalmente, em *Antígona*, de Sófocles, peça em que o filósofo mais se detém. Ele afirma que “Antígona honra os laços de sangue, os deuses subterrâneos, Creonte somente a Zeus, a potências imperantes da vida pública e do bem coletivo” (HEGEL, 2004, p.253). Como sabemos, o desenlace trágico vem com o declínio dos indivíduos em conflito.

Mas como se instalaria o trágico? Ao conceituá-lo, Hegel lembra-nos que as partes envolvidas, opostas e legítimas, irão colidir e é aí que ele se instala. Aristóteles já havia abordado o efeito último da tragédia, e Hegel não se furta

de mencioná-lo na *Estética*. Assim, seria impossível não retomarmos o autor da *Poética* pois, como bem observou Luna (2005), é esta obra que “continua a ser a principal fonte de onde jorram conceitos e idéias para o estudo da arte trágica e do drama em geral” (LUNA, 2005, p.197), ao apresentar elementos que caracterizam uma “tragédia perfeita”.

É nítida a retomada do pensamento aristotélico em Hegel. No entanto, como já dissemos, o autor da *Estética* enfoca o conflito, que é a base, conforme destaca Luna (2005), para sua compreensão da ação dramática. Assim, a autora faz uma ressalva:

Deve-se considerar que, apesar da influência dos pressupostos da *Poética* de Aristóteles também na concepção de poesia dramática elaborada por Hegel, este último era um filósofo idealista, que opunha sua dialética à metafísica aristotélica. O conflito era a base de seu pensamento, daí a importância da contribuição hegeliana para a compreensão da ação dramática. Se o caráter estático da lógica aristotélica possibilitou a categorização dos componentes dramáticos da tragédia, a lógica dinâmica da dialética hegeliana transcende a categorização dos componentes dramáticos da ação trágica para acompanhar a dinâmica da interrelação desses componentes (LUNA, 2008, p.201).

Isto se explicita mais na citação hegeliana a seguir:

Um sofrimento verdadeiramente trágico [...] é apenas sentenciado, por sobre os indivíduos agentes, como consequência de seu próprio feito, tanto legitimado quanto cheio de culpa por meio de sua colisão, pelo qual eles também têm de responder com todo o seu eu [*Selbst*]. Acima do mero temor e da simpatia trágica está, por isso, o sentimento da *reconciliação*, que a tragédia garante por meio da visão da eterna justiça, que seu imperar absoluto perpassa a legitimidade relativa dos fins e das paixões unilaterais, porque ela não pode tolerar que o conflito e contradição das potências éticas, unas segundo o seu conceito, se imponham vitoriosos na efetividade verdadeira e conquistem consistência (HEGEL, 2004, p.239)

Como mostramos, segundo Girard, essa mencionada reconciliação viria com a eliminação do bode expiatório.

3.1. O drama antigo e moderno: diferenças e semelhanças

Já mencionamos que há no gênero dramático elementos da epopeia e da lírica. Ao dissertar acerca do tema, Hegel observa que no drama moderno o “lado *lírico*” se sobressai e isto se dá porque nele

[...] a subjetividade se entrega a si mesma e sempre quer conservar consigo mesma, em sua resolução e fazer, o sentimento de si de sua interioridade; entretanto, a expectoração do próprio coração, se deve permanecer dramática, não deve ser mera ocupação com sentimentos vagos, com recordações e considerações, e sim conservar-se numa referência constante com a ação e ter como resultado e acompanhar os diferentes momentos da mesma (HEGEL, 2004, p. 212).

Acerca da distinção entre o drama antigo e o moderno no que se refere ao coro, no primeiro, como mostramos, ele foi bem desenvolvido, já no moderno, o que poderia ser dito por esta personagem coletiva, como a denomina Pavis (2007), virá através das personagens agentes e o motivo é que

[...] os chamados mistérios mais antigos, as moralidades e outras farsas, dos quais partiu o drama romântico, não expõem ação alguma naquele sentido originariamente grego, saída alguma da consciência indivisa da vida e do divino. Tampouco o coro é apropriado para a cavalaria e para o domínio do rei, na medida em que aqui o povo tem de obedecer ou mesmo se torna um partido e é enredado na ação com o interesse de sua sorte ou infortúnio. Em geral ele não pode encontrar sua posição adequada onde se trata de paixões, fins e caracteres particulares ou a intriga tem de desempenhar o seu jogo (HEGEL, 2004, p. 252).

Outro elemento relacionado ao coro que vale destacarmos é que, no drama moderno, os indivíduos agentes são plenos de conflitos. Como já mencionamos, Hegel crê na legitimidade dos fins dos agentes que entram em conflito, assim, quando tratamos de tragédia grega, não é o “mal abstrato” que não contém verdade em si mesmo, portanto, sem traços éticos como “a vontade má, o crime, a mesquinhez ou o mero infortúnio, a cegueira e coisas do gênero que produzem o motivo para as colisões, e sim [...] a legitimidade ética para um ato determinado” (HEGEL, 2004, p. 252). Portanto, conclui

Hegel, não encontramos casos de crime nas tragédias gregas, tais como em seu tempo ou mesmo como hoje em dia, onde

[...] criminosos inúteis ou também os assim chamados criminosos moralmente nobres, com o seu palavreiro vazio do destino, quanto a resolução e o feito repousam sobre a mera subjetividade do interesse e do caráter, sobre o desejo de dominação, o enamorar, a honra ou de resto sobre paixões, cujo direito sozinho pode se enraizar na inclinação e na personalidade particulares (HEGEL, 2004, p. 252).

Acerca da importância da subjetividade para a ação dramática, Hegel crê que mesmo já havendo princípios de uma ação dramática no Oriente, esse “princípio da individualidade livre” só será possível com os gregos, pois, para haver o trágico é preciso que

[...] já tenha despertado o princípio da liberdade e da autonomia individuais ou pelo menos a autodeterminação de querer responder livremente, a partir de si mesmo, pelo próprio ato e suas conseqüências; e num grau ainda mais elevado, para o surgimento da comédia, deve ter se mostrado o direito da subjetividade e seu domínio certo de si mesmo (HEGEL, 2004, p.245).

Luna (2008), ao discutir o papel dos deuses nos erros cometidos pelos heróis trágicos, lembra-nos que Aristóteles, na *Poética*, não tocou neste tema, pois focou nos homens em ação. Porém, a autora vê validade nesta discussão e, assim, apresenta-nos o pensamento de Vernant & Naquet⁵¹ que nos fala de uma “meia-vontade”, “vontade presa, dependente em relação ao divino” (LUNA, 2008, p. 221) que impele os heróis gregos a agir e que, segundo a autora,

[...] parece ser acolhida no universo trágico para redirecionar o alvo da ação, para racionalizar causas determinantes das escolhas errôneas, para atenuar a culpabilidade dos personagens em relação às consequências de sua ação trágica, não para substituir a mola propulsora do agir. O próprio Aristóteles reconhecia na composição do *ethos* uma escolha moral (LUNA, 2008, p. 221).

Luna (2008) traz o exemplo pertinente de Ajax, um dos heróis da *Ilíada*. O herói homérico comete um erro involuntário, a *hamartia*, porque foi enlouquecido por Atena,

⁵¹ VERNANT, J. P. & VIDAL NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p.28.

[...] mas não antes de ter decidido ele próprio assassinar todos os chefes dos exércitos gregos como vingança por sua preterição em favor de Ulisses. O fato de ter assassinado bestas em vez de heróis, isso sim, é resultante da intervenção divina, posterior, portanto, à sua própria decisão consciente (LUNA, 2008, p.222).

Já na poesia moderna e romântica é a paixão pessoal, cuja finalidade é subjetiva, que será o fim e fornecerá o objeto privilegiado. Acerca do conteúdo dessa ação, também ao contrário do que ocorre, segundo Hegel, no drama antigo, o drama moderno não está “voltado para a legitimidade e necessidade éticas, e sim para a pessoa singular e sua situação própria” (HEGEL, 2004, p.247). Diferente dos conflitos dos antigos, surge no drama moderno

[...] a multiplicidade e plenitude dos caracteres agentes, a estranheza de enredamentos que sempre de modo renovado se entrelaçam, os fios da intriga, a contingência dos eventos, em geral todos os lados cujo tornar-se livre diante da substancialidade penetrante do conteúdo essencial designam o tipo da Forma de arte romântica (HEGEL, 2004, p.247).

Assim, se o ético se apresenta como a base substancial tanto na tragédia como na epopeia, na tragédia romântica ocorrerá justamente o contrário.

Porém, para Hegel o conteúdo da tragédia grega pode vir particularizado. Vemos isso em Sófocles, mais exatamente em *Antígona*, peça na qual presenciamos a oposição “que se dá entre o Estado, a vida ética em sua universalidade espiritual, e a família como a eticidade natural” (HEGEL, 2004, p.253). Como nosso *corpus* analítico é *Perdição: Exercício sobre Antígona* (1991), de Hélia Correia, é conveniente atentarmos melhor para as observações hegelianas acerca das tragédias de Sófocles, inclusive, sobre *Antígona*.

Encontramos colisões importantes nas peças de Sófocles *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*. Hegel observa que em *Édipo* se trata

[...] do direito da consciência no estado da vigília, das legitimidades daquilo que o homem realiza por meio do querer autoconsciente, diante daquilo que ele, inconsciente e destituído de vontade, fez efetivamente segundo a determinação dos deuses (HEGEL, 2004, p.253).

Isso porque Édipo matou o pai e desposou a mãe, com quem incestuosamente teve filhos. No entanto, se cometeu essas barbaridades, o fez

“sem saber e sem querer, enredado neste sacrilégio abominável” (HEGEL, 2004, p.253). O filósofo observa que no seu tempo (ou mesmo hoje), não reconhecemos as ações de Édipo como crimes, pois ele ignorava os fins, porém, “os gregos plásticos respondem por aquilo que ele realizou como indivíduo e não separa na subjetividade formal da autoconsciência e naquilo que é a coisa objetiva” (HEGEL, 2004, p.253-254).

Girard nos mostra que, neste caso, estamos diante do mecanismo do bode expiatório. Já Hegel argumenta de outra maneira:

Em todos estes conflitos trágicos, porém, temos de afastar principalmente a falsa representação de *culpa* ou *inocência*. Os heróis são tanto culpados quanto inocentes. Se valer a representação de que o homem é culpado apenas *quando* há para ele uma possibilidade de escolha e ele se decidiu com arbítrio pelo que ele realizou, então as antigas figuras plásticas são inocentes; elas agem a partir deste caráter, deste *pathos* porque justamente são este caráter, este *pathos*; isso não é indecisão e escolha. É esta justamente a força dos grandes caracteres, o fato de que não escolhem, e sim *são* do começo ao fim aquilo que querem e realizam. (...) O que as move [as figuras plásticas] para o seu ato é justamente o *pathos* eticamente legitimado, que elas, em eloquência patética uma diante da outra, também não fazem valer na retórica subjetiva do coração e na sofística da paixão, e sim naquela objetividade tanto consistente quanto formada, em cuja profundidade, medida e beleza plasticamente viva, sobretudo Sófocles era o mestre. Ao mesmo tempo, porém, seu *pathos* pleno de colisão as conduz a atos ofensivos, plenos de culpa. Nestes atos eles não querem ser inocentes. Pelo contrário: o fato de ter feito algo, de ter efetivamente feito algo, é nisso que reside a sua fama. Um herói desses não se poderia ofender em mais alto grau do que dizer que ele agiu inocentemente. A honra dos grandes caracteres é serem culpados. Eles não querem provocar compaixão, comoção. Pois não é o substancial que comove, e sim o aprofundamento subjetivo da personalidade, o sofrimento subjetivo. Mas seu caráter firme, forte, está unido com o seu *pathos* inseparável inspira admiração, não comoção, a qual somente foi adotada por Eurípedes (HEGEL, 2004, p.254).

Por fim, o que resta da intriga trágica é que a “verdade se conserva a dupla legitimidade dos lados que se combatem reciprocamente” (HEGEL, 2004, p.254-255).

Assim, segundo Hegel, para apreendermos a tragédia antiga é preciso entender que os indivíduos buscam a satisfação do espírito, marca da “racionalidade absoluta” que acalmará “eticamente” o ânimo, “abalado por meio

de sorte dos heróis, reconciliado na coisa” (HEGEL, 2004, p.255). Numa leitura girardiana, o ânimo só será acalmado quando uma vítima for sacrificada para restabelecer a paz da comunidade.

O filósofo reforça ainda esta posição ao afirmar que “a unilateralidade do *pathos* constitui o fundamento propriamente dito das colisões” (HEGEL, 2004, p. 256), porém, se essa “unilateralidade” deve ser suprimida, é o

[...] indivíduo, portanto, na medida em que apenas agiu como este único *pathos*, que tem de ser eliminado e sacrificado. Pois o indivíduo é apenas esta vida única; se esta não vale por si mesma como esta única vida, então o indivíduo está arruinado (HEGEL, 2004, p.256).

Isso pode também ser percebido na análise hegeliana de *Antígona*. Ao analisar os indivíduos em conflito nesta peça de Sófocles, Hegel ressalta que esta é a obra que engloba o que há de mais grandioso no mundo antigo e moderno, pois “eles estão submetidos neles mesmos [*an sich selbst*] à violência daquilo que combatem e, por conseguinte, ofendem o que eles deveriam honrar de acordo com a sua própria existência” (HEGEL, 2004, p.256-257). Isso porque

Antígona vive sob o poder do Estado de Creonte; ela mesma é filha do rei e noiva de Hêmon, de tal modo que deveria obedecer à ordem do príncipe. Mas também Creonte, por seu lado é pai e marido, deveria respeitar o caráter sagrado do sangue e não ordenar o que se opõe a esta piedade. Assim, em ambos está neles mesmo imanente aquilo contra o que eles alternadamente se elevam, e eles são atacados e arruinados naquilo que pertence ao círculo de sua própria existência. Antígona sofre a morte, antes de conhecer a alegria da cerimônia matrimonial, mas também Creonte punido em seu filho e em sua esposa, que se entregam à morte, o primeiro por causa da morte de Antígona, a segunda por causa da morte de Hêmon (HEGEL, 2004, p.257).

Mas Hegel vê traços de subjetividade, que são comuns ao drama moderno, já em *Édipo em Colono*, peça que antecede *Antígona*, no seu desenlace reconciliador. Porém, a tragédia antiga “permanece ainda presa à unilateralidade de fazer valer a substância e a necessidade éticas como a base única essencial, ao contrário, de deixar em si mesmo não configurado o aprofundamento individual e subjetivo dos caracteres agentes” (HEGEL, 2004, p.261).

Por sua vez, a tragédia moderna tem como marca o princípio da subjetividade. Como já mostramos, nesse drama moderno não é o substancial que constitui o interesse dos indivíduos e sim a particularidade real que ocasionaria sofrimentos. Assim, na tragédia moderna, “é a subjetividade de seu coração e ânimo ou a particularidade de seu caráter que buscam satisfação” (HEGEL, 2004, 264).

Hegel exemplifica esta afirmativa com *Hamlet*, de Shakespeare, onde o protagonista deseja vingar a morte do pai assassinado pelo homem que, logo em seguida, desposou sua mãe. Em *Electra*, de Sófocles ocorre algo similar, mas há, segundo Hegel, “legitimidade ética” na ação da filha de Agamenon, que também se vingou da mãe, participante ativa do assassinato do marido. Porém, o mesmo não ocorre com o príncipe da Dinamarca, cuja mãe parece inocente, assim, a colisão gira

[...] em torno do caráter subjetivo de Hamlet, cuja alma nobre não foi constituída para esta espécie de atividade enérgica e, cheio de asco pelo mundo e pela vida, jogado para lá e para cá entre resolução, provas e preparativos para a execução, sucumbe devido à própria indecisão e à intriga exterior das circunstâncias (HEGEL, 2004, p.264).

Essa ênfase na subjetividade, que tão bem vemos em Hamlet, não exclui do drama moderno o trágico, aliás, Luna (2008) enfatiza que este teatro

[...] permanece profundamente trágico, mas que encontra na linguagem e nos temas da vida cotidiana o tom, a um tempo, sério, poético e comovente, capaz de assegurar definitivamente o lugar do homem comum como herói no universo trágico. Assim é que se firma definitivamente o drama social, ou a “tragédia moderna”, como preferirá Raymond Williams (LUNA, 2008, p. 24).

Williams (2002) afirmará que o foco da tragédia moderna (WILLIAMS, 2002, p.50) é nos caracteres e sua colisão. Nela, o crítico aponta que briguinhas familiares, comuns da vida cotidiana, ganham certo ar de guerra civil, são recorrentes. Diferente do que ocorre na tragédia grega, cujo “contexto era explicitamente metafísico”, tendo “sua ênfase sobre o destino pessoal”. Essa noção de sujeito demarca a tragédia moderna da antiga, visto que “esse “sujeito” humano seria uma invenção da modernidade” (WILLIAMS, 2002, p.23).

Seus personagens não são guiados pelos deuses e sim pelos seus “desejos e carências subjetivas, influências externas” (HEGEL, 2004, 265). Nessas oscilações de caráter só demonstram, “como uma dialética”, “que nenhum caráter é em si mesmo firme e seguro de si mesmo” (HEGEL, 2004, 267).

Aliás, sobre esse desejo que serve de “mola propulsora” para ação, Luna (2005) observou que

Hegel considera que a ação dramática se origina do desejo humano lutando por um objetivo e consciente dos seus resultados, acrescentando que esse desejo que impulsiona a ação, colidindo com interesses e paixões, é o que molda o conflito principal, determinante ao desenvolvimento da trajetória dramática. Isso porque o universo dramático, embora essencialmente conflituoso, deve também constituir uma unidade (LUNA, 2008, p. 201-202).

Acerca do desenlace trágico, na

[...] tragédia antiga é a eterna justiça que, como potência absoluta do destino, salva e sustenta da substância ética contra as potências particulares que se autonomizam e, desse modo, colidem e, na racionalidade interior de seu imperar, nos satisfaz por meio da visão dos indivíduos que estão sucumbidos eles mesmos. Se na tragédia moderna se apresenta uma justiça semelhante, então na particularidade dos fins ela é em parte mais abstrata, em parte, na justiça e nos crimes mais aprofundados, para os quais se vêem forçados os indivíduos, caso queiram se impor, é de natureza mais fria e criminalística (HEGEL, 2004, p. 268-269).

Mas há também a exigência de reconciliação com seu destino entre os indivíduos nos dramas modernos. E ela pode vir de algumas maneiras. Pode ser religiosa ou mesmo ter seu desenlace trágico exposto “apenas como o efeito de circunstâncias infelizes e de contingências exteriores, que igualmente poderiam se encaminhar de outro modo e ter como consequência um final feliz” (HEGEL, 2004, 270). Porém, neste último caso, frisa Hegel,

[...] apenas nos resta a visão de que a individualidade moderna, na particularidade do caráter, das circunstâncias e das intrigas, permanece responsável em si e para si pela debilidade do que é terreno em geral e deve carregar o destino da finitude. Esta mera tristeza é, contudo, vazia e se torna particularmente uma necessidade assustadora, exterior, quando vemos sucumbir em tal luta na infelicidade de contingências meramente exteriores ânimos em si mesmos nobres e belos. Uma tal progressão pode nos atingir duramente, todavia ela apenas aparece como terrível, e assim põe-se imediatamente a exigência de que as contingências

devem concordar com o que constitui a natureza propriamente dita daqueles belos caracteres. Apenas a este respeito podemos nos sentir reconciliados no declínio, por exemplo, de Romeu e Julieta (HEGEL, 2004, 270).

Os poetas podem também querer nos mostrar o mero infortúnio,

[...] apenas porque é um infortúnio, privilegiar uma solução feliz, para isso não existe de mais a mais fundamento algum senão uma determinada sentimentalidade distinta, que se regozija na dor e no sofrimento e se acha nisso mais interessante do que em situações destituídas de dor, que ela vê como cotidianas (HEGEL, 2004, 270).

Como vimos no capítulo anterior, essa ênfase na dor e na degradação do Homem, esse “ser cultural de desejo” (SEABRA PEREIRA, 2008, p.362), como observa Seabra Pereira, nasceu com a modernidade e ganhou grande relevo no século XX e, principalmente, na literatura contemporânea.

Mas voltando a esses personagens que se regozijam “na dor e no sofrimento”, quando isso ocorre, observa Hegel, os indivíduos não precisam ser sacrificados, porque eles mesmos sucumbem, “renunciam aos seus fins ou alternadamente podem se unir sobre isso, então o término não necessita ser trágico” (HEGEL, 2004, 270). Assim, “a tragicidade dos conflitos e a solução devem, em geral, apenas ser tornadas válidas onde é necessário, a fim de dar razão a uma intuição mais elevada. Mas se falta esta necessidade, então o mero sofrimento e infortúnio não se legitimam por nada” (HEGEL, 2004, p.271).

E como isso se dá no drama contemporâneo? Já assinalamos algumas questões a seu respeito, principalmente, quando tratamos da paródia pós-moderna. Porém, considerando as observações acerca da tragédia e do drama moderno, precisamos tecer sobre a dramaturgia atual.

3.4. O drama contemporâneo e suas imprecisões

Como vimos, para compreendermos a distinção entre o drama social ou a ‘tragédia moderna’ e a tragédia grega, considerando que a noção de “sujeito” e suas implicações, tais como ação consciente, vontade e livre-arbítrio, pecado, culpa, estão no cerne da discussão, foram essenciais as considerações de Hegel (1999) sobre a noção de conflito como base do drama. Foi a partir delas que traçamos um percurso teórico que realçou conceitos e ideias que foram ao

encontro da teoria do drama e que também tocaram as proposições girardianas já apresentadas.

Sobre o uso da subjetividade no drama, Luna (2008) faz um panorama do tema que vale ser retomado:

[...] a partir de meados do século XX, os teorizadores do drama são compelidos a tentar discernir entre hipóteses teóricas e evidências textuais os possíveis limites entre uma “subjetividade” antiga (impossível, insuspeitada ou apenas esboçada), uma subjetividade moderna (racionalizada, lúcida, ciente de si) e uma subjetividade “pós-moderna” (descentralizada, fragmentada, novamente impossível) (LUNA, 2005, p.328).

Destacamos aqui a maneira pela qual a autora caracteriza o sujeito pós-moderno, “estilhaçado, atravessado por forças sociais, por conflitos existenciais e pelas investidas de seu inconsciente” (LUNA, 2008, p.24). Ou seja, mais humano, porém, ainda com qualidades que o distinga dos demais, *conditio sine qua non* para torná-lo um herói. Porém, afirma a autora, o que ganha relevo nesta dramaturgia não é a figura heroica, mas sim, os conflitos e contradições existenciais e sociais.

Como vemos, o *ethos* na contemporaneidade vem enfraquecido, desconstruído e isso é perceptível no personagem. Ele surge com “uma identidade imprecisa” (RYNGAERT, 1998, p.228), por isso,

[...] seus contornos são mais difíceis de distinguir, sua identidade social frequentemente se dissolveu e as análises psicológicas não são suficientes para dar conta de sua função dramática de “encruzilhada do sentido” que reúne, mesmo que sob uma sigla, um conjunto de discursos (RYNGAERT, 1998, p.228).

Estes dramaturgos, Luna (2008) continua, ou “discutirão a fundo em suas peças as causas sociais ou existenciais da derrota do herói-vítima” (LUNA, 2008, p.259) ou apenas apresentarão os conflitos, sem se aprofundar discussões acerca dos determinantes da derrocada trágica. Isso ocorre porque o que ganha relevo nesta dramaturgia não é a figura heroica, mas sim, os conflitos e contradições existenciais e sociais.

A análise da pesquisadora se aproxima essencialmente do que afirma Ryngaert (1998) que constata ser comum no teatro contemporâneo o cultivo de

uma ambiguidade que exige do receptor uma maior imaginação. Assim, ao contrário do que ocorre nas obras didáticas em que temos uma “mensagem”, esse teatro que se vale da imprecisão, por vezes, dá-nos a impressão de “abandono de todo ponto de vista” (RYNGAERT, 1998, p.223). Fato que dificulta a captação, por parte do leitor/espectador, de vários elementos desta arte, a saber: do enredo, das ações e dos fatos. O enredo, por exemplo, por vezes, sobrevive sob a forma de fragmentos ou agrupamento de acontecimentos difíceis de mesurar a relevância para o todo. Para Ryngaert (1998), estes elementos tornam-se “difíceis de distinguir, tanto a construção do substrato narrativo quanto a elaboração de um ponto de vista sobre a narrativa apresentam dificuldades” (RYNGAERT, 1998, p.225).

Considerando o exposto acima, *Perdição* se mostrará um drama, de início, hermético, faltando-nos a chave (ou chaves) de sua compreensão. Porém, passado este instante crítico, descobriremos, por meio das imprecisões típicas da contemporaneidade, pontos de vista que nos conduzem por diversas veredas, inclusive, por uma que põe em xeque verdades sobre um passado ainda tão sacralizado.

CAPÍTULO IV – ANÁLISE DE PERDIÇÃO: EXERCÍCIO SOBRE ANTÍGONA (1991)

Uma palavra envenenada estraga o mundo.

Hélia Correia.

4.1. Antígona: o mito

Pertencente à raça de Cadmo, grande herói e fundador de Tebas, bisneta de Lábdaco e filha de Édipo, Antígona é uma das personagens mais intrigantes da Casa Real de Tebas. Como alguns de seus antepassados⁵², teve um fim trágico, o que a tornou uma das figuras dramáticas mais revisitadas pelos tragediógrafos.

Sua vida é marcada pelo sofrimento, tendo sido gerada em uma relação entre Jocasta e Édipo, cujo caráter incestuoso era por todos desconhecido. Após descobrir o incesto, Édipo furou os próprios olhos e, em seguida, foi expulso de Tebas pelos filhos Etéocles e Polinices. Porém, antes de partir, o pai os amaldiçoou a guerrear pelo trono até a morte. Para escapar desta maldição, eles resolveram, em vão, alternarem-se no poder. Antígona foi a única que acompanhou o pai no exílio e, após cuidar dele até o dia de sua morte em Colono, na Ática, retornou à Tebas quando então se travava a luta dos irmãos Etéocles e Polinices pelo trono na chamada Guerra dos sete chefes contra Tebas. Com a morte dos dois, Creonte, irmão de Jocasta, assumiu o poder e proibiu que Polinices, considerado inimigo da Polis, visto que Etéocles é quem a governava, tivesse direito a ritos funerários, condenando sua alma a vagar sem repouso. Antígona desobedeceu ao edito real, que ia de encontro ao dever sagrado, e, por isso, foi condenada à morte. Hémon, seu noivo e filho de Creonte, matou-se. Em seguida, Eurídice, mãe do rapaz, também fez o mesmo.

Grimal (1993) menciona outras variantes do mito em que a princesa tebana era neta do rei de Flégias, um povo da Beócia. Outra versão, também mais antiga do que a usada pelos tragediógrafos, fala de uma outra Antígona, irmã de Príamo, que, vaidosa de sua cabeleira, a teve transformada em

⁵² Sêmele, Penteu, Édipo.

serpentes por Hera, a quem afrontou. Dela, os deuses se apiedaram e “transformaram a infeliz numa cegonha, inimiga das serpentes” (GRIMAL, 1993, p. 31).

A estrutura de violência e reordenação por meio do ritual sacrificial são claras na família da qual Antígona faz parte, pois a “violência fundadora” veio quando Cadmo matou o filho de Ares, um dragão que exterminou muitos de seus homens e era guardião de uma fonte que irrigaria a cidade que ele estava fundando. O dragão morto foi oferecido à deusa Atena, que lhe ordenou semear a terra nova com os dentes do monstro, dos quais brotaram guerreiros que, após Cadmo, instigado pela deusa, lançar uma pedra entre eles, lutaram até a morte, sobrando apenas cinco, que lhe ajudaram a construir Tebas. O custo do primeiro ato de violência impura de Cadmo foi servir Ares por oito anos, como forma de expiação. Após este período, Zeus lhe deu a mão de Harmonia, filha de Ares e Afrodite. O ciclo de expiação segue com Penteu (o neto sucessor de Cadmo que foi despedaçado pela mãe e outras bacantes enlouquecidas por obra de Dioniso), por Laio (pai de Édipo), por Édipo e seus filhos.

Gil (2007) cita Fraisse, que distingue no mito de Antígona seis mitemas:

1. A discussão de princípio entre duas irmãs,
2. A comparência de Antígona perante Creonte e a sua profissão de fé,
3. A defesa de Hémon perante o rei seu pai,
4. O lamento de Antígona que caminha para a morte,
5. A profecia de Tirésias,
6. A tentativa inútil de Creonte para evitar o desastre por ele provocado (GIL, 2007, p. 55).

4.2. Antígona: o mito na tradição clássica e na dramaturgia portuguesa

Determinada, piedosa, bacante, coéfora, rebelde, submissa, transgressora, “reordenadora ritual ou figura subversiva” e até revolucionária. Estes são adjetivos comuns dados a Antígona. Porém, a primeira filha de Édipo a surgir na literatura, segundo se sabe, não foi Antígona, mas sua irmã Ismena, por Mimnermo⁵³, por volta do século VII a. C. para VI a.C. Segundo Gil (2007), Ismena “seria neste período uma figura da tradição local de Tebas” (GIL, 2007,

⁵³ Flautista e poeta grego. Criou a elegia amorosa e hedonista.

p. 51) e, com base em Aristófanes, seu nome era sinônimo de tebana⁵⁴. Diferente de como é apresentada por Sófocles, esta personagem foi condenada à morte devido a uma relação amorosa proibida pela deusa Atena.

Ismena também surge em um ditirambo de Íon de Quios (490 a. C. – 480 a.C.), onde ela e Antígona, após irem contra as leis do Estado por sepultarem o irmão morto, refugiam-se, em vão, no templo de Hera, e são queimadas vivas. Porém, Gil (2007) faz uma ressalva acerca desta versão do mito, afirmando que seu autor

[...] é conhecido pela dimensão imaginativa das suas produções, pelo que não podemos considerar esta versão como exemplo fidedigno de uma tradição local, mas apenas como mais uma versão do mito (GIL, 2007, p. 51).

Como já mencionamos, o mito de Antígona foi tema para muitos tragediógrafos e foi a partir deles que ganhou destaque e unidade. Segundo Aristófanes de Bizâncio (254 a. C.-180 a. C.)⁵⁵, com base na biografia de Sófocles, foi com a tragédia *Antígona*, encenada um ano antes da expedição a Samos⁵⁶, que o mito foi determinado ou mesmo “criado” e, assim, a personagem foi individualizada, ao tornar-se “símbolo de transgressão ao nível social e político, ético e antropológico” (GIL, 2007, p.57). Na Grécia do século V a. C., Ésquilo, Sófocles e Eurípedes a utilizaram em suas tragédias, dentre as quais citamos:

- *Os sete contra Tebas* (467 a. C.), de Ésquilo. Os irmãos Etéocles e Polinices brigam e se matam pelo trono de Tebas, conforme havia predito Édipo, antes da sua expulsão de Tebas. Vale mencionarmos que com este ato de desordem inicial, que desempenha o papel de violência fundadora na peça *Antígona*, Gil (2007) constata que ele “deverá ser expiado com uma nova oferenda sacrificial: *Antígona*” (GIL, 2007, p. 57).
- *Antígona* (441 a. C.). Sófocles torna a heroína tebana sua protagonista e o que vemos é sua determinação em cumprir o dever sagrado de

⁵⁴ A *Antígona* sofocliana, após enterrar Polinices, afirma que Ismena já não existe. Sófocles certamente sabia do significado do nome.

⁵⁵ Lexicógrafo, filólogo, gramático, crítico. Estudou as obras de Homero e Hesíodo, dentre outros.

⁵⁶ Samos foi uma ilha que se revoltou contra Atenas. Sófocles, devido ao grande sucesso da tragédia *Antígona*, foi eleito estrategista nesta expedição militar que, segundo Rosenfield, era a “honra máxima para um cidadão da Atenas antiga” (ROSENFELD, 2002, p.8).

sepultar o irmão, inimigo da Pólis, contra o edito do rei Creonte, que o condenava, como punição, a ser devorado pelas aves de rapina. O resultado é a condenação e morte de Antígona.

- *As fenícias* (409 a.C.), de Eurípedes. O tema é o mesmo da peça de Ésquilo aqui mencionada, *Os sete contra Tebas*. Porém, Eurípedes enfoca os papéis de Jocasta⁵⁷, uma mãe devotada e sofredora (semelhante à Hécuba, de *As Troianas*), e de Édipo, prestes a partir para o exílio com Antígona, que não aceita se casar com Hémon e afirma que sepultará o irmão Polinices, como ele havia lhe pedido. Vale destacarmos que o que leva Antígona a sepultar o irmão não é o mesmo sentimento da Antígona sofocliana. Ela aqui o faz para cumprir a vontade de Polinices, para quem viver longe da Pátria era das “desgraças a pior,/ pois tira-nos a liberdade de falar” (vv. 514-514). Polinices, assim, nutria a esperança de retornar para Tebas e lá ser sepultado, sentimento este compartilhado por Jocasta e Édipo. Ao saber que deverá partir de Tebas, o rei cego lamenta sair do solo pátrio, pois viverá um “exílio cruel” (vv.2353) e Antígona, decidida a guiá-lo, sabe o que os espera: “Começa agora a longa caminhada/ para o desterro e suas provações” (vv.2340). Assim, ela lamenta: “Existirá um virgem tebana,/ uma sequer, mais infeliz que eu?” (vv.2347-2348)⁵⁸.
- *Édipo em Colona* (407), de Sófocles. Nesta peça, Antígona é a filha devotada que conduz seu pai cego ao bosque de Colona, perto de Atenas. Foi ela quem intercedeu pelo pai junto aos anciãos de Colona, que somente autorizaram a entrada, permanência e sepultamento de Édipo após Ismena trazer a informação de que o oráculo de Delfos assegurava a proteção dos deuses para a comunidade. Gil (2007) observa que Antígona é aquela que “observa e auxilia” e se revela “uma

⁵⁷ Gil (2007) cita Lefkowitz, acerca desta personagem: “a principal função da mulher na sociedade e no mito grego era a de ser mãe (Lefkowitz, 1986:14), compreende-se a dimensão central desta Jocasta, ponto aglutinador da família, presente na vida dos irmãos nos momentos limites da sua existência, o nascimento e a morte” (GIL, 2007, p.52).

⁵⁸ A relevância dessas informações se dá, pois percebemos o mesmo sentimento em algumas personagens de Hélia Correia, principalmente, em Abar, Etra e em Medeia.

figura passiva e submissa aos desejos do patriarca Édipo” (GIL, 2007, p. 62)⁵⁹.

- Antígona, junto à Ismena, também aparece no final de *Édipo Rei* (430 a.C.), porém, são personagens mudas.

Sobre a aparição de Creonte e Antígona em *Antígona* e em *As fenícias* euripídiana, Gil (2007) observa que:

A proibição de sepultar Polinices não radica num édito de Creonte mas numa ordem de Etéocles, que o primeiro se limita a cumprir, embora sem a convicção da personagem sofocliana. A mesma falta de convicção⁶⁰ caracteriza esta Antígona, que se submete ao édito, abandonando a cidade para acompanhar Édipo no exílio (GIL, 2007, p.67).

Em *As fenícias*, Antígona ganha uma caracterização dionisiaca. Gil (2007) também vê traços de uma relação incestuosa entre Antígona e Polinices (nós não percebemos isso), fato que faz a princesa desejar beijar a boca do irmão morto. Assim, a crítica conclui que: “Ao beijar a boca do irmão/amado morto, Antígona potencia o desejo erótico na morte” (GIL, 2007, p.69). A Antígona de Hélia Correia adquire essa atração pela morte, mas ela é essencialmente romântico-decadentista.

Gil (2007) mostra que, em Eurípides, as personagens são mais humanas, fracas, “mais guiadas por razões pessoais que por grandes ideais” (GIL, 2007, p.67), por isso, menos heroicas. Porém, como a Antígona sofocliana, a de Eurípides tem algo importante em comum: a devoção ao irmão morto e ao pai.

Em Sófocles, Pereira (1993) observa que as heroínas não são aristocratas nem camponesas, com um cotidiano típico do século V a.C.. Na verdade, suas “figuras nitidamente delineadas” (PEREIRA, 1993: 413) habitaram a Sociedade Heroica, repleta de seres míticos. Foram rainhas e princesas como Antígona, Ifigênia, Hécuba, Jocasta e Electra. Desta delineação, segundo a classicista, derivam as premissas da tragédia *Antígona*:

⁵⁹ Observamos semelhanças entre esta Antígona e a de Hélia Correia, pois, quando viva, a personagem heliana demonstra revolta por ações passivas em relação ao pai, a quem não só seguiu, como também se viu obrigada a demonstrar afeto, quando, na verdade, não o tinha.

⁶⁰ A falta de convicção será a tônica da Antígona e Creonte de *Perdição*. Ambos só agem porque delegam o pensar para seus servos.

Antígona, resoluta e fidelíssima ao seu dever, ainda que com sacrifício da própria vida, contrasta com sua irmã Ismena, tímida, submissa e acomodaticia; Creonte é o chefe do estado que incarna a dureza da lei que quer impor, tanto aos outros como a si mesmo; Hémon, seu filho, é o jovem príncipe, que em nome da razão procura debalde defender Antígona, sua noiva; a rainha Eurídice, a vítima silenciosa da obstinação de Creonte; o guarda, vagamente compassivo ante a sorte de Antígona, e profundamente interessado apenas na sua salvação pessoal (PEREIRA, 1993, p. 413).

Sófocles concentrou suas obras na ação de um personagem focando “na preferência de caracteres” (PEREIRA, 1993: 413), ao contrário de Ésquilo, que, como observa Pereira, caracteriza-se por apresentar em suas peças “situações trágicas”. Por conta disso, Sófocles, ao destacar o caráter dos personagens, sempre se preocupou em descobrir uma solução mais profunda para os problemas que as peças anteriores não resolviam por completo.

Ainda sobre a maneira como o caráter da heroína foi delineado pelo dramaturgo, Santos (1995) observa que

Antígona vem da noite (no prólogo) e desaparece nas trevas. Independentemente da simpatia que por ela se possa sentir, há que reconhecer as cores violentas com que o poeta lhe pintou o caráter (SANTOS, 1995, p.124).

Isto porque não podemos nos furtar de apontar que, junto à sua maneira “resoluta e fidelíssima”, vemos um caráter marcado também pela teimosia (vv.875), a loucura (vv.383), a desmesura (vv.853), e a insubmissão (vv.472).

Outro ponto interessante é o caráter simétrico de Creonte e Antígona. Vários estudiosos são unânimes quanto à esta simetria. Gil (2007), vendo elementos que indicam a morte iniciática da heroína, observa que o suicídio de Antígona, uma virgem, confere-lhe um lugar entre “as divindades olímpicas, a que estão ligadas pela virgindade, e as ctônicas da morte” (GIL, 2007, p. 58). Já no fim atribuído por Sófocles a sua Antígona e a seu Creonte, a crítica vê simetria, pois, se a protagonista morre, seu antagonista, também desmesurado, tem sua família destruída. Assim, se ela é uma “morta-viva”, “tema repetidamente enunciado ao longo do drama, também Creonte é condenado a viver “morto” entre vivos” (GIL, 2007, p. 58).

Sobre a maneira de agir de ambos, Santos (1995) faz uma observação relevante, que só reforça a simetria, ao apontar um como espelho do outro. Creonte, logo após ceder ao apelo do coro,

[...] começa por sepultar Polinices, para só *depois* se dirigir à caverna em que Antígona está encerrada. Dessa inconspícua inversão, e apenas dela!, poderão resultar os suicídios de Hémon, de Eurídice e a destruição do próprio Creonte: vide R. Minadeo *op. cit.* 154, que a propósito cita e corrige Charles Segal *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles* Cambridge, Mass. 1981, 176, notando o paralelismo entre os comportamentos de Antígona e Creonte, ambos cometendo o «...fundamental error of placing the dead before the living» (SANTOS, 1995, p.126).

Gil (2007) observa que, ao suicidar-se, a princesa tebana continua expiando a maldição dos seus antepassados. Assim sendo, corroborando Hartmut Böhme, a crítica “considera que a morte sacrificial de Antígona não coloca um ponto final na estrutura sacrificial, iniciando sim a eternização do barbarismo (Böhme, 2002:111-116)”. Mostraremos, em nossa análise de *Perdição*, que Hélia Correia, ao parodiar essa “eternização do barbarismo” em sua recriação o do mito, visa reforçar a inutilidade da violência sacrificial.

Sobre a importante função de dar sepultura aos mortos, observamos que, na Antiguidade, era comum não sepultar um traidor, visto que este poderia contaminar o solo pátrio. Nada, entretanto, impedia que ele fosse enterrado nos arredores da *Pólis*. Deixar de fazê-lo era uma atitude de caráter religioso que visava afligir o inimigo mesmo no *post-mortem*. Vemos em Heródoto que esta prática era condenada pelos gregos, mesmo tendo sido comum na época de Sófocles (ou seja, durante a Guerra do Peloponeso) deixar inimigos sem sepultura. Sobre isso, Gil (2007) destaca:

Sepultar os mortos era um dever não apenas para com os deuses ctônicos, mas igualmente para com a alma do morto que, de outro modo, sem descanso, se vingaria dos seus familiares (GIL, 2007, p. 87).

Não está assim na firme vontade de enterrar o irmão o destempero de Antígona. Gil (2007) observa que a Antígona de Sófocles “sepulta o irmão por duas vezes, como se desejasse ser encontrada, e esta acção fosse deliberadamente assumida contra a vida” (GIL, 2007, p. 89). Sua desmesura

está no agir contra a vida. Ela se realiza na morte. Seu retorno à Tebas, após o desaparecimento de Édipo em Colona,

[...] representa o fechar da circularidade do percurso do *pharmakos* que assim regressa para se consumir o sacrifício. (...)

Na discussão com Creonte o diálogo é impossível, pois Antígona afirma-se vítima e Creonte não é suficientemente perspicaz para o entender, tornando-se assim o executor do sacrifício simbólico de Antígona às divindades do Hades (GIL, 2007, p. 90-91).

Mas Creonte havia deixado pão e água na gruta em que Antígona estava encerrada. Isto prova que ele não queria realmente matá-la (a de Hélia Correia encara de maneira insolente esta atitude e, como não vê justificativa plausível no sacrifício, tenta voltar atrás, mas finda sendo convencida do contrário pela Ama).

Em Sófocles, Antígona se sacrifica às divindades do Hades. Seu enterro na caverna funciona como “ritual preparatório da oferenda suprema”. A preparação e a execução do sacrifício eram extremamente ritualizados na Grécia Antiga. Porém, a mulher “está excluída da participação no acto de matar, no culminar do sacrifício” (GIL, 2007, p.126). A ela resta apenas o grito (*ololygé*), pois é o sacerdote que tem o poder de agir. O único caso de uma executora de sacrifício nos mitos é Ifigênia em Taurida, mito este que Camino (2012), ao definir o complexo conceito de *anagnorisis*, com base em Aristóteles, tão bem esclarece:

Ifigênia, filha de Agamêmnon, que, estando prestes a ser sacrificada para beneficiar a campanha contra Tróia, é, em uma das versões do mito, arrebatada do altar de sacrifício pela deidade e conduzida à ilha de Táuris, onde passa a ser uma sacerdotisa cuja função inclui conduzir ritos sacrificiais. Na *Ifigênia em Táuris*, tragédia de Eurípides que apresenta os eventos que acontecem após a chegada de Ifigênia na ilha, o reconhecimento se dá entre Orestes, que, após o assassinato de Clitemnestra acaba por aportar em Táuris, e sua irmã Ifigênia, incumbida do sacrifício dos estrangeiros que ali chegassem. Neste caso, o reconhecimento não traz dor, mas evita em tempo o evento trágico que seria sacrificar o próprio irmão, ou seja, temos um reconhecimento que conduz à boa fortuna (CAMINO, 2012, p. 102-103).

Girard afirma que o ato ritual deve reproduzir a estrutura do primeiro ato disruptivo que, no caso de Antígona, foi a morte do dragão da Beócia. É este ato que ela, segundo Gil, reproduz, ao fazer um duplo papel: de vítima e, ao mesmo tempo, seu sacrificador. Assim, seu sacrifício impôs-se

[...] como acto de reordenação cósmica da violência provocada pela casa dos Labdácidas, repondo através de uma nova estrutura de violência a ordem alterada pela morte dos irmãos (GIL, 2007, p. 127).

Creonte, conforme observa Gil, “surge aqui como mero instrumento de uma decisão de reordenação inevitável” (GIL, 2007, p. 127). Assim sendo, há uma gradação de fatos:

1. Antígona é afastada de Tebas e isso faz com que ela perca seu estatuto e a cidade se livre da contaminação;
2. O passo seguinte vai levá-la à purificação: é encerrada na gruta.
3. Creonte não pretende matá-la, pois na gruta ela terá água e alimento suficiente para não morrer de inanição e, assim, ele evitará o sacrilégio. (v. 773).
4. Encerrada, Antígona vive a indiferenciação. Nem vive com os vivos e nem está morta com os mortos. (v. 850-852).
5. A saída deste paradoxo é a morte por enforcamento que, segundo Gil (2007), era a inevitável escolha de Antígona.

Na literatura latina, a heroína tebana foi revisitada por Estácio (45-95), em *A Tebaida* (90 d. C.), poema épico que narra a disputa de Etéocles e Polinices pelo trono de Tebas. Nele, Antígona, com ajuda da esposa de Polinices, Argeia, sepulta o irmão que é colocado na pira onde já estava Etéocles. A chama da pira então se divide e ambas as mulheres são condenadas à morte.

Sêneca (4 a. C.- 65 d. C.), nas *Phoinissae*, indica incesto entre Antígona e o pai⁶¹. Cardoso (1999) faz observações pertinentes acerca de algumas peças tipicamente estoicas de Sêneca, inclusive *As fenícias*. Para a

⁶¹ Em Hélia Correia, Antígona se queixa por ter tido que beijar os olhos pútridos do pai, ato simbólico de grande afeto, carinho e ternura e que, mesmo que saibamos que foi a contragosto, ainda dignifica a personagem.

pesquisadora, a paixão descontrolada, “o *furor*, é o principal elemento desencadeador da catástrofe” (CARDOSO, 1999, p. 3) e, com base em Florence Dupont, que observou nas peças a metamorfose do homem em monstro, “produzida pelo *furor* determinado pelo excesso de sofrimento (*dolor*); o *furor* leva ao *nefas*, o crime hediondo, extraordinário, inexprimível, a profanação no seu grau mais alto” (CARDOSO, 1999, p. 3). Essa tríade *dolor-furor-nefas* é, segundo a crítica francesa, essencial para o “espetáculo da tragédia”. Vale ressaltarmos que o *nefas*, sempre desumano, é o que transforma o homem em monstro. O sofrimento que gera o *furor* pode ocorrer devido a uma perda irreparável e o sofredor de tal perda se sente lesado socialmente, desprestigiado e desconsiderado pelos outros e por si. Assim nasce a dor que se torna “cólera e esta evolui transformando-se em *furor*, a loucura trágica, a cegueira total, a perda de todo o discernimento” (CARDOSO, 1999, p. 3).

Luna (2009) destaca que a literatura latina se construirá sob os ensinamentos estoicos e cristãos. Isso fará com que suas tragédias enfoquem as noções de falta moral e de culpa. Assim,

[...] essa ênfase impiedosa na malignidade humana como deflagradora do trágico produz no legado latino um esquema simplificado no qual o trágico nas tragédias consubstancia-se como castigo por crime cometido, consequência direta dos descarrilamentos dos excessos das paixões humanas (LUNA, 2009, p. 47).

É nesse contexto que nasce a ideia de culpa e o ditado “errar é humano”. Porém, quando objetivamos “não acertar”, o que se tem não é erro mas desígnio ...

Luna (2009) observa que os tragediógrafos latinos retiram da tragédia as “instancias efetivas de tragicidade, tais como “destino”, “acaso”, “fatalidade”” (LUNA, 2009, p.47). Dá-se então uma “relação direta entre crime e castigo, transmitindo à modernidade uma visão excessivamente racionalista da arte trágica” (LUNA, 2009, p.47).

Fraisse (1993) menciona que Antígona e também Ismena aparecem em obras da Idade Média, tais como: *O Romance de Tebas* e em *A divina comédia* (1200?), de Dante Alighieri. Ambas as aparições foram inspiradas na obra de Estácio e não nas dos ainda ignorados tragediógrafos gregos.

Já no século XVI, em 1580, época em que Sófocles foi descoberto e a sua tragédia *Antígona* ganhou traduções para o italiano e francês, Robert Garnier criou uma peça intitulada *Antígona ou la piété*, que, devido à sua extensão, só foi montada após muitos cortes em 1944, por Thierry Maulnier. A partir dessa peça, Fraisse (1993) observa que “durante muito tempo se falará de “uma Antígona” para designar uma filha apegada ao pai enfermo” (FRAISSE, 1993, p. 47), realçando que o mito foi transformado, cristianizado “discretamente”, pois o que a heroína invoca não é o nome de Zeus e sim do “grande Deus que o Céu e a Terra formou” (FRAISSE, 1993, p. 47). Esta atitude, já não tão discreta, perdurará por séculos na Itália e na França, até que no século XIX, a heroína ganhará ares de Joana d’Arc. Serão tempos em que os escritores se apegarão a uma fala da personagem sofocliana que diz: “Nasci para compartilhar amor, não ódio” (v.523). Assim, muitas Antígona doces, “cristãs”, surgiram e, como observa Fraisse, “para uma opinião ainda impregnada de cristianismo, o direito natural confundia-se com o direito divino” (FRAISSE, 1993, p. 48) e o mito perdia o seu real foco, na “resistência antiga ou moderna” (FRAISSE, 1993, p. 48).

Apesar de o nosso foco aqui não ser na representação de Antígona na França ou na Alemanha, não podemos nos furtar de mencionar autores como Jean Cocteau (1889-1963), Jean Anouilh (1910-1987) e Bertolt Brecht (1898-1956). O primeiro, em 1922, criou uma Antígona cujos valores, em tempos de pós-guerra, foram modificados e assim surgiu uma Antígona anarquista.

Já Anouilh teve sua Antígona representada em 1944. A inovação da peça se dá na ausência de Tirésias e, principalmente, na dessacralização do mito, ao rebaixar Antígona e ao retirar de Creonte o estigma de tirano. Observa Fraisse, no entanto, acerca da montagem: “todos só olharam para Antígona, aquela “que diz “não”. Signo de coragem porque é difícil dizer não se está só contra todos” (FRAISSE, 1993, p. 50). O seu não seria ao casamento, à burguesia, aos adultos,...

Em Brecht, por sua vez, Antígona também diz “não” à burguesia capitalista e se traveste de marxista e heroína revolucionária. Conforme observou Luna (2005), a desmitificação do herói é característica desse deste

autor, cuja proposta política era substituir a aclamação individual pela ênfase na força coletiva.

Enfim, Fraisse (1993) observa que são muitas as leituras poéticas e filosóficas acerca de Antígona, “aquela que *desarruma*. Desarruma a ordem estabelecida. Perturba as noções de bem e de mal” (FRAISSE, 1993, p. 51). Porém, Gil (2007) constata que:

Embora a literatura do século XX acentue a dimensão revolucionária do topos antigónico (FRAISSE, 1974: 16), o facto é que ao nível filosófico Antígona não tem despertado interesse como figura que domina a existência (Bossinade, 1990: 114), mas antes como exemplo de submissão a uma lei superior que implica a negação da individualidade e da feminilidade, determinando a sua destruição. A existência de Antígona é marcada pelo paradoxo de viver para a morte, paradoxo este potenciado pela incompatibilidade orgânica de se definir morta entre vivos (A, vv. 555 e 568) e viva entre os mortos (*ibid.*, vv. 919-920) (GIL, 2007, p. 129).

O coro da Antígona sofocliana ressalta essa condição: “é por tua vontade e decisão/ Que tu, apenas tu entre os mortais, / Descerás viva à região das sombras” (vv.917-919).

A opção pela morte, enquanto transgressão final de Antígona, é o seu acto mais individual e simultaneamente mais libertário. Ao morrer, a virgem casa-se com Hades, como lamenta em Sófocles: “Ó meu túmulo e meu tálamo nupcial” (v. 891).

Em Portugal⁶², este mito também foi bastante revisitado no teatro. A seguir apontamos os escritores que se detiveram em recriá-lo.

Assim, em 1930, António Sérgio (1883-1969) fez *Antígona*: drama em três actos. A proposta do autor foi realizar um “estudo social em forma dialogada”. Escrita em Paris, cidade onde estava exilado, seu drama se baseia no de Sófocles. Traz, no entanto, sua visão sobre a ditadura militar, instaurada em Portugal em 28 de maio de 1926.

Em 1946, Júlio Dantas (1876-1962) criou *Antígona*: peça em 5 actos, inspirada na obra dos poetas trágicos gregos e, em especial, na *Antígona* de

⁶² O mito de Antígona em Portugal: cronologia das recriações, edições e encenações. Disponível em: <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/Cronologia.pdf>. Acesso em: 17.12.2013.

Sófocles. Aqui encontramos uma Antígona mártir, de feição romântica, cuja rebeldia nasceu do amor pelo irmão morto, e também um Creonte que, em tempos de Estado Novo em seus estertores, ganha feições do ditador Salazar.

Em 1957, António Pedro elaborou *Antígona*. Glosa Nova da Tragédia de Sófocles em 3 actos e 1 prólogo incluído no 1.º acto. Carlos Morais (2001) ressalta a forte influencia da estética pirandelliana, principalmente, de *Seis personagens à procura de um autor*, pois, tal como no dramaturgo italiano, são seis os personagens e, durante o prólogo, um ajudante de palco e um electricista interagem com o encenador. Destacamos que esta Antígona não se curvará diante de Creonte e sua condição feminina não será obstáculo para que ela, corajosa, sepulte o irmão e proclame que “só o impossível é que vale a pena” (PEDRO, 1954, p.291), mesmo que morra, pois é melhor “do que vegetar na desesperança” (PEDRO, 1954, p.272). Morais (2001) observa que “sob a “máscara grega” ocultava, assim, António Pedro um abafado grito de revolta contra o totalitarismo do Estado Novo e expressava subrepticamente um ansiado desejo de justiça e de liberdade” (MORAIS, 2001, p.276).

Em 1991, Hélia Correia criou *Perdição*: Exercício sobre Antígona. Florbela. Teatro. No ano seguinte, Eduarda Dionísio (1946) inseriu Antígona em *Antes que a Noite Venha*, conferindo-lhe um extenso monólogo direccionado à “irmã resignada”, “ao amante (não) esquecido” e ao irmão morto. Como em Sófocles, a Antígona que fala à irmã sabe que seus atos a levarão à morte. Há, contudo, no primeiro monólogo, muito amor fraterno (com ares maternas) em suas palavras sobre o irmão:

Serei um arado teimoso e forte.
Escavado será até ao centro do mundo o poço que quero,
um sulco fundo.
Nele o deitarei
como criança que lavamos⁶³ em bacia de água morna,

⁶³ Antígona, de Sófocles, rumo à caverna em que será aprisionada:

Mas uma esperança eu tenho:
meu pai há de gostar de ver-me, e tu também
gostarás muito, minha mãe, e gostarás
também, irmão querido, pois quando morreste
lavei-te e te vesti com minhas próprias mãos
e sobre tua sepultura eu espargi
as santas libações. E agora, Polínicos,
somente por querer cuidar de teu cadáver

nu o corpo,
com o cuidado todo, para que não se desfaça em sabão
(DIONÍSIO, 2005, p.37).

Mais adiante, ela revela insatisfação com sua condição e temor:

Gosto do que faço.
Mas não gosto da vida que tenho,
E não gosto da vida que vou ter (DIONÍSIO, 2005, p.37).

No monólogo seguinte, porém, Antígona se refere ao irmão como o “homem que nunca virá a ser meu” e o amor, antes fraterno, ganha uma carga de erotismo e ela, bacante, ao vê-lo morto, ganiu “de dor como uma loba” (DIONÍSIO, 2005, p.40), fez libações, criticou o pai pelo agouro, e, aguardando nascer o dia, hora da sentença do tirano, sabe que sempre foi sombra e sempre será.

No último monólogo, Antígona já conhece a sentença: “viver como morta até morrer” (DIONÍSIO, 2005, p.41). Assim, deseja antecipar a morte. Lamenta a virgindade nunca perdida, admite sempre ter amado não o príncipe que a amou, no caso, Hêmon, mas “o outro” e, passo-a-passo, rasga as vestes de linho para, por fim, usá-las para se enforcar.

Enfim, como diz a autora no prefácio desta edição:

(...) não é suposto que estes escritos acrescentem nada ao nosso conhecimento do mundo, nem às “questões fundamentais da vida”. Contam histórias que toda a gente mais ou menos conhece. É o espetáculo para o qual foram reescritas que terá de fazê-lo (DIONÍSIO, 2005, p.11).

Em 2008, Armando Nascimento Rosa⁶⁴ cria *Antígona Gelada*⁶⁵, personagem distópica e futurista que vive em Tebas 9, uma colônia espacial do satélite Caronte, “o maior dos satélites naturais de Plutão” (ROSA, 2008, p. 23). Seu objetivo não é enterrar o irmão morto, mas evitar que Creonte destrua o corpo do inimigo de Tebas para preservar seu DNA, com intuito, em tempos de clonagem, de gerar em si um novo Polinices. O autor – declaradamente – inspirou-se em *Blade Runner* e homenageou seu autor, Philip K. Dick. Percebemos também forte influência de *Camelot 3000*, história em quadrinhos,

dão-me esta recompensa! (vv. 998-1004).

⁶⁴ Professor adjunto da Escola Superior de Teatro e Cinema no Instituto Politécnico de Lisboa e doutor em Literatura, com tese intitulada *As Máscaras Nigromantes: uma leitura do teatro escrito de António Patrício*, de 2003.

⁶⁵ Disponível em: http://www.fluirperene.com/livros/antigona_gelada.pdf. Acesso em: 19.12.2013.

da década de 80, criada por Mike W. Barr, em que narra as aventuras do Rei Artur, Merlim e cavaleiros da Távola Redonda, que ressurgiram no ano 3000 para lutar contra alienígenas liderados por Morgana. Sobre esta Antígona, diz Maria do Céu Fialho, no prefácio à obra:

Esta Antígona é, antes de mais, como no contexto da peça de Anouilh ou de *Perdição*, de Hélia Correia, alguém que sente a milenar tradição mitológica como o peso do seu próprio destino e a converte em parente da morte, alguém que vive, já, para o Hades (ROSA, 2008, p.10).

Já o autor, em entrevista concedida à Rosana Baú Rabello, declara ser sua peça:

[...] uma fábula política, passada numa sociedade inventada, mas de repente nós encontramos vias de comunicação e identificação com a nossa, ainda que nessa transfiguração e nessa efabulação de ficção científica (ROSA, 2011, p.140).

Partamos, então, à apresentação e análise de *Perdição*.

4.3. *Perdição*: exercício sobre Antígona

A primeira peça que compõe a trilogia de Hélia Correia é *Perdição*: Exercício sobre Antígona (1991). Levados pelo título, pensamos estar diante de um texto cujas chaves de decifração lhe são familiares. Porém, esta clareza cessa exatamente após o título. Desde o início, temos contato com um coro de bacantes que permeará toda a peça e será a partir dele que nos sentiremos convidados a participar da decifração dessa paródia pós-moderna que nos é oferecida.

O coro merecerá algumas páginas neste trabalho, pois, como bem observou Luna (2009), “as canções líricas dos coros das tragédias gregas “narram” fatos importantes, senão essenciais à construção da ação” (LUNA, 2009, p. 64) e é exatamente isto que ocorre em *Perdição*, pois constatamos que o coro ditirâmico, ao oscilar entre a alegria e a tristeza diante do que expõe, finda por ser emblemático do percurso traçado por Antígona rumo ao trágico, à perdição.

A ação da peça é única e gira em torno de Antígona. O tempo em que ocorre a ação ultrapassa as 24 horas, mas não sabemos exatamente precisar em quantos dias ela se dá. Dentre as regras básicas da arte teatral, é o lugar ganha relevo, visto que o cenário se subdivide em três dimensões:

1. O mundo dos vivos, onde interagem Antígona, sua Ama, Ismena, Eurídice, Hémon, Creonte e seu Criado, mensageiro e os guardas;
2. O mundo dos mortos, onde somente Antígona e a Ama dialogam;
3. E o plano de Tirésias⁶⁶ que, à distância, preside e reflete acerca dos acontecimentos. O adivinho aparecerá três vezes durante a peça: no prólogo, na introdução à segunda cena e no epílogo. Mais adiante, analisaremos suas aparições.

O coro de bacantes permeará todas as dimensões mencionadas acima, porém, não dialogará diretamente com nenhuma delas.

Sobre o elenco de *Perdição*, temos:

- 1) A protagonista Antígona, uma heroína contemporânea que, “perdida nas sensações”, sucumbirá.
- 2) A Ama, personagem rancorosa, que será determinante para a queda de Antígona.
- 3) Eurídice, a nova rainha de Tebas. É a personagem que tentará evitar os conflitos na peça, tentando acalmar os ânimos de Antígona e Creonte. Será “a voz da razão”.
- 4) Creonte, caracterizado como um governante despreparado e inseguro, características bem convincentes, diante do que nos é apresentado.
- 5) O Criado,⁶⁷ a figura experiente que guiará as ações de Creonte.

⁶⁶ Segundo Junito Brandão (1992), o vate cego “possuía o dom da mantéia, da adivinhação” (BRANDÃO, 1992, 175). Há mais de uma versão para a causa da sua cegueira. As duas mais conhecidas se referem à sua participação na querela entre Hera e Zeus acerca do prazer sexual. Perguntado qual era o sexo que sentia mais prazer, Tirésias afirma que a mulher, assim, Hera, contrariada, cega-lhe e Zeus, compadecido de sua situação, dá-lhe o dom da adivinhação. A outra versão se refere à deusa Atena e à sua mãe Cáriclo. Ambas tomavam banho e Tirésias, ainda jovem as viu nuas, assim, como castigo, Atena o cegou. A ninfa Cáriclo reclamou a Atenas por tamanha crueldade. A deusa, assim, deu-lhe o dom da predição e, junto a ele, um bordão mágico para ajudar-lhe a se guiar.

⁶⁷ Manojlovic (2008) vê a personagem, junto aos guardas e ao mensageiro, como “figuras menores” (MANOJLOVIC, 2008, p.62), porém, mostraremos que esta consideração é falha. O

- 6) Hémon, o jovem sem grandes anseios e, aparentemente, inconsequente, pois, será ele que tentará dirimir, tal qual o homônimo de Sófocles, seu pai do decreto fatal.
- 7) O mensageiro e os guardas completam o elenco.

O presente de Antígona ocorre no “mundo dos mortos”. A catástrofe neste drama surge *pari passu* com a tentativa vã de Antígona de compreender o seu lugar no mundo, a sua condição, enfim. Seu começo e o da tragédia de Sófocles diferem totalmente, pois, no prólogo da *Antígona* sofocliana, vemos sua heroína em um tenso diálogo com a irmã Ismena (com Antígona, certa dos seus ideais) decidindo prestar as honras fúnebres ao irmão morto, mesmo que isso lhe custe a própria vida.

Considerando que a peça de Hélia Correia se inicia com o párodo, o canto ritualístico do coro formado pelas bacantes, no Citéron, é este ato de verdadeira “perdição de sentidos” (aparentemente, daí o título da obra) que nos introduz nesta funesta realidade, de maneira que este canto mais se assemelha a um êxodo e, com isso, consideramos oportuna a ideia de que *Perdição* seria uma ‘continuidade’⁶⁸ da Antígona sofocliana, tal como a *Eneida* continua os poemas homéricos, se levássemos em conta somente estas informações. Porém, não podemos nos furtar de relacioná-lo ao coro de *As bacantes*, de Eurípedes, ao seu prólogo de *Antígona*, declamado por Dioniso. Daí a relevância de retomarmos os conceitos de paródia para uma tentativa de apreensão deste coro heliano, visto que seu caráter paradoxal pode nos causar prazer, tal como constata Hutcheon (1988), mas, certamente, traz-nos problemas, tamanho é seu caráter auto-reflexivo, distinto do contexto histórico-político no qual está inserido.

Criado será, em nossa leitura, exemplo do gosto pós-moderno pelo ex-cêntrico, porém, não tão acentuado como na personagem Ama.

⁶⁸ Esta nossa suposição nasceu a partir da nossa leitura de Longino que, no capítulo XIII de seu *Tratado*, indicou um caminho para se atingir o sublime: “a imitação e inveja dos grandes prosadores e poetas do passado” (LONGINO, 1997, p.85).

4.3.1. Paródia euripidiana e sofocliana no coro de bacantes de *Perdição*

Como indicamos no subtítulo enunciado acima, há elementos que indicam ser o coro de *Perdição* uma paródia de *As Bacantes* de Eurípedes e também da *Antígona* de Sófocles.

Em *Perdição*, Hélia Correia nos informa que “um hino a Dioniso será entoado ao longo da peça, nas mudanças de cena, nos silêncios, ou como fundo em certos diálogos”. Percebemos a forte ligação do lamento exposto pelas bacantes no ditirambo que permeia o drama no percurso de sua heroína rumo ao trágico.

Começemos por Eurípedes. No coro de *Perdição* fica patente que há, no caráter orgiástico do drama, um apelo paródico à sua continuidade, e, certamente, com tom de alerta à nós, leitores/espectadores. Lembremos que Eurípedes, no prólogo d’*As Bacantes*, apresenta-nos Dioniso justificando suas ações “contra” as mulheres de Tebas que ele torna suas seguidoras, por terem as mesmas desdenhado de sua origem divina (vv.46-54):

Em altos brados, elas proclamavam que,
se Zeus a fulminou [sua mãe Sêmele], foi para castigá-la
por ter tido a idéia de vangloriar-se
de amores com um deus. Por isso compeli
todas as mulheres de Tebas a deixarem
seus lares sob o aguilhão de meu delírio.
E agora, vítimas da mente transtornada,
elas passaram a morar nos altos montes,
usando apenas a roupagem orgiástica (EURÍPEDES, 2002,
p.210).

O intento de Dioniso é fazer com que Tebas reconheça “a grande falta que lhe fazem” suas danças e mistérios, para que ele “possa vingar a honra de Sêmele”, insultada, por dizerem às outras que seu filho não era de Zeus. Logo, em seguida, surge o coro de bacantes, que, tresloucadas, cantam (vv.177-185):

Vimos apressadas lá da Ásia
e do sagrado Tmolos – doce esforço
gostoso de sofrer, pois é por Brômio⁶⁹.

⁶⁹ Este é um dos epítetos de Dioniso.

(...)

É doce para nós nos altos montes,
quando saímos da corrida báquica,
ficar deitadas na relva abundante
sob a pele da corça, e capturar
um bode para ser sacrificado
e devorar a sua carne crua,
extasiadas, enquanto corremos
pelos montes da Frígia, ou então
nos montes lídios levadas por Brômio! (EURÍPEDES, 2002,
p.213-214).

Tirésias é o primeiro personagem que dialoga em *As Bacantes*, de Eurípedes. Junto a Cadmo, o fundador de Tebas, ele lhe pede, crendo ter ao seu “lado a límpida verdade” (vv. 247). (p.216), para que ocorram os ritos a Dioniso, pois, “quem não fizer o mesmo será um demente” (vv. 248). (p.216).

Como sabemos, o excessivo Penteu, neto de Cadmo e rei de Tebas, ignora qualquer apelo em prol de Dioniso. Assim, manda acorrentar o deus que, também desmesurado, em um “divino terremoto” (vv.748), deixa o castelo de Penteu semidestruído, e diz às suas bacantes que se jogaram ao chão: “(...) Levantai-vos, / acalmai vossos corpos expulsando deles / o habitual tremor causado pelo medo (vv. 771-773)” (EURÍPEDES, 2002, p.235).

Outra passagem relevante para o nosso estudo é a que mostra Penteu, descrente do poder do deus da desmesura, sendo induzido por Dioniso a desejar ver as bacantes no Cíteron. O rei, mesmo desconfiando que se trate de um ardil por parte do deus, cai em sua armadilha (vv. 1077-1084):

Dioniso – Gostarias de vê-las soltas nas montanhas?

Penteu – Por certo, mesmo que custasse muito ouro.

Dioniso – De onde te veio este desejo violento?

Penteu – Devo dizer que ficaria compungido ao vê-las nessas condições constrangedoras.

Dioniso – Então sentes vontades de presenciar um espetáculo que te causa desgosto?

Penteu – Sinto, mas escondido entre os altos pinheiros (EURÍPEDES, 2002, p.246).

Girard (1998) constata que Dioniso e Penteu “não disputam nada de concreto” (GIRARD, 1998, p.181), visto que disputam a própria divindade, “mas sob a divindade só há violência” (p.181).

O que vemos, na sequência, depois é Penteu pedindo a ajuda de Dioniso para realizar o seu desejo, que será prontamente atendido, não sem antes o rei passar por algumas mudanças no vestir, visto que seria estripado pelas bacantes se aparecesse “descoberto”. Assim, porá vestes de linho, peruca, manto, mitra, um tirso e “a pele de corça malhada” (vv.1103). Enceguecido pela divindade, Penteu, mesmo achando inadequado se vestir de mulher, e, com isso, abrindo mão de comandar os seus “soldados” (vv.1113) cai no estratagema de Dioniso, que assim o prepara ritualisticamente para torná-lo uma vítima expiatória. Como todos, inclusive, velhos, exaltarão o deus em seu culto, pois, tal como anuncia Tirésias (vv.261-265):

O deus, não faz a menor distinção
entre as idades; são iguais jovens e velhos
em seus sagrados coros; ele quer apenas
receber homenagens de todos os crentes,
pois em seu culto não há discriminações (EURÍPEDES, 2002,
p.217).

A fúria homicida de Dioniso se propagará para toda comunidade, *conditio sine qua non* para o fim da crise.

Assim, Penteu é travestido em monstro, sendo flagrado e estraçalhado pelas bacantes. Depois de morto, no colo da mãe, Agave, a metamorfose: “– Que bezerrinho lindo! Ainda cresce / na cabecinha do pobre animal / um pelo bem macio e abundante!” (vv. 1545-1548). (p.265).

Depois que Agave experimenta uma *anagnorisis*, ao ver que está diante do filho morto, ocorre uma *peripeteia*, e, se antes a mesma era feliz, agora ela lamenta seu infortúnio: “Agave – Não... Ai de mim!... trouxe a cabeça de Penteu...” (vv. 1672).

Maior *anagnorisis* ocorre quando descobre que, enlouquecida pelo deus, ela mesma, dançando inebriada junto às bacantes, o matara: “Agave – Agora compreendo... Perdeu-nos Diôniso...” (vv. 1685) (EURÍPEDES, 2002, p.272).

Uma das últimas falas de Dioniso, ao se referir à causa da morte de seu antagonista poderia, facilmente, ter sido dita por Penteu e endereçada ao deus (vv. 1745-1749):

Pecando por despeito e por brutalidade

ele tratou injustamente um benfeitor,
encarcerando-o de maneira humilhante,
cobrindo-o de ultrajes (EURÍPEDES, 2002, p.275).

Como vemos, não foi um objeto que gerou o conflito. Assim, a solução encontrada pelos rivais é a invenção de pretextos para desencadear a violência (GIRARD, 2008, p.182).

Deste modo, Dioniso “perturba a paz” que ele próprio buscara engendrar. A justificativa para a sua ação divina é que foi tomado por uma “cólera legítima contra uma hýbris blasfematória”, porém, conforme constata Girard (2008), é impossível diferenciá-las “até o momento da unanimidade fundadora” (GIRARD, 2008, p.171).

Note-se que Dioniso, com sua ação, castiga não só Penteu, como toda Tebas, por não reconhecê-lo como filho de Zeus. Em suas ações, aniquila um *genos* inteiro. Condena as bacantes a partir da ótica de Tebas, pois: “Os assassinos nunca mais terão direito/ de viver perto da tumba de suas vítimas” (vv. 1756-1757) (EURÍPEDES, 2002, p.275).

Foi a partir de Nietzsche e de Rudolf Otto que surgiu uma visão “deleitável” das ações violentas de Dioniso. Girard (2008) constata que, por isso, o leitor desprevenido:

[...] sempre se espanta com o caráter odioso de Dioniso. Durante toda a tragédia, o deus erra pela cidade semeando a violência em sua passagem, provocando o crime com a arte de um sedutor diabólico. Somente o donquixotismo masoquista de um mundo tão protegido da violência essencial, como é ainda o nosso, pôde encontrar algo de deleitável no Dioniso d’As Bacantes. Segundo todas as evidências, Eurípedes permanece alheio a estas ilusões, que seriam completamente cômicas se não fossem inquietantes (GIRARD, 2008, p.169).

Para que este argumento fique mais claro, devemos citar tanto o último lamento de Agave, como as considerações finais do coro, que, de maneira ambígua, justifica as ações de Dioniso (vv.1823-1832):

Agave – [...] Vamos até onde o Cíteron execrável
não possa ver-nos nem meus olhos possam vê-lo,
lugares onde nada me faça pensar
em meus cortejos! Cuidem disso outras Bacantes!

Coro - A vontade de um deus tem muitas formas e muitas vezes ele surpreende-nos na realização de seus desígnios.

Não acontece o que era de esperar e vemos no momento culminante o inesperado. Assim termina o drama (EURÍPEDES, 2002, p.279).

Como vemos, se há dúvida no que diz o coro, que parece justificar a ira de Dioniso, o lamento de Agave é categórico, pois, ela manda um recado às seguidoras do deus da desmesura e à plateia: que olhem para as vítimas. Porém, apesar de proferido em alto e em bom som, o bramido sincero da mãe de Penteu não repele do Cíteron as bacantes recriadas por Hélia Correia (nem a nós), mas é a sua dor que ecoa e, mesmo que a sua repercussão não chegue claramente, é o suficiente para que as prosélitas do deus questionem a validade das ações de Dioniso.

Algo similar ocorre no estásimo V na *Antígona*, de Sófocles. Nele, há uma invocação ao deus da cidade realizada pelo Coro, em sua última aparição, como derradeiro recurso para um desfecho feliz:

Deus de múltiplos nomes, alegria
da virgem Cadméia, da mesma raça
de Zeus tonitruante, protetor
da Itália gloriosa, tu, que reinas
no fundo vale aonde todos vão,
sacrário de Deméter Eleusínia,
Baco, patrono da cidade-mãe
das Bacantes, de Tebas que se alonga
pelo caminho líquido do Ismeno
sobre a semente do dragão feroz! (vv.1240-1148)
(...)
E agora, que a cidade e o povo todo
são presas de um flagelo violento,
vem, com teus purificadores pés,
pelas alturas do monte Parnaso
ou cruza, então, o ruidoso passo!
Tu, condutor das danças das estrelas
ígneas, maestro das noturnas vozes,
criança de Zeus poderoso, rei,
mostra-te a nós com o séquito da Tíades
de Naxos, que em bailados delirantes,
intermináveis, pela noite adentro
te adoram, Íaco, rei generoso! (vv. 1262-1273) (SÓFOCLES,
1989, p. 242-243).

Logo após vem o êxodo e então somos informados, pelo mensageiro, da mudança de sorte de Creonte, que se encaminhava para libertar Antígona: Antígona está morta e, por isso, Hémon se matou. Um segundo mensageiro lhe diz que, após Eurídice saber da morte do filho, também se suicidou.

Sutil é o papel do coro, pois, após chamar pelo deus da desmesura, evocando a sua generosidade, testemunha os fins trágicos dos envolvidos no conflito. Com isso, vemos claramente a violência descrita em termos de sacrifício. Mas a contradição maior fica por conta dos anapestos finais, através dos quais este mesmo coro lamenta a falta de bom senso dos tebanos.

Para ser feliz, bom senso é mais que tudo.
Com os deuses não seja ímpio ninguém.
Dos insolentes, palavras infladas
Pagam a pena dos grandes castigos;
A ser sensatos os anos lhe ensinaram (vv.1347-1353)
(SÓFOCLES, 1989, p. 246).

Como ocorre entre Agave e o coro de *As Bacantes*, o trecho citado acima é mais um do “véu poético”, que já mencionamos, lançado pelo poeta “sobre realidades que seriam na verdade sórdidas” (GIRARD, 2008, p.11-12).

4.3.2. O coro de *Perdição*: análise

Em *As bacantes*, de Eurípedes, o deus Dioniso impera durante toda a ação dramática. Suas seguidoras, tomadas pelo êxtase divino, tem a mera função de executar suas ordens. Em *Perdição*, Hélia Correia parodia a tragédia euripídiana no seu coro ditirâmbico que, dividido em dez estrofes, é protagonizado pelas bacantes. Dioniso, por sua vez, não se pronunciará durante a ação, mas se fará presente por meio do tremor e temor incutido em suas seguidoras, estas personagens “ex-cêntricas”, tal como bem definiu Hutcheon (1988). Hélia Correia “usará e abusará” criticamente da tragédia euripídiana referida e, assim, fará esta personagem coletiva, que é o coro, apontar “autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório” (HUTCHEON, 1988, p.43) de suas ações. Com isso, veremos aqui também o desnudamento do mecanismo mimético girardiano e a constatação de que a busca pela “divindade” (que é similar ao *kydos*) só gera destruição e ruína.

Na 1ª estrofe do coro, vemos a evocação a Dioniso, marcada por um profundo erotismo e a afirmação de que o deus da desmesura é, paradoxalmente, o “o mais terrível e o mais doce” deles:

Pelo fogo da língua,
pelo sopro e o contágio da língua.
Pela boca,
os buracos do corpo que nos ligam
ao estrume
e ao alimento.
Os buracos do corpo onde entram o homem.
E escorrem as sangrias,
por onde nos rebentam as crianças,
Ó bodezinho,
Ó tocador da flauta que nos leva à loucura (p.17).

Na 2ª estrofe, surge a descrição do comportamento e gestos das bacantes, e alguns aspectos rituais da *oreibasia* (a corrida pelas montanhas), com sua dança ritual, o balançar das cabeças e o *sparagmos* (dilaceração das vítimas). Porém, estas ações, no fim da estrofe, geram um questionamento de caráter auto-reflexivo:

À roda, à roda, à roda,
oh, a cabeça à roda para trás,
essa cabeça
separada do corpo,
cabeça sacudida,
ombros picados
pelo grande aguilhão.
Ah, raparigas,
será isto o amor? (p.18).

Como bem definiu Hutcheon (1988), a paródia repete o modelo parodiado “com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1988, p.47). No párodo euripídiano de *As bacantes* vemos as ménades que abandonam “os seus afazeres (...), tangidas pelos aguilhões de Báquio” (vv.158-161), para, em seguida, extasiadas, “nos altos montes”, (...) “capturar um bode para ser sacrificado e devorar a sua carne crua” (vv.176-182). Não surge, nesta passagem do drama de Eurípedes, nenhum elemento que ponha em dúvida a validade das ações das bacantes, embora, mais adiante, com a aparição do 2º Mensageiro (vv. 1398-1416), responsável por descrever o que viu no Cíteron, vejamos algum questionamento acerca da ação de Dioniso, que entrega Penteu às suas seguidoras e ordena que elas o mate:

“Entrego-vos, filhas queridas, **este homem
que riu de vós, de mim e de meus sacros ritos.
Agora é a vossa vez! Agi! Vingai-vos dele!**”
Enquanto ele falava uma chama divina

brilhou a certa altura unindo a terra ao céu.
Depois o ar silenciou e a folhagem
do vale coberto de bosques se calou
e ninguém mais ouvia gritos de animais.
**As Mênades não entenderam no momento
a instigação do deus;** elas se levantaram
voltando os olhos para todos os recantos,
e o deus teve de repetir a sua ordem;
tomando consciência do comando báquico,
as filhas do vivido Cadmo, **num impulso
não menos repentino que o das alvas pombas,**
puseram-se a saltar, e a ânsia de correr
apoderou-se da mãe de Penteu – Agave –,
e de suas irmãs e das Bacantes todas (EURÍPEDES, 1993,
p.260). (Grifo nosso)

Observamos que, mesmo tomadas pelo transe, as mênades não compreendem a ordem dada pelo deus, possivelmente, por nela verem um excessivo rigor. Com isso, “o deus teve de repetir a sua ordem” para que as bacantes, “num impulso não menos repentino que o das alvas pombas”, agissem, conforme as ordens de Dioniso. O que vemos depois desta ação é o desespero de Penteu, que tenta, em vão, ser reconhecido por sua mãe e fugir das mãos das bacantes que o esfaqueiam (vv. 1480-1486):

Com as mãos sangrentas,
como se disputassem um jogo de bola
elas lançavam em todas as direções
restos de Penteu; pedaços dele
jaziam em vários lugares entre as rochas
e até nos galhos altos de árvores frondosas,
de onde seria difícilimo tirá-los EURÍPEDES, 1993, p.262).

Vimos acima, uma das mais esclarecedoras passagens do que consiste o *kydos*, de sua maneira epifânica de aparição e, principalmente, como o “menor acontecimento violento tende a transformar-se em bola de neve, tornando-se irreversível” (GIRARD, 2008, p.191).

Na 3ª estrofe do coro de *Perdição*, o erotismo, já apresentado na 1ª estrofe, retorna e o que vemos é a evocação das bacantes por um frescor sem freios, que somente Dioniso pode proporcionar aos seus devotos e, momentaneamente, os argumentos díspares cessam:

Dionysos Baccheios!
Euoi, euoi! Iú-iú!
Deita-nos o teu cuspo,
o cuspo de oiro

que nos faz rir
e levantar as saias.
O teu belo bastão
onde se enroscam
a vide e a folha de hera.
Oh, que escorra essa espuma
pela nossa barriga,
que nos faça deitar,
ó touro. Ó gritador! (p.18).

De cunho nietzschiano, a estrofe nos adverte para a possibilidade de que esta alegria, esta festa, seja a única maneira de atingirmos a verdade, pois, segundo o Nietzsche de *O Nascimento da Tragédia* (1872), para viver, é preciso inventar ilusões, máscaras, vestes.

Na 4ª estrofe, a evocação ao deus é ouvida e, assim, elas anunciam a sua vinda: “Chegou o ruidoso⁷⁰!” (p.18),

[...]
O perseguido
que ama perseguir.
Ah, o grande insensato,
o passageiro,
o risonho senhor
da escuridão
Oh, por onde nos levas?
Para onde? (p.18-19).

No segundo episódio de *As bacantes*, de Eurípedes, vemos Tirésias implorando a Penteu, “com espírito doente”, que adira a [seu] delírio (vv.414). No apelo a Penteu, o adivinho argumenta que o rei está louco, por decidir perseguir a Dioniso. Já em *Perdição*, o deus é, a um só tempo, denominado perseguido e perseguidor. Lembremos que Dioniso, no prólogo de *As Bacantes*, prometeu e cumpriu tresloucar as mulheres de Tebas, tornando-as bacantes, porém, antes, já havia sofrido com muitas perseguições que antecederiam, inclusive, o seu nascimento. Assim, segundo Brunel (2000), Dioniso também é apresentado

como um deus perseguido: ora ele é dilacerado, cozido e devorado pelos Titãs, e Deméter o traz de volta à vida, ora

⁷⁰ N'As *bacantes*, o deus também é denominado de Brômio, o “Fremente” (JAA TORRANO apud EURÍPEDES, 1995, p.20). Girard (2008) observa que sob este epíteto, Dioniso preside vários desastres “que reclamam sempre a presença de uma multidão incitada pelo terror insensato a atos extraordinários, quase sobrenaturais” (GIRARD, 2008, p.170).

Hera, em sua vingança, enlouquece a irmã de Sêmele, Ino, primeira mãe adotiva do deus, e os piratas o raptam para vendê-lo” (BRUNEL, 2000, p.233).

Em *Perdição*, as bacantes, mesmo entontecidas, encerram a 4ª estrofe questionando a validade de suas ações: “Temos o deus em nós. / É isto o amor?” (p.19). Nesta afirmação, seguida de um questionamento ambíguo, tanto pode ocorrer a paródia pós-moderna da incompreensão das bacantes euripidianas, acerca da ordem dada por Dioniso, que teve de ser repetida, como vimos anteriormente, como também podemos estar diante da possibilidade de que “possuir o deus em si”, seja sinonímico a se deixar tomar pelo ressentimento.

Quando apresentamos a teoria do desejo mimético, vimos que René Girard se valeu de autores como Stendhal, Max Scheler e Nietzsche para teorizar sobre o ressentimento. Lembremos que Nietzsche constatou que este sentimento

[...] se torna criador e gera valores: o ressentimento dos seres aos quais é negada a verdadeira reação, a dos atos, e que apenas por uma vingança imaginária obtêm reparação [...] sua ação é no fundo reação (NIETZSCHE, 2010, p.28-29).

A citação acima é de suma importância para a análise de *Perdição*, pois veremos personagens tomadas ou mesmo dominadas pelo ressentimento, o qual Nietzsche acima explica, pois, observaremos que Hélia Correia se vale e se valerá deste mesmo ressentimento como força inventiva de gestos, ações, reações (no caso da peça, ações perversas, pervertidas das personagens). Para nós, ocorre o mesmo, no questionamento final da 4ª estrofe do coro de suas bacantes.

A 5ª estrofe inicia como as demais, com as bacantes esquecidas de suas dúvidas sobre a validade de suas ações, centrando-se no prazer que o deus – estando elas longe de Tebas, isto é, longe da vida rotineira das mulheres em suas máscaras sociais – pode lhes proporcionar, embora, mais uma vez, no fim, anunciem:

Dá-nos o gozo, ó deus,
escorrega e arde,

delícia das entranhas, saborosa
perdição dos sentidos.
Faz-nos voar.
Arranca-nos soluços.
Amanhã morremos
e é preferível
pensar que por ti, sim,
valeu a pena (p.19).

Em Eurípedes, as bacantes se autodenominam “cadelas céleres de raiva” (vv.1273), alcunha que, segundo nota de Gama Kury, refere-se à vingança. Isso ocorre quando, ainda tomadas pelo deus, comentam as atitudes de Penteu em repudiar Dioniso, para, logo em seguida, refletirem, com argumentos díspares (vv.1309-1314), sobre seu “cortejo estrídulo” (vv.1332):

A sapiência não invejo;
Alegro à caça de outras grandezas
visíveis pertinentes sempre ao belo:
dia e noite santificando a vida
venerar e repelindo injustas
soências honrar os Deuses

Vinde justiça visível, vinde porta-espada
matar por decapitação o sem deus nem soência injusto
terrígeno rebento de Equión (vv.1005-1014) (EURÍPEDES, 1995, p.103).

A disparidade argumentativa, para nós, não está na rejeição à sapiência, à astúcia dos homens, ao saber instrumental de Penteu, que não é sabedoria:

A sapiência não é sabedoria,
ter-se por imortal também não.
Breve é a vida, e assim
quem a perseguir grandezas
não colheria o presente? (vv.395-999) (EURÍPEDES, 1995, p.69-70).

A justa rejeição à sapiência deveria conduzir ao seu oposto, neste caso, à sabedoria. As bacantes, no entanto, optam pelo que, no fundo, é o mesmo, pois escolhem a outra face da moeda, as “outras grandezas visíveis pertinentes sempre ao belo”. Essas “outras grandezas”, embelezadas na piedade do culto, escondem, nesses ornatos, o seu verdadeiro caráter de violência sacrificial (“vinde porta-espada/matar por decapitação”). Fica com isso desnudada a contradição intrínseca na argumentação da mênades, pois “quem a perseguir grandezas não colheria o presente?”

Assim, tomadas pela fúria do deus do momento, elas aceitam a sua condição de “bicho”, que será tão bem questionada no coro de bacantes de Hélia Correia.

A 6ª estrofe do ditirambo de *Perdição* descreve outro importante aspecto ritual do dionisismo, a omofagia, a ingestão de carne crua:

Gemente,
com o som da agonia.
A carne,
a doce carne que fumega.
O corpo desmembrado das pequenas
criaturas macias.
Dos cabritos.
Dos filhos das mulheres.
Das gazelinhas cuja pele
depois
lançamos sobre os ombros (p.20).

Com o fito de, ainda nesta estrofe, constatar a dubiedade das ações do deus, entoa o coro: “Ó deus, tu que enlouqueces a quem amas/ tanto como a quem queres/ aniquilar” (p.20). Os atributos contraditórios, díspares, são comuns a Dioniso. Na segunda antístrofe de *As Bacantes*, as mônades reiteram a generosidade de Dioniso, “o santo príncipe das criaturas bem-aventuradas” (vv. 512) e, referindo-se a Penteu, cantam que “as falas sem freios [...] conduzem ao infortúnio” (vv. 522-523), ou seja, o generoso deus é intransigente com aqueles que não o cultuam.

Na 7ª estrofe, descrentes, pessimistas, elas denunciam e lamentam a ação do tempo, cuja passagem inexoravelmente conduz ao esquecimento de tudo, até mesmo daquilo que merece ser conservado pela memória:

Toda a história do mundo
há-de esvair-se
como nossas pegadas.
Deus da treva
e do uivo.
Fiquem uivos
e trevas
porque não há memória
e a alma esquece,
seja qual for o modo
de existir” (p.21).

Mais uma vez, ouvimos referências nietzschianas e pós-modernas que, em comum, relativizam a narrativa histórica, a interpretação do mundo e os

seus valores. O esquecimento do passado, como dissemos, é temática recorrente em *Perdição*.

Já na 8ª estrofe, Hélia Correia nos faz pensar se não estamos diante de uma crítica ao eterno retorno nietzschiano, que nos condena a estarmos presos para sempre num círculo de acontecimentos que se repetem e se esvaziam de sentido:

Ó magnífico caos,
ai, a volúpia
das praças saqueadas.
O gelo tudo cobre
eis que rebentam
novamente as primícias.
Para coisa nenhuma.
Como cegas aranhas
lançando as suas teias
sobre a cal.
Sobre os brancos
desertos (p.21).

Esta estrofe traz também duas importantes reflexões críticas. A primeira é semelhante à feita por Tirésias, em seu Prólogo, sobre a volúpia sentida diante da destruição perpetrada pelos heróis, os responsáveis pelas “praças saqueadas”. Já a outra questiona a validade das ações das bacantes, que terão como prêmio final o amor pela morte que nada gera, “sobre a cal”, “sobre os brancos desertos”.

Após tão duras afirmações na estrofe anterior, na 9ª estrofe, as bacantes, certas de que a sua cegueira as leva “para coisa nenhuma”, entregam-se completamente, rendidas ao deus, pondo de lado a dúvida mostrada na 5ª estrofe, ao dizerem:

Vivamos pois
profundamente o instante.
O fascinado incêndio,
o vão capricho.
Embala-nos na tua bebedeira,
eleva-nos e deixa-nos cair
ó mistura do vinho,
ó deus das ventas
nunca saciadas (p.21).

O “fascinado incêndio”, que é somente um “vão capricho”, não estaria relacionado à fumaça (*thymos*) proveniente do sacrifício aos deuses, que Nascimento (2009) tão bem averiguou se referir a “surgir em uma nuvem”,

“fumar” (de uma pessoa indignada se diz que ela solta fumaça) e, principalmente, ao aludir no Livro dos Reis “como causa da raiva e da paixão” (NASCIMENTO, 2009, p.66)? Cogitamos esta possibilidade a partir da constatação girardiana de que “fazer fumaça, sacrificar e também agir com violência, perder o controle” (GIRARD, 2008, p.193) originam-se do mesmo termo. Com base isto, as bacantes, ao mostrarem que “vem e vão”, ao sabor da violência dionisíaca, tornam-se simples ferramentas de destruição para Dioniso que, tomado por sua insaciável sede de vingança, nada – de fato – disputa. Desta forma, a ação das bacantes helianas, nada mais é, do que um passatempo para o deus.

Por isso, na 10ª e última estrofe, ainda “à roda, à roda”, ou seja, tomadas pelo delírio báquico, enceguedidas, tornam-se bichos, mas não demonstram estar “céleres de raiva” como as bacantes euripidiana:

À roda, à roda, à roda,
raparigas,
euoi, euoi, iú-iú, espojadas,
rastejantes,
alegres como bichos,
apavorados como bichos.
Bichos.
À roda, à roda.
Será isto o amor? (p.22).

Estão apavoradas, rastejantes e, por isso, ironicamente, alegres, diante da conquista da “doçura narcótica da própria morte”, como tão bem assinalou Seabra Pereira, com base em Ariès, ao analisar a morte romântica.

Deste modo, vemos que esta conquista mordaz, em *Perdição*, ganha a mesma feição da conquista de Agave ainda inebriada pelo deus, anunciada pelo Corifeu (vv. 1560-1562):

Ah! Infeliz!... Exibe aos cidadãos de Tebas
a tua presa, o belo troféu da vitória
que vens trazendo, eufórica, em tuas mãos! (EURÍPEDES, 1993, p.267).

Sonia Pereira (2009), ao analisar o ditirambo de *Perdição*, observa que ele

[...] apresenta uma estrutura (quase) semelhante aos hinos do culto dionisíaco. O Coro não se centra na *genos*, mas apenas na *physis* e no *dynamis*, ou seja, é dada atenção aos atributos e ao poder do deus, não prestando muito interesse à sua

genealogia. A dramaturga cria um hino cheio de força e frescura, deixando transparecer uma despreocupada alegria, em comunhão com a natureza e com o deus, tal como o párodo das *Bacantes* de Eurípides (PEREIRA, 2009, p.47).

Concordamos com a autora do trecho acima no que tange à ênfase nos atributos de Dioniso, afinal de contas, são suas ações que são apontadas. Porém, não comungamos da mesma opinião sobre “a despreocupada alegria” das bacantes em sua “comunhão com a natureza e com o Deus”. Em *Perdição*, o coro de Hélia pode até parecer, de início, ter um fim em si mesmo, tamanha é sua emoção lírica, mas não o tem. Como já assinalamos, há indícios no texto que nos fazem crer em uma denúncia, por parte da autora, do mecanismo do bode expiatório como a “tragédia da humanidade” (GIRARD, 2011, p. 217). Já mencionamos também que esse coro não dialoga diretamente com os demais personagens de *Perdição*, mas é fundamental para compreendermos o percurso de Antígona rumo ao trágico. Mais adiante, veremos que isto ocorre porque é ele que Antígona vê, ouve e, por isso, teme, mesmo que se sinta atraída pelo seu suposto alento. É esse alento, vigor, pujança, tão defendido por muitos estudiosos, que investigaremos, pois, Hélia Correia questiona sua validade no drama.

No prefácio de *Perdição*, escrito por Maria de Fátima Silva, a professora faz algumas observações pertinentes ao nosso estudo ao constatar que Antígona está fora do lugar. Não tem lugar. Foi animalizada e, sendo assim, como voltar a ser humana? Esta é sua tese. Constatamos que a análise de Silva só reforça a proximidade que fizemos da condição de Antígona com a das bacantes, que, no coro das seguidoras de Dioniso, também se mostram perdidas, entregues ao deus que é um ‘perseguido que ama perseguir’. Mesmo que se mostrem conformadas (ou satisfeitas) com isso, por serem “alegres como bichos” (p.22), o caráter irônico do que dizem se sobressai, na pergunta final: “será isto o amor?” (p.22).

4.3.3. *Perdição*: o drama de Antígona

Como já mencionamos, o início da *Antígona* sofocliana é categórico: a protagonista, decidida, afirma à Ismena que sepultará o irmão. Já no drama de Hélia Correia, o *ethos* da mítica Antígona será ofuscado por uma confusão de

sentimentos. Veremos assim surgir uma nova Antígona, que iniciará seu drama da maneira mais esdrúxula possível: dialogando com sua Ama acerca da morte “misteriosa” de sua cadela.

Vale destacarmos que tal começo, apesar de estranho e aparentemente banal, traz uma dupla carga simbólica, fundamental para a compreensão desta Antígona, pois, o animal tanto é signo de uma vida feliz, sem dor, antes da queda de Édipo, uma vida que nunca voltará, como também, visto que é um bicho, funde-se com Antígona, pós-retorno do exílio do pai, animalizada, irracional, bicho. Isto nos faz adentrar na complexidade que é esta recriação de Antígona e, assim, *pari passu* “sofremos com” esta personagem, que não consegue conformar suas ações a partir da sua vontade.

Aristóteles, ao explicar que a ação deve se iniciar em um ponto estratégico, *in medias res*, faz-nos pensar em economia artística. Em prol dessa economia de meios, no Drama ideal faz-se uso de estratégias que resgatam o passado em benefício do nosso entendimento, mas que, ao mesmo tempo, contribuam para a compressão da ação, por meio de analepses, reflexões dos personagens suscitadas pela memória, lembranças ocasionais, revivificação de sentimentos nostálgicos, etc. Com esses recursos, pode-se então dar começo à ação em situação já próxima à catástrofe que irá se abater sobre o herói, ou seja, quando não há mais como alterar as causas que engendraram aquele desastre. Estas causas da catástrofe lançadas ao pretérito, certamente, contribuem “para acentuar o sentido trágico da ação” (LUNA, 2005, p.242).

Para Manojlovic (2008), em

Perdição, o contexto tradicional do mito mantém-se fiel ao modelo antigo, mas estamos perante um círculo de acontecimentos já vividos, onde a acção ilusória no plano dos vivos, não passa a ser a recordação das duas fantasmas (MANOJLOVIC, 2008, p.61-62).

Muitas vezes, a tragédia clássica se inicia próximo à descoberta de uma catástrofe passada, cuja *anagnorisis* engendra nova catástrofe no presente. O recurso que Hélia Correia utilizará “para acentuar o sentido trágico da ação”, visto que o presente é no mundo dos mortos, virá por meio da inserção de

detalhes reveladores, que ganharão feição de omissões, que surgirão também no mundo dos vivos, mas será o domínio da obscuridade, onde o sol jamais atinge, e sem nenhuma comunicação com o outro “mundo”, o seu espaço preferencial.

Os planos dos vivos e dos mortos surgirão lado a lado. O segundo, onde os personagens não terão mais nada a esconder, será determinante para que compreendamos a ação dramática no plano dos vivos, onde, como na vida real, nem tudo é desnudado. Constatamos, porém, que esse plano que consideramos elucidativo, o dos mortos, não serve para que Antígona, mesmo morta, compreenda porque caiu, porque errou, porque cometeu sua falha trágica (ou *hamartia*?). Isso ocorre, possivelmente, porque tratamos de um drama pós-moderno e, como bem definiu Ryngaert (1998), a ambiguidade lhe é característica e o passado se desfaz em narrativas sem sentido, podendo ser revisto, recriado, reinventado e mesmo forjado.

Se, na tragédia grega, os protagonistas tinham que ser nobres, dignificados, em *Perdição* o mesmo ocorre. Todos os nobres são rebaixados e, para assegurarem suas vidas confortáveis, optam, quase sempre, pela dissimulação. A Ama será personagem que, agindo como quem não tem nada a perder, operará como um *deus-ex-machina* às avessas, oferecendo-se despidamente como bode expiatório, ao responsabilizar-se pela queda de Antígona. Isso ocorrerá porque tratamos de uma paródia pós-moderna. Assim, a “ex-cêntrica” Ama será aquela que servirá para fazer o mito cumprir-se, ao desvelar as “verdades sórdidas” que farão cair a Casa Real de Tebas, mesmo que isso a faça também sucumbir.

Tirésias, o mais importante profeta da Grécia Antiga, aparecerá três vezes no curso da peça, mas, como já dissemos, não dialogará com os demais personagens. Ainda no prólogo de *Perdição*, o adivinho fala ironicamente ao leitor/espectador acerca do que será apresentado e que, talvez devido à distância temporal dos ‘fatos’, a catarse que o drama possa ocasionar não se dê, pois nossos olhos estão “escudados”, situação que nos impede de sentir o temor, o assombro com a dor e o sofrimento de Antígona. Assim, nosso único proveito da peça será nosso mero entretenimento:

Tirésias

- Sentir-se-ão os que vêm ao abrigo do que é visto? Acomodar-se-ão no escasso conforto dos seus bancos, dizendo: << Ora ali estão a morte e os seus e os seus heróis. Vejamos como se disputam e seduzem.>>

Não conhecerão pois o horror e a piedade porque os seus olhos se acham escudados. Nada sabem dos cantos e das danças, não soltarão o uivo nem o riso.

Talvez o sangue se lhes arrefeça um pouco, e pensarão: << Não há razões para ter medo. Nem sequer deverei tomar partido.>>

Terão a boca seca e a língua endurecida e isso fá-los-á lembrar da chuva e da espantosa alteração dos climas. Perderão por instantes o fio da tragédia.

E dirão: << Afinal acaba bem, visto que é recontado ao longo das idades. Acaba bem, já que faz parte da memória.>>

E, sentindo-se assim defendidos dos velhos e divinos pavores, suspirarão de alívio. Porque não são e não podiam ser Antígona.

Aliás, tais coisas nunca aconteceram (p.22).

O aviso de Tirésias, além de paródico em relação aos prólogos antigos, que buscavam instruir o público quanto ao terrível da ação que iriam testemunhar, é também um discurso excessivamente irônico e evoca a pós-modernidade em suas denúncias e críticas. Assim, usando como estratégia pôr um personagem duvidando de nossa capacidade de reagirmos diante de figuras de papel, Hélia Correia nos incita a reagir diante da morte de Antígona e, com isso, a não nos esquecermos de que estamos vivos, mesmo que – ironicamente – precisemos da morte para isso.

Esta necessidade de morte será questionada durante toda a peça. Nosso primeiro contato com ela é através do coro de bacantes. Ao insistir, assim, na metáfora dos “olhos escudados”, Tirésias nos pede que abramos os olhos para os artifícios na construção do texto que leremos e que nos mostrará não o mito de Antígona sem o “véu poético”, do qual nos fala Girard (2008) acerca dos tragediógrafos gregos, e sim, uma paródia do mito referido que, além de mostrar uma heroína que se sabotava constantemente e finda por desejar uma glória que se mostrará vã (o adivinho reforçará esta ideia no

epílogo da peça), desnuda a representação da inocência da vítima, do horror do sacrifício e a visão dos carrascos cegos.

Como já indicamos, *Perdição* é também dividida estruturalmente em duas cenas. Porém, percebemos que nelas encontramos três importantes momentos de sua protagonista. Assim, optamos por subdividir e intitular nossa análise da seguinte maneira:

1. O retorno do exílio: o ressentimento de Antígona;
2. Antígona e o encontro com *Eros*
3. Antígona e o encontro com a morte

4.3.4. O retorno do exílio: o ressentimento de Antígona

Perdição se inicia logo após a chegada de Antígona, vinda do exílio. Nela, veremos as marcas da dor, abandono, medo e insegurança que logo nos comoverão, mesmo que, às vezes, irrite-nos com sua cegueira que a faz caminhar em direção ao seu paródico fim. Assim, a protagonista se delinea carente de afeto, talvez histérica, e, na ausência da mãe, agarrar-se-á a Ama, que só a tolerava e que, mesmo assim, a se acreditar nas supostas lembranças da escrava, era-lhe melhor – em muitos aspectos – que sua mãe Jocasta. Com base na teoria do desejo mimético, este é o primeiro indício do projeto de imitação da Ama, nascido do desejo de imitar a rainha, mãe de Antígona.

Após estes esclarecimentos, partamos para o primeiro diálogo, que ocorre no plano dos vivos, entre Antígona e sua Ama. Nele, a menina se mostra rancorosa devido a tudo que passou. O diálogo com a Ama, no entanto, revela-nos muito mais do que isso:

Ama – Foram tempos terríveis...
O teu pai tinha medo. E depois
veio a peste. Dizem que o medo
dele chamou a peste.
Antígona – Culparam-no e
expulsaram-no!
Ama – Foi ele quem o pediu.
Antígona – Por desespero...
Lembro-me bem das caras, daque-
la crueldade. Ninguém se apiedou...
Ama – Crimes por sobre cri-
mes. A vida de teu pai era um

antro de horrores.
Antígona – Tinham-no exaltado com as máximas honras. A um desconhecido. Tinham-lhe dado o trono e o leito da rainha. Porque ele era o herói. O único dos homens que soubera vencer o velho monstro, o sugador do nosso sangue jovem (p. 25).

Girard (2009), ao escrever sobre a trajetória do herói trágico, é categórico em dizer que a mesma corresponde à “transformação do ídolo popular em bode expiatório” (GIRARD, 2009, p. 42). Não seria isto o que Antígona denuncia no diálogo acima? Ao discorrermos sobre o mito como melhor documento para a compressão dos estereótipos persecutórios, no nosso capítulo intitulado “Fundamentos da teoria mimética”, enumeramos características recorrentes nos mitos que, segundo Girard (2004), provam que “todos os mitos devem se enraizar em violências reais, contra vítimas reais” (GIRARD, 2004, p.34). Aqui, de maneira breve, e com o claro intuito de cotejarmos com o diálogo de Antígona com a Ama, retomaremos o que os mitos relatam, na percepção de Girard:

1) a descrição de uma crise social e cultural, ou seja, de uma indiferenciação generalizada - primeiro estereótipo, 2) crimes “indiferenciadores” – segundo estereótipo, 3) se os autores mencionados desses crimes possuem marcas de seleção vitimária, marcas paradoxais de indiferenciação – terceiro estereótipo (GIRARD, 2004, p. 33).

Girard (2004) aponta a má-fé coletiva em identificar na epidemia um castigo divino. Como a culpa não é de todos, para acalmar o deus irado, é preciso descobrir o culpado e ““consagrá-lo” à divindade” (GIRARD, 2004, p.8).

Até o tom explicativo da Ama corrobora Girard (2004), pois esta, mesmo que somente elucidando o ocorrido com Édipo, aponta-nos para a injustiça do processo vitimário, ao ressaltar que foi Édipo “quem o pediu”. Ela não adota, portanto, o ponto de vista da vítima, mas, ironicamente, põe em xeque o “consenso” acerca do tema, mostrando-o, como aponta Hutcheon (HUTCHEON, 1988, p.24), acerca da arte pós-moderna, como uma ilusão. Não estaríamos também diante de uma paródia e de seus paradoxos, com esta falsificação crítica do mito?

Veremos que a maneira pela qual Hélia Correia caracteriza a personagem Ama não favorece a adesão do público/leitor ao seu personagem. Temos, porém, que ressaltar que ela é uma testemunha ocular e também uma “marginalizada”, uma “ex-cêntrica”, logo um melhor tipo para “porta voz da pós-modernidade” não há. Assim, também nisso a autora ironiza, sem, contudo, deixar de lado aquilo sobre o que deseja que ponderemos: a indiferença pela vítima que vemos nos mitos.

Ainda nessa linha de pensamento, atentemos para mais uma assertiva da personagem Ama que, em sutileza, não deve em nada à fala anterior:

Ama – Sim, era um belo herói.
Ainda me parece vê-lo a entrar
em Tebas, aos ombros dos nos-
sos melhores cidadãos. Quando
depois o enxuguei do banho,
percebi que tremia levemente (p.25).

Já vimos o tremor na peça, quando analisamos o coro de bacantes. Ele se mostrou, a um só tempo, um elemento característico do medo, como também do erotismo. Assim, ao inserir na fala da Ama a informação de que Édipo tremia levemente, mesmo após ser exaltado pelos “melhores cidadãos”, Hélia Correia, novamente, traz a ambiguidade para ação das personagens, pois não só macula a grandiosidade do herói, como, principalmente, contribui para nossa crença de que o herói reconhecia-se como um “anormal”, ou, como prefere Girard (2004) um ‘handicapped’, aquele que porta vantagem ou desvantagem, característica fundamental para “estereotipar” um bode expiatório.

Mas Antígona viva ignora a observação da serva e somente se atém em mencionar que foi a única companhia do pai. Já Antígona morta afirma à Ama tê-la visto com Édipo:

Antígona – Surpreendi-te às
vezes fechada com meu pai.
Não sei porquê, pensava que lhe
fazias mal (p.25).

Com este comentário de Antígona, sabemos do envolvimento sexual da Ama com o seu senhor. Assim, há aparentemente uma mudança de assunto,

pois o tremor ainda é ambíguo, embora seja mais próximo do que o cantam as bacantes: o erotismo que revela o medo do poder. Isso ganhará força mais adiante, quando a personagem Ama nos falar sobre as obrigações de uma escrava.

No plano dos vivos, os diálogos subsequentes trarão informações sobre a vida pregressa da protagonista no exílio, mas sem mencionar como se deu o fim de Édipo. O tom de Antígona é de mágoa, porém, a Ama, percebendo isso, pede-lhe para não sentir ódio. Porém, Antígona, não lhe dando ouvidos, incorpora esta palavra ao seu lamento e, a partir de então, vemos uma Antígona desobediente, que “eleva o tom” das suas queixas, antes, brandas:

Antígona – Ah, foi o ódio que
me alimentou todo este tempo
que segui meu pai. Sabes tu a que
deusas me votei? Às da vingança,
Ama, às da vingança. Foi nos
seus bosques que nos abrigámos.
Elas, que tão hostis costumam
ser, é que nos acolheram nos seus
lugares sagrados. São terríveis,
hediondas, e no entanto, ó Ama,
como eu as venerei. Como o meu
pobre peito se animava quando
as via aceitar as minhas oferendas,
as fiadas de lã, as libações
sem vinho, e lhes ouvia os risos
de aves entre as nuvens (p.26).

Vale mencionarmos que a Ama só denominou um sentimento que já estava em Antígona, o ódio, que nada mais é do que a união de “dois contrários que são a mais submissa veneração e o mais intenso rancor” (GIRARD, 2009, p.34). A menina, como veremos no decorrer no drama, aprisionou-se no que Girard (2008) chama de *double bind*, o duplo imperativo contraditório, pois, ao partir sozinha com o pai, não pode ter o que Ismena teve: o amor maternal de Eurídice. Assim, numa espécie de “pacto fáustico”, ela apegou-se às deusas da vingança, as Erínias. Estas eram a personificação da vingança que punem os mortais, ao contrário de Nêmesis, que punia os deuses. Atormentavam os criminosos, principalmente aqueles que cometiam crimes de sangue. Seu poder maligno é incontestável e, se por elas é que esta Antígona chama, isso comprova como é fácil ao sacrifício perder seu caráter de

“violência santa, para se “misturar” à violência impura, tornando-se seu cúmplice escandaloso, seu reflexo ou até mesmo uma espécie de detonador” (GIRARD, 1998, p.56).

Esta constatação girardiana, no decorrer de *Perdição*, só ganhará mais força, principalmente, ao vermos a resposta dada pela Ama à Antígona, que aparentemente não compreende exatamente a que ela se refere e, com isso, ignora uma clara referência aos falsos remédios, presentes nos mitos, que, na verdade, não são mais do que venenos (GIRARD, 2008, p.254), portanto, que deveriam servir para por fim em seu rancor:

Ama – Esquece isso, rapariga!
Liberta o pensamento. Insistes
em manter aceso um fogo de onde
apenas se soltam vapores de
veneno. Nada disso faz já sentido
algum (p.26).

Veremos também que as falas de Antígona só reforçam nossa impressão acerca de sua imprudência no agir, frutos de sua falha de caráter ou de sua imaturidade, pois, após este rompante, ela, calma, pergunta à Ama: “Estamos em paz, não é?” (p.26), mas quem responde, prontamente, é Eurídice, que entrava em cena: “Estamos em paz./ Que bom, minha sobrinha, ouvir/essa palavra dos teus lábios” (p.26).

Este será o tom de Eurídice, sempre tentando acalmar os corações, inclusive, o de Antígona, que, desde o início da trama, após seu retorno a Tebas, mostrou-se tomada por um rancor que poderia ter arrefecido.

Porém, isso não ocorrerá por algumas razões, inclusive porque assistiremos, a seguir, a uma sequência de ações de Antígona, que ignorará todos os pedidos para esquecer os rancores passados, embora, todos que o façam sejam, em algum grau, também ressentidos. Certamente, isto seja uma das estratégias utilizadas pela autora para nuançar as certezas às vezes ditas. A ambiguidade, tão presente na arte pós-moderna, surgirá, ao acompanharmos seus apartes, enunciados no plano dos mortos.

O ressentimento das personagens atuará então no sentido de alimentar a ação trágica. É por isso que Antígona, por exemplo, desde o início apontada como bicho, tornar-se-á, de fato, monstruosa, ao transformar um ato de piedade em favor do irmão morto em um ato desumano contra si. Sua *hybris* favorecerá a disposição para a ação supostamente heroica que a tornará – somente aos olhos do povo – grande, próxima aos deuses, como também facilitará “a sua culpabilização no desfecho fatídico” (LUNA, 2005, p.267).

Após a palavra apaziguadora da tia, Antígona, que antes relembra as agruras do exílio, menciona outras experiências que, mais uma vez, trazem o “tremor” para o centro da ação e, como isso, auxilia-nos na apreensão da personagem que parece demonstrar, com isso, um fascínio por algo que só aos heróis é conferido: o *kydos*.

Antígona – Parece-me que às vezes oiço vozes. Debaixo do silêncio. Quando os homens se calam, já no fim dos banquetes. Quando deitam aos cães as sobras dos pratos e emudecem, olhando para o braseiro. Gosto de os espreitar nesses momentos. Eles cofiam a barba e ficam pálidos sob o peso do vinho, por um pequeno instante. Então eu oiço qualquer coisa dentro deles, um tropel de cavalos, um clamor. É o sangue a cantar na lembrança das guerras (p.27).

Porém, no plano dos mortos, seu desejo ganha outra feição, mais ajustado à sua juventude, uma energia fortemente erotizada aparece no discurso de Antígona, sublinhando sua admiração pelos homens com a linguagem do desejo carnal, a perdição dos sentidos:

Antígona – Ah, os caminhos, sim. Aquele suor dos homens. O vinho que escorria pelas barbas doiradas (p.27).

Assim, carregada de erotismo, vemos na fala acima não somente uma paródia ao heroísmo da Antígona sofocliana, como também ao heroísmo de maneira geral, pois, do herói, para esta Antígona morta, resta somente o

homem, a carne. Esta nossa afirmação ganhará mais força quando a protagonista, viva, pedir à sua tia que lhe ensine a “arte das mulheres”, embora seu real desejo não seja exatamente esse.

Como já indicamos, Eurídice tentará fazer Antígona esquecer o passado, porém, logo após comentar a última fala citada da sobrinha no plano dos vivos, veremos algo ambíguo que chamará muito mais a nossa atenção. A Ama que concorda com Antígona, mas reforça somente um dado de seu dito e finda por generalizá-lo: o desinteresse que os homens têm pela paz.

Eurídice – Que ideia! E a lembrança da mocidade. Os anos das corridas, das provas nas montanhas, contra as feras. É o que os homens guardam dentro do coração.
Ama – Tu tens razão, pequena. Eles não amam a paz (p.27).

Por esse comentário, a Ama é duramente reprimida e acusada por Eurídice de instigar o ódio em Antígona: “Eurídice – Cala-te! A raiva dela é obra tua! Andas a instigá-la contra nós” (p.27). Porém, não podemos nos furtar de mencionar que a tia é a personagem que representa a mãe, esposa e mulher nobre, aquela que, mesmo insatisfeita com sua situação de vida, priva-se, muitas vezes, de expô-la. Já a Ama, em certos momentos, age como um bobo da corte shakespeariano ou mesmo como o Parvo, de Gil Vicente, pois, vale-se de sua condição, para falar o que pensa. Mas Antígona é rápida em dispensar qualquer característica que a diminua, que a torne influenciável:

Antígona – Não, tia. Nada nem ninguém me instiga. Tens razão. Nada disto faz sentido. Dá-me mais tempo. É tudo o que te peço (p. 27-28).

Em Antígona, é importante observarmos três questões fundamentais, frutos da sua “falha de caráter” (e/ou de sua índole romântica):

1º - Vê-se como original.

2º - Cega, desdenha da capacidade de ser manipulada.

3º - Exterioriza sua vontade de deixar toda mágoa para trás. Somente precisa de tempo.

Esta terceira característica derruba a possibilidade de Antígona ter se aprisionado no *double bind*. Ela é claramente percebida e encorajada pela tia que será a suposta voz que apela à razão, visto que Tirésias não dialogará com os demais personagens:

Eurídice – Tens todo o tempo
à tua frente, minha filha. Fala ao
teu coração. Que ele se encha de
bondade, que olhe à sua vol-
ta mais amigavelmente. Há coi-
sas agradáveis que teimas em
não ver
(Sai) (p. 28).

Mostraremos, no decorrer de nossa análise, que, em muitas as aparições desta personagem, será recorrente seu interesse em impedir conflitos e, assim, evitar a instalação do trágico, por via de Antígona, embora esteja no epicentro da tensão dramática de *Perdição*. Porém, o apelo à razão não será a regra neste drama. Antígona, que até a pouco afirmava não ser influenciável, logo após a saída de cena de Eurídice, pede explicações à Ama sobre o que lhe disse a tia:

Antígona – De que falava ela?
Tinha um ar misterioso.
Ama – Os nobres falam sempre
com mistérios. Para dar a enten-
der que conhecem segredos, que
é por isso que têm o poder. Co-
mo se fossem guardadores divi-
nos.
Antígona - É manha e fingi-
mento, na tua opinião? A mi-
nha tia não me queria dizer
nada?
Ama – Que havia ela de dizer-
te, a ti? Somente que incomo-
das, que acordas más memórias
com teus ares de vítima. Tam-
bém já estou farta. Fatigas to-
da a gente (p.28).
Antígona – Pensei que ela ti-
vesse que dizer-me...
Ama – Que esqueças. que te
laves dessas mágoas. E que la-

ves também o corpo. Cheiras
mal (p.28).

É grande a importância do diálogo acima, por isso, o comentaremos em partes.

Sobre a acusação de Eurídice de que a Ama estaria “instigando Antígona”, é preciso ressaltar que ela ainda não nos surte efeito, porque ainda não temos provas de que a Ama está realmente fazendo isso, nem a certeza de que Antígona é influenciável. Assim, a acusação da tia mais aponta para a sua necessidade de justificar a ação da sobrinha, mesmo que, para isso, precise acusar Ama, uma “ex-cêntrica”, que somente expôs os fatos.

Logo, o que nos interessa é a falta de paciência da Ama com a menina e a maneira como ela enfatiza o que disse Eurídice à sobrinha, incitando-a mimeticamente com o sentimento de ser indesejada e desnecessária a todos. Porém, veremos, no decorrer da peça, que esse sentimento é seu. A Ama é que se sente dispensável, desta forma, quem se encarcerou no *double bind* foi ela. Ao mencionar a maneira diferenciada dos “nobres” falarem, é imprescindível atentarmos para o seu tom acusatório, pois nele vem inserida a demarcação que, tanto a diferencia, como que nos induz ao erro, se ignorarmos a ambiguidade que ela traz, pois – de imediato, cremos que estamos diante da categoria mais importante na construção da trama: a temática da origem.

Sobre as dolorosas lembranças de Antígona, quem conhece o mito e as tragédias gregas, certamente não duvida das agruras do exílio, principalmente, para uma princesa que só tinha a companhia de um velho pai cego. Para a Antígona de Hélia Correia não tinha porque ser diferente, pois ser desterrado jamais será algo visto como agradável.

Porém, os comentários da Ama trazem outras terríveis observações: não só contribuem para a vitimização de Antígona, como a induz a se reconhecer como tal, visto que usa o termo que a qualifica a se tornar um bode expiatório, qual seja, vítima. Veremos que a serve, sempre que possível, adjetivará a menina desta forma. Como se não bastasse, a Ama ainda nos revela uma informação preciosa que tanto o leitor, quanto o espectador, não pode perceber

a olhos nus: ela cheira mal. Assim, irritada com tal comentário, Antígona manda a Ama sair, porém, ela ainda persevera no comentário sobre o cheiro ruim que exala a menina fazendo-o repercutir:

Ama (*saindo*) – Uma filha de
rei que cheira mal. Nesta família
encontra-se de tudo.

Eis que, a partir desta observação, surge um novo momento de Antígona, onde Eros ganha voz, com a inserção do personagem Hémon.

4.3.5. Antígona e o encontro com *Eros*

Hémon, ao ouvir a observação da Ama, cessa o conflito com o seu comentário:

(*Surge Hémon*)
Hémon - <<Uma filha de rei que
cheira mal.>> Pois deve cheirar
mal. Não vai ao banho (p.29).

A alusão ao cheiro foi, posteriormente, utilizada por Hélia Correia, em *O Rancor*: exercício sobre Helena (2000), ao se referir a Orestes, que aparece fedido e maltrapilho, ao chegar ao Castelo de Menelau, após ter assassinado a mãe e Egisto. Deveria, portanto, estar duplamente fedido: física e espiritualmente. E esse segundo fedor nada mais é do que o *miasma*⁷¹, uma impureza comum àqueles que derramavam sangue, que contamina qualquer lugar por onde passam ou qualquer pessoa que tocam. Usamos o “deveria” porque, neste drama heliano, o *miasma* é simplesmente ignorado (desmerecido?) e Orestes, ao invés de ser expulso, é acolhido carinhosamente por Helena, a quem ele não se furta de ofender, ao descobrir que ela é irmã de sua mãe assassina.

⁷¹ Segundo Mircea & Couliano (2003), “a contaminação (*miasma*) resultante de qualquer desordem – assassinato, doença, transgressão de tabus, profanação de um santuário ou simplesmente ciúme de um deus – exigia reparação. Heróis que até então eram fontes de contaminação transformavam-se, depois de receberem uma compensação ritual apaziguadora, em fontes de proteção e felicidade. Às vezes era empregado um “bode expiatório” (*pharmakos*), que podia ser um homem. Ele era expulso da cidade depois de ser surrado e acusado de todos os seus pecados” (ELIADE & COULIANO, 2003, p.166).

Jó, personagem bíblico, também conheceu o fardo que é carregar um *miasma*. Leproso e fedido, ele não derramou sangue algum e, mesmo assim, é o bode expiatório evitado por todos: parentes, amigos, por toda comunidade. Por isso, ele sabe e diz que é inocente:

Abandonaram-se os vizinhos e conhecidos, esqueceram-me os hóspedes de minha casa. Minhas servas consideram-me um intruso, a seu ver sou um estranho. Chamo ao meu servo, e não me responde, devo até suplicar-lhe. À minha mulher repugna meu hálito, e meu mau cheiro, aos meus próprios irmãos.(...) Todos os meus íntimos têm-me aversão, meus amigos voltam-se contra mim (Jó 19,13-19).

Porém, em *Perdição*, quem aponta o *miasma* em Antígona é a Ama. A prova que temos de que este fedor, nem de perto, aproxima-se do de Jó, é que Hémon, mesmo ouvindo tal acusação, e talvez sentindo o mal cheiro, rapidamente, o colocará em um contexto muito mais adequado: o erótico. Assim, o personagem será o responsável por buscar transformar Antígona, a vítima que “cheira mal”, também por falar o tempo todo de um passado banido, em uma mulher que se entrega ao poder de *Eros*. O desdém do rapaz para observação pertinente da Ama se aproxima ao destacado acima na personagem Helena, também de Hélia Correia. Ambas as atitudes são compassivas e, se tal disposição, em *Perdição*, não está totalmente clara no dito do rapaz, isso mudará quando todos forem, mais adiante, acusar Antígona de contaminada.

Deste modo, com a entrada em cena de Hémon, a suposta “ênfase no dolorismo” parece cessar, pois ele até zomba das expectativas que todos nutrem por ele e, com isso, mais uma vez, vemos, em *Perdição*, a “verdade” mostrar-se, tal como assinala Hutcheon (1988), “apenas [como] as verdades alheias” (HUTCHEON, 1988, p.146):

Hémon – Sim, imagina, eu, Hémon, filho de Creonte, o *Justo*, eu, de quem todos esperam grandes feitos, a espreitar raparigas como um tolo (p.29).

Retomando as características da pós-modernidade, elencadas por Hutcheon, é fácil percebermos também a autoreflexividade e a ironia acerca do que “foi convencionado” pela história oficial, ou no caso, pelo mito, mesmo que

não haja em Hémon, até aqui, interesse em subverter o que “virará história”, ou seja, o que nos chegará “através da textualidade”.

É importante destacarmos que, ao retornar do exílio, Antígona afetou “a ordem” que seu pai, sacrificado, havia restabelecido. Ismena havia se tornado “a prometida” de Hémon, embora ela não o agradasse tanto quanto a irmã. O desejo triangular se mostra por diversas vezes na peça. Porém, é nesta passagem que conhecemos a triangulação Antígona, Hémon e Ismena. Será assim que o ressentimento de Ismena ganhará forma, embora, sua tia, mais adiante, convenientemente, tente desmerecê-lo.

Voltando aos acontecimentos, registremos que os irmãos Etéocles e Polinices guerreavam pelo trono de Tebas, enquanto Hémon e Antígona conversam. Hémon caracteriza então o acordo dos irmãos de partilhar o trono como ‘incomum’, pois sabe que o poder cega. Assim, quem iria querer deixá-lo? E finda dizendo que eles acabarão se matando, comentário que Antígona, imediatamente, censura.

Antígona – Pelos deuses,
não brinques com semelhante ideia.
Já houve violências de mais nes-
ta família (p.30).

Observemos que a morte, mais uma vez, introduz-se na temática do amor e nesta invasão do cenário do erotismo, ameaça por dentro a possibilidade de superação dos conflitos de Antígona, pelo viés do amor. Porém, isso ocorre de uma maneira muito específica, pois Hémon age como uma espécie de oráculo brincalhão, ao jogar eroticamente com Antígona, como prescreve a indicação cênica:

Hémon (*alegremente, como se descobrisse aquela solução*) –
Sim. Matam-se um ao outro. E
depois fico eu rei. E tu, minha
rainha.
Antígona (*entrando no jogo*) – E
minha irmã Ismena, tua
noiva, dançaria nas bodas para
nós?
Hémon- Ora, isso são histó-
rias de crianças. Foi antes de tu
teres voltado, Antígona. Hás-de

ser minha esposa. Ou minha concubina. Por lei ou pela força. Estou determinado a possuir-te (p.30-31).

Como vemos, a terrível disputa que ocorre entre os irmãos não só ganha um papel secundário nesta discussão, como também, ironicamente, é tratada como algo banal, que tem apenas como função dar uma “deixa” para que Hémon externe novamente seu desejo em possuir a prima.

Outro elemento que merece ser mencionado é o fato de a protagonista não aludir ao fim que teve seu pai, deste modo, sabemos de suas experiências durante o exílio, mas não temos nenhuma indicação acerca do fim de Édipo na peça.

Já sobre as palavras pronunciadas por Hémon, que sugerem possessividade e machismo, salientamos, como vem recomendado nas didascálias que acompanham as falas transcritas acima, o tom irônico, pois, se assim não o fizermos, incorreremos no mesmo erro que Antígona cometeu e lamentou na fala subsequente: o de pensar estar diante de um varão que desejá-la-ia somente para um amor lúdico, furtivo e casual, mesmo ele tendo sugerido, de início, um amor duradouro. Esta dificuldade em compreender, possivelmente, provocada por seu não-lugar, um estofo de heroína vivendo entre pessoas que não são heroicas, que vivem papéis sociais não compartilhados por ela, a nosso ver, será a grande falha de Antígona. Como veremos a seguir, essa falha será tão grande que em muito contribuirá para o seu fim.

Porém, com tom crítico, mas não necessariamente feminista, Antígona parece suspender esse jogo irônico, mas Hémon, ao responder-lhe à altura, ainda se vale da ironia e finda por nos fazer pensar, como muito bem observou Eliade (1996), em como os homens imitam os deuses, inclusive, em seus atos bárbaros:

Antígona – E não te interessa a minha opinião.
Hémon – Olha a história dos deuses. Está cheia destes casos.
No entanto, não vês nenhuma queixa sobre as brutalidades do amor (p.31).

Para, logo em seguida, ambos retornarem, definitivamente, ao jogo amoroso que, inicialmente, ganha ares românticos, tornando-se depois uma paródia do amor romântico:

Antígona – Eras capaz de me
obrigar, a mal?
Hémon – Era capaz de tudo pa-
ra te ter.
Antígona – De me esconder
nas caves do teu pai, entre o vi-
nho e o azeite, para dispor de
mim?
Hémon – De te amarrar a um
rochedo na montanha. De te em-
barcar no mais veloz navio para
te esconder nas praias do Orien-
te.
Antígona – De te tornar pas-
tor de cabras para me sustentar?
Hémon – De me tornar ladrão.
Antígona – E deixar tudo?
Hémon – E correr os cami-
nhos, levando-te comigo.
Antígona – E Ismena?
Hémon – Casaria com alguém
mais tranquilo. Com alguém que
gostasse de vê-la em camisinha (p.32).

Durante este longo diálogo, que, apesar de cheio de dúvidas, mostrava-se promissor, Antígona, no plano dos mortos, afirma arrepender-se de não ter tentado ficar ao lado de Hémon, apesar de considerá-lo insignificante. E a breve cegueira, que antes a impossibilitava de ver uma saída, some, e ela observa que teria havido possibilidades: conformar-se com a rotina do castelo, vivendo ao lado do jovem. Assim, ela, morta, lamenta:

Antígona – Hémon... Acho
que fui feliz com Hémon. E no
entanto não me lembro do seu
rosto. Nem já da sua voz. Porque
é ele o primeiro de quem me vou
esquecer? (p.31-32).

Luna (2009), ao explicar no que consiste o erro trágico, traz-nos informações pertinentes para que pensemos como se dará a experiência trágica em *Perdição*:

Observe-se não apenas que há erros por toda parte no universo ficcional da tragédia, mas note-se, sobretudo, que heróis ou outros personagens incumbidos dos erros trágicos são advertidos e incitados a recuar em suas ações para evitar o erro, ou, ao contrário, são convidados a seguir adiante e fazer avançar a ação que responderá pela experiência trágica (LUNA, 2009, p. 52).

Na passagem anteriormente citada de *Perdição*, vemos como a heroína poderia ter se adaptado às circunstâncias, mas também vemos sua incapacidade, quando viva, de compreender a moldura sociocultural em que estava recém-inserida. Porém, Antígona é por demais hipermimética. Com isso, a conversa erótica entre os dois personagens ganha um fim bizarro, pois a menina parece querer transformá-la em uma esticomítia⁷², afirmando querer se banhar no rio, como desejava Hémon, não para excitá-lo, mas para morrer diante dos seus olhos e causar-lhe remorso:

Hémon – Onde as águas estreitam. Onde o braço de um homem escondido entre os salgueiros poderia tocar-te.
Antígona – Não. Onde águas são largas. E fundas. E perigosas.
Hémon – Para eu te salvar?
Antígona – Para me veres morrer e sentires muita pena (p.32).

Quem leu *Adoecer* (2010), romance biográfico de Hélia Correia sobre a musa dos pré-rafaelitas, Elisabeth Siddal, talvez associe o desejo doentio de Antígona à famosa pintura *Ophélia* (1851-1852), de John Everett Millais (1829-1896), tela inspirada na cena do suicídio da personagem Ofélia, em *Hamlet*, cujo modelo vivo foi Siddal. Nessa cena de *Perdição*, vemos Antígona, que, sem referências e, por isso, deficiente de emoções, parece buscar uma compensação apelando para o *pathos*, do qual acredita conhecer o poder. Porém, ao tentar forçar o surgimento de uma intriga com fim trágico, a menina erra na dose com Hémon, mas acerta conosco, que nos vemos diante de uma paródia que, com a seriedade comum à paródia pós-moderna, tanto pode ser uma releitura da arte romântica, como da própria tragédia grega.

⁷² Diálogo trágico em que os interlocutores dizem um verso de cada vez. Disponível em: <http://www.dicio.com.br/esticomitia/>. Acesso em: 31.08.2014.

Essa confusão sentimental de Antígona será fundamental para que ela sabote. Assim, Hélia Correia, ao enfatizar a dor romântico-decadentista de sua personagem, que só aponta para sua degradação, finda por reforçar o que tão bem constatou Seabra Pereira (2008) acerca de muitas personagens da literatura contemporânea portuguesa: caracterizadas como um “ser cultural de desejo” (SEABRA PEREIRA, 2008, p.362), são miméticas demais (no sentido girardiano) e, por isso, sucumbem. Afinal de contas, como bem observa Girard (2008), uma pessoa hipermimética escolhe sempre o pior.

Vale mencionarmos que, logo após este diálogo, há um salto temporal de “um dia ou vários dias” (p.32), conforme lemos na didascália, que traz Antígona – agora feliz –, Eurídice e a Ama. Apesar disso, ou por isso mesmo, a fala subsequente é proferida pela Ama e ganha um tom profético:

Ama – Sabes que aos deuses
não aprazem os excessos. On-
tem atormentavas tudo e todos
com a lembrança dos teus males
passados (p.32).

Com já indicamos, a Ama, sempre que possível, não se furtará de revelar verdades sórdidas na trama. Seu comentário anterior e, principalmente, o próximo, ao mencionar uma mágoa de Ismena, nascida do retorno de Antígona, ganham e ganharão feição dos comuns aos coros antigos, quando estes explicam e analisam a ação. Assim, a serva não só reforça a triangulação que envolve as duas irmãs e o jovem Hémon, como também nos indica a rivalidade mimética que Antígona tinha com a irmã.

Ama – E a irmã? Essa fecha-se
a chorar, despeitada, ofendida
pela humilhação. Todos pensa-
vam que seria a noiva de Hé-
mon. Ora bem: lá começa uma
outra história de vinganças e
ódios na família.
Antígona – Conheci a peque-
na alegria das mulheres. O cinto
com o fecho onde brilha uma
jóia. Uma coroa de junquinhos
no cabelo. A coxa que se mostra
para trepar às figueiras. Ismena
detestou-me, não foi, Ama? (p.32).

Veremos que a função desta serva será desvelar as mentiras e fingimentos do mundo dos vivos no qual ela própria se inclui. Com isso, Hélia Correia transforma esta personagem “ex-cêntrica” em culpada, mas por desmascarar as demais personagens que insistem e insistirão em esconder o que há “de podre” em seu meio.

Hélia Correia conhece bem os clássicos. Sua formação universitária comprova isso. Assim, a suposta *hybris* de Antígona não repele o leitor/espectador porque a autora, valendo-se de outros componentes, tais como a solidão, talvez nascida ou mesmo somente intensificada por esta mesma suposta *hybris*; não nos deixa esquecer da crueldade de que Antígona é vítima, por ter vivenciado a morte do pai, pelo exílio e por ter nascido para o heroísmo.

A Ama cumpre bem o seu papel, ao persistir em dizer o que vê, ao mencionar que outro círculo de vingança se iniciará, contribuindo para a crença na *áte*, a força imperiosa que cega membros de várias gerações, “como uma maldição que se perpetua através dos erros dos antepassados” (LUNA, 2009, p.194), mesmo que Eurídice amenize a situação, retardando, mais uma vez, o conflito:

Eurídice – Ismena não odeia
ninguém. Não a conheces? Está
infeliz como qualquer outra ra-
pariguinha a quem acontecesse
um desgosto de amor. Os des-
gostos de amor são pequeninos.
Além do mais, esse noivado que
te obceca não existia ainda.
Falava-se no assunto, e era tudo (p.32).

Antecipamos que, nas cenas subsequentes, o Criado também apontará em Antígona uma herança familiar maldita: o temperamento excessivo. Tal legado fatídico não só ameniza a “culpa” de Antígona, como justifica a sua condição de *pharmakós*, já que a *até* é uma divindade que impede a distinção do bem e do mal e leva à perdição.

Vimos que o objeto desejado, segundo Girard (2009), pode mudar a cada aventura do sujeito, porém, o triângulo permanecerá (GIRARD, 2009,

p.26). No caso de Antígona, isso ocorre porque a heroína já demonstrou não ter interesse sincero por Hémon, assim, deixá-lo de lado, não se mostrará como grande perda para a personagem. Porém, isso não é o suficiente para encerrar a triangulação que envolve as irmãs. Mais adiante, veremos que ela ganhará sua melhor, por ser esclarecedora do desejo de Antígona, formação: Antígona, Ismena e Eurídice. Este indício surgirá quando Antígona mudar, a seguir, rapidamente de assunto, para desejar algo mais condizente a sua juventude: aprender a “arte das mulheres”.

Eurídice – Certo. Não alimentes ilusões. Mesmo nas noites em que ele queira adormecer em-costado ao teu ombro, não terás mais que um distraído braço. Uivará como um lobo entre as tuas entranhas, mas o seu pensamento há-de estar noutro lado (p. 35).

Atentemos para a ressalva que faz a tia. Ela sempre tentará apaziguar os ânimos, entretanto, nunca se furtará de desmerecer o poder de Eros, que, nas suas intervenções, vimos e sempre veremos, não significará nada. Com isso, ela embute um ataque mordaz em seu comentário social acerca do tema e, destruindo-o por completo, transforma-o, por meio da sátira, em uma paixão romântica dos poetas, principalmente, se percebermos os traços românticos na composição de Antígona. Porém, também é possível que, ao vermos este “ataque satírico” às “vicissitudes de Eros” (SEABRA PEREIRA, 2008, p. 362), que não só transforma sua atmosfera de esperança em ilusão, constatemos que ele contribui – e muito – para inibição da vontade de amar da protagonista.

Lembremos que, segundo Hutcheon (1988), a paródia, ao se ligar à sátira, “certamente pode assumir dimensões mais precisamente ideológicas” (HUTCHEON, 1988, p.169). Cientes disto, e após a fala destruidora de Eurídice, que satiriza a crença na importância da “arte das mulheres”, o espaço se abre para as lamúrias femininas acerca da desigual relação entre os sexos. Neste ponto, Eurídice e a Ama concordam e intensificam o quadro que é bem cruel e desenganador:

Eurídice – É uma sombra. Estendes a mão e não agarras nada. Fica uma vida, filha, entre os

teares, os armazéns e a lareira.
Entre o sangue dos partos. A governar
entre criadas, aí tens (p.33).

Como já havíamos indicado, a Ama ressalta como é servil até na cama ao seu senhor. Essa informação retoma um fato histórico de que o escravo, na Grécia Antiga, nada mais era do que um bem material, podendo assim ser comprado, vendido ou emprestado e mesmo forçado a submeter-se a seu dono. Já Eurídice, ainda com o tom destruidor e bem diverso do que adotara anteriormente, não consegue por panos quentes neste tema e, por isso, continua ao falar das escolhas dos homens:

Eurídice – Por vezes, ele escolhe uma favorita. É quase sempre algum troféu de guerra, uma estrangeira de voz grave, uma insubmissa que o pode apunhalar durante o sono. São sempre os grandes riscos que os excitam (p.34).

Não se encaixariam bem nos papéis do quadro que Eurídice apresenta Helena, a causa da guerra de Tróia, por isso, seu maior espólio, Medeia, a princesa da Cólquida, ou Briseida, a sacerdotisa pilhada por Aquiles? Enfim, a reflexão acerca da condição feminina continua e agora vem intensificada com a sátira ao heroísmo. Com isso, a conclusão é a mais desanimadora possível, pois, independente de ser senhora ou serva, toda mulher é submissa e descartável, visto que o amor verdadeiro do homem é “aos seus rapazinhos”.

Eurídice encerra o assunto por indicá-lo como inadequado a uma rapariga inexperiente, mesmo a uma que já tenha enveredado pelo tema, junto às amigas. Mas a Ama não se furta de apresentar os fatos, lembra-lhe que já foram jovens, portanto, tinham também curiosidades acerca da vida e a tia se vê obrigada admitir o óbvio:

Eurídice – Tens razão. Vão bem longe esses momentos. Brincávamos com tudo. Sentíamos tal medo... Tens razão. As conversas que nós tínhamos... Feitas de ouvir dizer, de andar à escuta. Queríamos decifrar a vida dos adultos como se se tratasse de algum enigma obscuro (p.35).

Com esta observação de Eurídice, a Ama nos auxilia na compreensão das ações de Antígona, que, por causa do exílio, foi privada de amigas. Com isso, fica-nos claro o interesse de Antígona pela companhia de Hémon, que tanto seria útil para por fim à sua falta de amizades, como contribuiria para acabar com a diferença entre os sexos ora apontada, sem, necessariamente, disso fazer nascer um amor companheiro, visto que o via, tal como revela no plano dos mortos, como insignificante. Isso é bem o retrato da heroína ou anti-heroína pós-moderna, que provoca a desconstrução da heroína clássica – achando insignificante o noivo que a tradição nos ensinou ter se matado por ela...

Lembremos que um dos argumentos que o Creonte sofocliano utiliza para não ceder a Antígona é o fato de que, se assim o fizesse, ele se desmoralizaria, “pois homem não serei – ela será o homem!” (vv. 553).

Como já mostramos, Eurídice e a Ama são solidárias acerca da temática das relações de poder entre homens e mulheres e, assim, juntas, persistem não só em tentar enganar Antígona quanto a possíveis ilusões românticas, como citado acima, como em satirizar o comportamento masculino:

Ama – E pensas que ele se interessa pela tua? Nem a mais adorada das mulheres pode dispor, no coração de um homem, de um lugar tão espaçoso como um vulgar amigo.

Eurídice – Certo. Não alimentes ilusões. Mesmo nas noites em que ele queira adormecer encostado ao teu ombro, não terás mais que um distraído braço.

Uivará como um lobo entre tuas entranhas, mas o seu pensamento há-de estar noutro lado (p.35).

O “outro lado” tanto pode ser “os rapazinhos”, como também o vinho, a guerra, as expedições, os cavalos, o sangue inimigo a escorrer, ou seja, o *kydos*. Assim, por meio das duas personagens experientes de *Perdição*, Hélia Correia realiza o que Hutcheon (1988) aponta como característico da arte pós-moderna: o uso e o abuso paródico da História oficial, com o intuito de apontar

“autoconscientemente para os próprios paradoxos” (HUTCHEON, 1988, p.43) e, com isso, reinterpreta-los crítica ou ironicamente.

Mas Antígona ainda crê no poder feminino e, como contra-argumento, revela-lhes: “Eu sei que há outras coisas no mundo das mulheres. Eu vi-te, minha tia” (p.36). Já no mundo dos mortos, Antígona diz à Ama exatamente o que buscava e, com isso, confirma a nova triangulação mimética, que já havíamos indicado: “Antígona – Fui atrás dela. / Ama – Atrás de quem?/ Antígona – De Eurídice” (p.36).

Com isso, já certos da dificuldade de Antígona em nomear o que realmente quer, Antígona viva, antes de encontrar-se com Hémon, parecia crer que a felicidade estaria na *fugere urbem* e na *sequi naturam*. Isso se evidencia quando revela que viu e seguiu a tia, que partia rumo à floresta, ao Monte Cíteron, para participar dos ritos de Dioniso. Porém, ao se deparar com a cena (lembremo-nos do rito entoado das bacantes), teve medo desse apenas aparente *locus amoenus* e recuou. Ao recuar, nós não só temos um forte indício de que o seu real interesse não é este, visto que ela, quando morta, expressa exatamente o que desejava, no caso, ficar perto de Eurídice, como também Antígona compreende que ninguém recua por temor de uma festa pastoral e idílica e sim porque se depara com a fúria que caracteriza o elemento feminino na bacanal...

Sendo assim, quando questionada sobre o que viu, a menina – “cheia de conhecimento” – diz:

Antígona – Eu sei que são os
ritos de Dioniso. Esqueces que
cresci fora do palácio? De tudo
encontra quem vagabundeia (p.36).

Por demonstrar certa empáfia no falar, que, na verdade, é também ausência de bons modos, já que cresceu “fora do palácio”, Antígona é repreendida por Eurídice pelo comentário rude. Porém, logo em seguida, Antígona ganha fôlego e mostra toda sua dor:

Antígona – Não estive prote-
gida por paredes, não havia mo-
saicos nem celhas de água quen-

te. Ninguém me massajava com óleo no Inverno. Lá fora, os corpos são a lareira dos corpos. E conversava-se muito. É tudo que se tem, a fala e a memória. São o único bem a partilhar (p.37).

Esta passagem não é só esclarecedora do desejo de Antígona, como também nos auxilia na compreensão do intrincado⁷³ processo criativo de Hélia Correia, pois nos autoriza a pensar que sua abordagem da memória se aproxima do que preconizam os estudos pós-modernos, ao ridicularizar “qualquer noção de origem única ou de simples causalidade” (HUTCHEON, 1988, p.169) na história.

Juntamos ao alerta de Eurídice, sobre a inexistência de *Eros*, a sua repreensão pelo comentário cru e realista de Antígona e, com isso, vemo-nos diante de uma personagem de fácil adaptação num mundo tão cheio de ardis. Porém, ao perdoar o comentário da sobrinha, que oscila entre heroína e vítima, justifica-o de uma maneira plausível e, com isso, o *pathos* é acionado:

Eurídice – Pobre criança.
Causas-me arrepios. Se eu pudesse fazer-te nascer de novo.
Criar-te devagar. Doer-me e orgulhar-me de te ver ganhar corpo e ideia de mulher. E amar-te.
E ter ciúmes da tua mocidade (p.37).

Mas o lamento penoso só faz com que Antígona descreva com mais riqueza de detalhes tanto suas agruras no exílio quanto o que viu e ouviu na floresta:

(...) Assisti a
conversas de ladrões, ri-me com
eles dos seus desastres e dos
sustos, das cólicas que apertam e

⁷³ Ao ser questionada sobre o seu processo criativo, em entrevista concedida a Maria João Cantinho, em 2009, Hélia Correia tergiversa: “Uma obra implica uma vontade e um plano de carreira. Isto é, o autor comanda as suas atitudes, as suas produções e os seus efeitos. Está implícita uma inteligência social que me falta completamente. Eu vivo meio adormecida e sujeita a visões e a visitas de frases musicais. Às vezes, são muito fortes e exigem que as passe a registo escrito e siga atrás delas por um livro fora. Outras vezes, contentam-se com o seu puro aparecimento e nada querem, além de me deixarem viver vidas, pessoas e palavras que me detêm numa rede de encantamento e me protegem muito do quotidiano” (HÉLIA apud CANTINHO, 2009).

despejam a tripa (p.37).
(...)
Ah, ao de que ouvi
dizer sobre as mulheres de Te-
bas, mesmo as mais ternas mães
vão à festa do deus. E despeda-
çam os seus filhos. Para os co-
mer! (p.37).

A excitação de Antígona, presente na sua descrição paródica dos ritos das bacantes, em um primeiro instante, demonstra sua maneira crua de ver a vida, com isso, faz-nos refletir (mesmo que, no início da peça, Tirésias tenha duvidado da nossa capacidade), sobre a maneira banal com que vemos a exposição da dor humana. Porém, é preciso que façamos uma ressalva. Seu riso, durante o difícil exílio, se dava porque somente **ouvía** as narrações da dor do outro. Ao estar diante das mulheres que agem, tomadas pelo êxtase báquico, tal como vimos n’*As Bacantes*, de Eurípedes, não achou tanta graça porque **viu** – diante dos seus olhos, que não estavam escudados – o dionisismo somente conhecido por relatos e, assim, fugiu com medo.

Isso somente comprova que ela, mesmo acostumada com os brutos/bichos, não havia se tornado um. Porém, os nossos “olhos escudados” ainda podem nos enganar, mostrando somente uma concepção estética dos ritos dionisiacos que, hoje, segundo Girard (2008), ganham feição de uma maneira deliberada de ser livre e, parafraseando o poeta estadunidense naturalista Henry David Thoreau (1817-1862), “viver profundamente, e sugar a própria essência da vida”...

A fala anteriormente citada de Antígona também traz uma importante informação acerca do seu *ethos*: é clara a sua incapacidade para compreender o grupo social em que agora está novamente inserida. Isto contribuirá para que esta personagem hubrística ignore a realidade diante dos seus olhos e confunda sonhos e ideais.

Deste modo, como “não há memória/ e a alma esquece, seja qual for o modo/ de existir” (p.21), Antígona morta vê essa lembrança como algo muito distante (lembremos que ela também pouco se lembra dos “insignificantes” Ismena e Hémon), fenômeno do qual a Ama morta não esclarece completamente o porquê:

Ama – Estamos fora do tempo.
As sequências dos actos vão
perder o sentido. As causas e os
motivos torna-se-ão a teus
olhos cada vez mais confusos (p.37).

O tempo é capaz de apagar, diluir a memória mesmo dos entes mais queridos por nós. Chegamos a não nos lembrar exatamente dos rostos das pessoas que um dia foram amadas. Esse é um dos temas de *Perdição* e um dos pontos fortes da pós-modernidade: o esquecimento do passado.

As razões dos atos de Antígona também podem nos confundir. Assim, parecem sem sentido, tanto quanto os atos das mulheres que se entregam aos rituais dionisíacos, onde Baco, segundo Eurídice, é um “menino” que não aceita ordens e é capaz de fazer até uma mãe trucidar as próprias crias.

Essa visão de que estamos diante do “sem sentido”, ganha reforço na peça, após a reflexão da Ama morta, que sempre demonstra ter consciência de tudo, ao expor em um aparte – com muita naturalidade – sua visão, que não parece ser somente a sua (da Autora? Do séc. V a.C.), acerca do tema: “Já eram tão confusos/nessa altura” (p.38). Com isso, vemos a noção de consenso acerca dos ritos ganhar um caráter ambíguo e, por meio de uma personagem “ex-cêntrica”, transformar-se em uma “ilusão de consenso” (HUTCHEON, 1988, p.24).

Dessa forma, apesar de não denunciar abertamente o caráter enganoso do fenômeno que Eurídice parece admirar, Hélia Correia, na voz da personagem Antígona – uma rapariguinha alucinada – dele dá indicações, e, com a Ama morta, aponta-nos para as dúvidas acerca da utilidade do sacrifício sangrento para a sociedade, dúvidas estas que já existiam “nessa altura” conforme Girard (2008) tão bem comprovou ao citar o fragmento V de Heráclito de Éfeso (540 a.C.- 470 a.C.).

Lembremos que o retorno ao passado, na poética pós-moderna, visa ser sempre crítico, e nunca nostálgico. Assim, com o uso da ironia, o autor, segundo Hutcheon (1988), vale-se de sistemas atraentes, “talvez até necessários”, como a arte ou o mito, “mas isso não os torna nem um pouco menos ilusórios” (HUTCHEON, 1988, p.23).

Isto posto, os indicativos de denúncia da violência do mimetismo, por parte de Antígona e da Ama, serão ampliados até o fim do drama. E se tornam

até mais significativos, pois mostram como alguém pode se perder sem nem se dar conta do motivo. Já neste primeiro momento, a heroína teme os ritos, porém, sente-se atraída por algo ainda mais inquietante:

Antígona – (...) Mordem as crias, as dos animais e as próprias.
(...)
Devoram-nas e riem. São felizes.
(...)
Sei que as bacantes desfalecem de prazer. Do prazer entre as pernas, que faz ganir, faz estremecer o corpo como em ânsias de morte (p.38).
(...)
Como as bacantes que derrubam os carvalhos e esboroam a terra com os pés (p.38-39).

Com isso, vemos uma descrição nietzschiana do excesso e da supressão das normas instituídas, por parte das bacantes que, desta forma, atingem o êxtase, a máxima alegria. Esta visão de Antígona é oportuna na construção da personagem, visto que ela busca, em Eros, o antídoto para Tanatos:

Antígona – Será talvez o que elas ouvem no Cíteron. O ruído do deus que se aproxima. O deus risonho e feio que endoidece as bacantes. Um susto, um terror pânico, uma luz deslumbrante que dói, antes que venha a perda da consciência. Não será isso, tia?
Ama – Isso é morrer (p.53)

Mimética, ela não só quer experimentar o que vivem as bacantes, visto ser este, segundo a experiente Eurídice, o único modo – mesmo que proibido – de liberdade possível às mulheres, como incorpora, na sua descrição dos ritos, a grande dúvida das seguidoras de Dioniso: “Será isso o amor?” (p.18).

Taxativa, a Ama (a complexa Hélia Correia?) constata que “isto é morrer” (p.53).

Manojlovic (2008) teve acesso a uma observação de Hélia Correia sobre *Perdição* que nos cabe retomar:

As personagens que se afirmam em *Perdição* fazem-no de modo absolutamente destruidor daquilo que seria a redenção social. As esposas vão uivar como bacantes, Antígona vai morrer para dar espectáculo e a Ama vai acompanhá-la nessa morte para garantir que ela não vai arrepender-se e desistir no último momento, neutralizando o seu programa da vingança. Talvez por isso a peça se intitule *Perdição*⁷⁴ (CORREIA apud MANOJLOVIC, 2008, p.69).

Abaixo transcrevemos o que também disse Hélia Correia acerca da construção de sua Antígona:

Finalmente deixei de a tratar com cerimónia. Ela, que sempre fora a heroína a quem eu dedicara temor e gratidão pelo longe que estava dos meus dias, com as suas convicções e o seu atrevimento. Se alguma vez voltasse os olhos para mim, eu baixaria os meus, dizendo: Non sum digna. Com aquela coragem que parecia tão simples, tinha-se colocado para sempre entre nós e as grandes atitudes. Até que a vim a conhecer ainda menina, ainda emudecida pelo terror, quando a tragédia se abateu sobre a família e ela se limitou a socorrer o pai, a ser o guia, o amparo daquele cego. Vi-a a chorar, sem fala. E, apesar de saber que anos mais tarde ela estaria transformada naquela personagem cuja estatura sempre me assustara, comecei a amá-la como se ama uma filha, devagarinho e a chamá-la para mim. E a sua tragédia era outra tragédia: uma ansiedade de rapariguinha. Vivia rodeada de mulheres, receando a velhice das mulheres. À distância, podia avistar o Cítero, ouvir os gritos das bacantes que dançavam na porcaria e na exterminação. E, como nesse tempo eu estive muito perto - tive-a por assim dizer, ao colo todas as noites - pude espreitar para o lado nunca exposto do seu coração de órfã. Limitei-me a escrever o que nele achei (SILVA, 2008, p.4).

Como vimos, Hélia Correia afirma ter reduzido sua amada Antígona a apenas uma rapariguinha tomada pelas ânsias típicas da sua idade ou nascidas da ausência de amor. Na primeira citação, a autora não só reduz a estatura da mítica Antígona, como nos indica que suas personagens satirizam as normas sociais que apelam para uma redenção, ao se deixarem levar pelas “sensações”, que tanto podem torná-las livres, como também aprisioná-las em rivalidade mimética em que, muitas vezes, mergulhamos. Isso é expresso, ao descrever a personagem Ama, que se dá em sacrifício, ao arquitetar uma vingança que leva consigo a sua própria vida, porém, adiantamos que será com seu sacrifício que o mito irá se cumprir em *Perdição*. Ou mesmo na

⁷⁴ Hélia Correia, “Perdição - exercício sobre Antígona. Uma composição accidental”, in: *Sófocles. XXV centenário do nascimento. Actas de Colóquio*. Ed. Aires A. Nascimento; Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 2005; 117-122.

entrega de Eurídice que, ao buscar uma fuga da ilusão que é a sua vida, mergulha em outra, que é o dionisismo e que só lhe garante um falso remédio.

A Ama morta, por exemplo, ao comentar a fala anterior da “rapariguinha cheia de ânsias” de *Perdição*, comprova a primeira citação de Hélia: “Ama – Não tens idéia alguma/ das razões que levaram àquele/ gesto insensato” (p.39). Ou seja, a personagem tem plena consciência de quão hubrística foi Antígona. Porém, de maneira alguma, lhe é condescendente, tal como a Hélia Correia, já na segunda citação.

Voltemos à Antígona e ao ambiente onde a representação se dá, no castelo. Tanto a tia, como a sobrinha, compreendem que reprimir é silenciar, portanto, a protagonista volta atrás sobre ter visto a tia vaguear rumo à floresta e a tia, também dissimulando, afirma que tudo só pode ter sido um sonho, evitando com isso a deflagração desnecessária de mais um conflito e, por meio de um artifício, diminuindo, mesmo que temporariamente, a tensão dramática.

Porém, essa trégua no conflito é somente temporária, pois, ao fingir não ter seguido a tia, Antígona, por meio do silêncio acerca de um assunto que parece interessar, indica-nos um possível o desejo: a morte gloriosa. Lembremos que o objeto de desejo, segundo Girard (2009), pode mudar a cada aventura do sujeito, porém, o triângulo sempre permanecerá. Já sobre o silêncio, retomemos o que dizem, na *Antígona* sofocliana, o Corifeu e o 1º Mensageiro, após a retirada silenciosa de Eurídice, ao saber da morte de Hémon:

Corifeu – Que se há de pensar disso? Ela se retirou
sem proferir uma palavra, boa ou má...

1º Mensageiro – (...)
Ela não há de ter ficado transtornada
a ponto de cometer algum desatino.

Corifeu – Não sei... Silêncios excessivos me parecem
tão graves quanto o exagerado, inútil pranto.

1º Mensageiro – É, mas entrando no palácio saberemos
se ela não dissimula algum plano secreto
em seu magoado coração. Disseste bem;
pode haver ameaças nos grandes silêncios (vv. 1385-1399).

Como vimos, Hélia Correia também utilizou o silêncio como recurso dramático que, até este momento, contribui para a suspensão do conflito na peça. Porém, compreenderemos também que a autora, nesta passagem do drama, ao mostrar de onde Antígona retirou sua inspiração suicida que lhe garantirá a glória, realiza uma paródia a ação piedosa da heroína sofocliana, como também chama a atenção para uma grande questão da peça: a banalidade que é lutar pelo *kydos*.

Assim, partamos para um terceiro e último momento que vive Antígona.

4.3.6. Antígona e o encontro com a morte

Esta nossa última hipótese ganha força após lermos o segundo monólogo de Tirésias, que aparece, logo em seguida, e novamente nos fala sobre a guerra que ocorre fora do castelo. Seu segundo monólogo instiga-nos a sermos condescendentes com a heroína: ela é só uma rapariguinha que deseja fazer o mesmo que seus antepassados, ser reconhecida, amada, respeitada. Porém, o adivinho, lamentando, fala-nos também do que se lucra numa guerra, inclusive, os soldados, “os filhos de ninguém” (p.41) (que também querem o mesmo que Antígona): despojos, respeito dos velhos, ou seja, um troféu. (Lembremo-nos da bela comparação, feita por Girard (2008), em que o autor aponta similaridades do *kydos* com os troféus conquistados em eventos esportivos, que passam por vários vencedores, mas “que não precisam existir realmente para que se faça referência a eles” (GIRARD, 2008, p.193)).

Dessa forma, o adivinho, ao justificar as ações dos heróis, tão cheias de violência e rivalidade, que são frutos do desejo mimético, não exclui ninguém:

[...] Os nobres que conhecem a história da família imitam os heróis da sua dinastia. Os soldados, os filhos de ninguém, esses esperam no final de contas ganhar despojos de ouro e o respeito dos velhos, na aldeia natal. É um risco que nós achamos desmedido, falho de proporções. Há com certeza em tudo aquilo uma volúpia que só a eles é dado conhecer (p.40).

Só aos nobres é dado conhecer tal volúpia, pois, o *ethos* da casta guerreira seria balizado por parâmetros que enaltecem a honra e a glória, acima de tudo – necessitando-se, assim, de um sujeito capaz de enxergar para além do sistema para denunciá-lo. Mas deve-se considerar que a glória/ a

honra, etc, vão sempre ser relacionadas a novas manifestações de um *kydos* que, no fundo, permanece o mesmo, pois, sem essas ilusões, o que sobra de tal vida é a morte destituída dos adornos que, embelezando-a, emprestam-lhe sentido.

É assim que se inicia a segunda e última cena da peça, quando se dará o confronto de Antígona com seu tio Creonte. As falas de Creonte e do seu Criado estão também inseridas neste contexto, porém, trazem uma relação com ensinamentos de Maquiavel em *O Príncipe* (1532), visto que veremos no Criado “um homem de baixa e ínfima condição [que] ousa discorrer e estabelecer regras a respeito do governo” (MAQUIAVEL, s/d, p.3), ou seja, aconselhar, ponderar, sugerir e – *pasmem!* – até ordenar pelo seu Rei que, ainda inexperiente no cargo, necessitará de ajuda para se manter no poder. Porém, não podemos definir esta relação dos dois personagens helianos como uma paródia pós-moderna de *O Príncipe* e de Maquiavel, visto que não há marcas textuais que nos autorize a isso. Deste modo, vemo-nos diante de uma sátira àqueles que buscam o poder, independentemente dos meios.

Na cena final de *Perdição*, na sala do trono, vemos Creonte, um nobre que acabou de assumir o trono, preocupadíssimo com as aparências e que já não aguenta toda essa confusão familiar, que é a luta dos irmãos, típica do temperamento dos Labdácidas:

Creonte – O manto. Mais direito. Assim. Que ninguém possa fazer comparações desfavoráveis. Pronto. Vai começar tudo de novo. Eles matam-se uns aos outros para entreter os nervos e cá estou eu para reinar nos intervalos. Cansa-me esta família. Ninguém poderia me censurar se me alegrasse por já só restarem poucos (p.40).

Como já mostramos, com base em Hutcheon (1988), a intensa autoreflexividade e o interesse em subverter o que foi convencionalizado são característicos da arte pós-moderna. Assim, a história sempre nos chega com outros pontos de vista e, se o autor retoma a tradição, conforme assinala Ryngaert (1998), tanto pode ser “para melhor dissolvê-las” na multiplicidade

desses “novos pontos de vista ou para deixar pairar uma maior dúvida sobre o sentido do mito e sua utilidade atual” (RYNGAERT, 1998, p. 84).

Estas colocações teórico-críticas se mostraram fundamentais para compreendermos o diálogo anterior de Creonte, pois, como vemos, fica-nos subentendido que, se Creonte assumiu o trono, é porque os irmãos de Antígona morreram guerreando, portanto, estamos diante de um personagem que terá como função reestruturar o caos trazido pelos Labdácidas, tal como seu homônimo sofoclano, embora, com seu discurso reflexivo e irônico, subverta o mito.

Neste discurso também surgem indicações de poluição familiar na peça e que serão também reforçadas pelo seu Criado, que, como citaremos abaixo, corrobora o rei, pois, seu interesse é amenizar o fardo, que é o de reinar, para, no fim, parodiar o homônimo sofoclano:

[...] os Tebanos
(...) Não querem go-
vernantes tão temperamentais.
Sentem-se separados para sem-
pre das paixões excessivas que
só têm trazido miséria e dissabo-
res. Tu, Creonte, és o espelho do
bom senso (p.41).

Na *Antígona* de Sófocles é o coro de anciãos que marca – por diversas vezes – a diferença do novo rei aos seus antecessores, sempre enfatizando a razão e a sensatez *versus* insensatez. Um de seus diálogos merece ser transcrito:

Corifeu – Qual é, então, a ordem que nos dás ainda?
Creonte – Sede implacáveis com os rebeldes ao edito.
Corifeu – Ninguém é louco a ponto de buscar a morte.
Creonte – Seria esta, na verdade, a recompensa.
A expectativa de vantagens, todavia,
levou inúmeros mortais à perdição (vv. 250-255).

A passagem se refere à ordem dada por Creonte ao Corifeu.

Voltemos ao argumento paródico do Criado que visa não somente levar Creonte a desejar o que o servo quer que o novo rei deseje, no caso, o poder, como também traz novamente certa noção de fatalidade que permeia a trajetória dos Labdácidas, fatalidade esta que só traz sofrimento ao povo.

Porém, logo em seguida, veremos que esta fatalidade ora anunciada será, pelo próprio Criado, subestimada.

Este personagem é o melhor exemplo de praticidade masculina de *Perdição* e, se os demais homens na peça são débeis, este, de maneira alguma, parece se encaixar neste perfil. O motivo é simples: sem um rei, não há criado do rei. Assim, para existir, é preciso que faça seu senhor querer reinar. Por isso, nas suas explicações práticas sobre como governar, como se manter no Poder (que, como bem ensinou Maquiavel, nada tem a ver com fazer o bem, visto que as conquistas, por meio da perversidade, estão liberadas), trará uma boa síntese do que preconiza Maquiavel:

Criado – Mas porquê? Já está tudo legislado. Trata-se simplesmente de aplicar a medida. Sempre a mesma medida para matérias idênticas, nas mesmas condições. Assim o faz um cobrador de impostos. Não há lugar para dúvidas que lhe encurtem o sono.

(...)

Criado – Nada mais. Prosperidade e paz. E, é claro, um exército de luxo que brilhe ao longe e assuste os inimigos a ponto de os desanimar do ataque (p.41).

É preciso que atentemos para o tom que ele usa. Ao tratar de pessoas, independentemente do extrato social, todos tem o mesmo peso: não valem nada. Assim, nobre ou pobre, para ele, todos são como os “filhos de ninguém” a que se referiu Tirésias.

O dito do Criado muito se assemelha aos preceitos de Maquiavel, que ressalta em *O Príncipe* que o líder que quer se manter no poder “deve não preterir os costumes dos antepassados e, depois, contemporizar com os acontecimentos fortuitos” (MAQUIAVEL, S/D, p. 4-5). Porém, como o Criado visa construir uma atmosfera pacífica onde não há motivo de dissensões, não faz uma importante ressalva da qual Maquiavel não se furta: “... a menos que uma extraordinária e excessiva força dele venha a privá-lo; e, uma vez dele

destituído, ainda que temível seja o usurpador, volta a conquistá-lo” (MAQUIAVEL, S/D, p. 4-5).

Lembremos que para ter sucesso no seu governo, o líder não precisa conhecer a fundo o governo, basta que ninguém o questione e leve a público o seu fracasso governamental. Ele tem que agradar. Sobre o exército que atemorize os inimigos, sugerido pelo Criado, uma das teses centrais de *O Príncipe* é a de não existir poder sem um estado nacional forte, pois, não há boas leis, sem boas armas. Como estas serão empunhadas por soldados, vale lembrar que eles não morrem pelo Príncipe, e sim pela Pátria.

Rapidamente, o Criado convence o Rei, que, mesmo “protestando”, não só concorda com os argumentos apresentados, como ainda, ironicamente, reforça-os e, com isso, apresenta-nos referências paródicas aos mitos e suas funções:

Creonte – Uma terra onde
corra o leite e o mel. E se reben-
tem os tonéis de vinho nas ma-
nhãs consagradas a Dioniso.
Onde as mulheres se esqueçam
do delírio que agora as faz errar
pelo Citéron, como cabras à lua.
Onde a história da Esfinge e
destes mortos seja contada final-
mente como história, com o
imenso alívio que isso dá (p.41).

Ao reforçá-los, não só mostra que, maquiavelicamente, o governante deve possuir a virtude do parecer, do fazer crer, da hipocrisia, como aponta para o fato de “que os homens se impressionam muito mais com o presente do que com o passado” (MAQUIAVEL, S/D, p. 18), principalmente, se este passado for repleto de crises – tempo em que proliferam superstições. Lembremos que, segundo Girard (s/d), o “rito vira a instituição reguladora das crises” (GIRARD, s/d, p.96) e que há duas maneiras de vê-lo:

A primeira delas, a visão iluminista, segundo a qual a religião é superstição, esvazia o rito de significado. A visão alternativa baseia-se no fato de que o rito pode ser encontrado em toda parte – como “o próximo”, o vizinho, no décimo mandamento -, e, da constatação dessa “onipresença”, conclui-se que deve gerar todas as instituições culturais (GIRARD, s/d, p.96-97).

Com isso, Creonte – tomado pela *hybris* – não propõe expurgar as raízes religiosas, tal como sugere Maquiavel, no capítulo XXV⁷⁵ de *O Príncipe*, porém, nesta mesma linha materialista de pensamento, acrescida de características pós-modernas, relativiza tudo e finda por também desmistificar o poder temporal e espiritual e zombar da história, tirando-lhe o sentido.

Por fim, bastará demonstrar ao povo que a ordem agora é inabalável. No entanto, os tais argumentos objetivos do Criado, apesar de surtirem o efeito que ele desejava, só fazem Creonte ter mais certeza de como sua função – até pela forma como acede ao trono, é inglória. Assim, o descompasso entre o que se diz, o que se faz e o que se é salta aos olhos. É a mesma constatação que temos de Antígona: age, mas não vê virtude nos seus atos, pois eles, realmente, são sem valor. Porém, Antígona só perceberá isso tardiamente...

Agora o Criado, valendo-se uma *até* a acometer os Labdácidas, ironiza o fatalismo característico da dinastia. Isso porque ele não só torna pré-ordenado todo desfecho, tirando-lhe a possibilidade de um final feliz, como também lhe tira o ar de mistério sagrado. Assim, não só desdenha de qualquer racionalização que justifique “o passado como causa de comportamentos excessivos no presente” (LUNA, 2009, p.162), como nos tira a possibilidade de culparmos nossos genes, o inconsciente, uma instituição repressora, o deus da guerra ou... Édipo. Porém, ainda não considera a possibilidade da causa de toda a discórdia ser fruto da rivalidade mimética que acomete as personagens.

Será durante estes diálogos em torno do poder de Creonte que Antígona morta trará informações sobre a guerra entre os irmãos. O que mais ganha relevo é a maneira pela qual ela expõe sua percepção dos fatos, pois, dará o mesmo peso aos irmãos e aos eventos a eles associados. Neste trecho o tom parece ser o da banalização da violência, de um desprezo por tudo, fruto de uma possível soberba:

⁷⁵ Com isso, Maquiavel, no capítulo XXV, visa fugir de um determinismo divino. Porém, cabe aqui inserirmos dos conceitos “maquiavélicos” nesta exposição: *Fortuna* e *Virtù*. A *Fortuna* se refere às situações, ao presente e à sorte pessoal. Portanto, não é determinada e fatalista. Já a *Virtù*, que não deve ser confundida com virtude moral, é a capacidade pessoal de controlar as situações adversas e aproveitar as oportunidades, domando com isso a *Fortuna*.

Antígona – Os meus irmãos mataram-se um ao outro. Polinices casou com um mulher de Argos. Veio exigir o ano de reinado. Tinham feito esse acordo. Não sei o que falhou (p.41).

Ama – Polinices pegou armas contra Tebas. Pediu auxílio a sete exércitos inimigos.

Antígona - Mataram-se um ao outro e o meu tio ficou sozinho sobre o trono. Estava cheio de orgulho...(p.40-41).

Luna (2009), com base na *Retórica* aristotélica, faz uma observação pertinente sobre personagens que possuem este “orgulho que vem de berço”, “a nobreza dos ricos” que é “muito próxima da *hybris* dos gregos” (LUNA, 2009, p.138), ao analisar Blanche Dubois, protagonista de *Um bonde chamado desejo* (1947), de Tennessee Williams:

Esses traços, como se pode observar na *Retórica* de Aristóteles, definem um carácter potencialmente fadado ao erro, sobretudo, porque, ao crermos na validade das assertivas do filósofo, essa dignidade transmitida pelos antepassados, conduz, via de regra, ao desprezo pelas outras pessoas (LUNA, 2009, p.138-139).

Porém, ao olharmos criteriosamente o trecho anteriormente citado de *Perdição*, podemos observar que Antígona, ao dar o mesmo peso aos irmãos, evita que a diferença mítica se estabeleça como na Antígona sofocliana. E assim, sem distinguir entre um e outro irmão, qualquer solução sacrificial impetrada para o caso torna-se absurda. É isso o que fez o Creonte de Sófocles e é isso que sugere, ainda na citação anterior de *Perdição*, a Ama, ao nos lembrar de que Polinices se pôs contra Tebas.

Várias passagens do drama contribuem para que pensemos que Antígona despreza a tudo e a todos. A própria Antígona leva-nos a entender isso. Certamente, não foi à toa que Hélia Correia enfatizou a sua proximidade com o ‘bicho’, adquirida durante o exílio e a fez começar como terminou: sentindo a falta de uma cadela. Mas tal aproximação, mesmo que contribua para uma confusão interpretativa, também fez-nos ver na identificação com os animais e, principalmente, nas dificuldades de argumentar da personagem

semelhanças com a personagem Fabiano, de *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos (1892-1953). Ele também foi comparado a um animal por seus modos e deficiências. Ao contrário da heroína heliana, ele tinha a mulher que lhe compreendia os gestos... e um narrador onisciente, que revela o interior dos personagens ao leitor.

Já a Ama, longe de tal dificuldade (e berço) que acomete Antígona, em seu último comentário citado, faz uma ressalva “compassiva” ao novo rei: “Ama – Estava mal da barriga./ Bebia sem parar infusões de cidreira” (p.42). Este comentário, ainda no plano dos mortos, além de nos indispor contra Antígona, ao nos levar a ver – erroneamente – uma total falta de interesse pelo semelhante da parte dela, chama-nos a atenção para a capacidade de percepção/compreensão do outro da serva, uma “mulher comum” e, assim, tanto nuança o caráter de Creonte, tirando-lhe o papel de grande vilão, como introduz nessa compreensiva observação, a ironia paródica, inclusive, uma das mais irônicas com respeito ao heroísmo, pois rebaixa radicalmente a imagem do rei, por via do humor. Assim, desconstrói uma personagem plena de orgulho, mas que sucumbe a uma dor de barriga, ou seja, é desmontado da figura de poder a partir de uma referência ao baixo corporal.

Já no plano dos vivos, ao lermos o desabafo de Creonte, transcrito abaixo, concomitante à observação sarcástica da Ama morta, sabemos desta grande tensão que o acometia, nascida de sua insatisfação com tamanha responsabilidade. E o que poderia ser sede de poder mais parece uma apologia à anarquia e, certamente, uma paródia crítica à visão apresentada pelo Creonte sofocliano.

Creonte – Dentro de poucos meses aborrecer-me-ão. E eis-me amarrado ao trono até à morte. Julgado e julgador. Haverá sobre a terra região em que os homens não tenham governantes? Nem leis? Nem ordem de nenhuma espécie? (p.42).

O homônimo criado por Sófocles também fala sobre anarquia ao filho Hémon, ao criticar a ação de Antígona, que o afrontou, mas ressalta quão

grandes são seus perigos para a sociedade, apontando como solução algo igualmente terrível: a tirania. Observemos:

Mas a anarquia é o mal pior;
é perdição para a cidade e faz desertos
onde existiam lares; ela é causadora
de defecções entre as fileiras aliadas,
levando-as à derrota. A submissão, porém,
é a salvação da maioria bem mandata (vv.763-768).

Tais observações do Creonte sofocliano são fundamentais para que o coro não aceda totalmente às ações de Antígona, pois vê que suas palavras parecem “bem faladas” (vv.775). Segundo o pessimista Creonte de Hélia Correia, com ou sem lei, os homens sempre se matam mesmo.

Concomitante a este diálogo, na penumbra, Antígona faz uma observação sobre a tia que é esclarecida pela Ama:

Antígona – Os cabelos de Eurídice ficaram brancos.
Ama – Não. Isso foi depois. Isso é agora (p.42).

O “depois” remete à morte de Antígona e da Ama. Antes do acontecido, Eurídice teve oportunidade de demover a sobrinha de sua ação fatal, explicar-lhe o que ela queria aprender, e até tentar amá-la, como dirá posteriormente. Optou, no entanto, pela reprimenda disfarçada, pelo silêncio, pela omissão. Os cabelos brancos, surgidos tão repentinamente, talvez derivem disso: do remorso após o ocorrido, trazido pelas Erínias ou mesmo pelo medo do acerto de contas que fará - visto que temia os deuses - com o senhor implacável e invencível da morte, Hades.

Já o Criado, ainda não convenceu totalmente Creonte:

Criado – Manda ler os augúrios. Verás que te dirão que o teu reinado será cheio de delícias.
Creonte – Caso não seja? Devo governar ainda? (p.42).

Cientes de que a dupla acima descrê no sagrado, vendo-lhe somente como um apanhado de superstições, a sugestão do criado quanto a mover o rei a recorrer ao sobrenatural, mandando “ler os augúrios”, certamente, resvala

para a paródia à tradição clássica, já que nesta peça a consulta não lhes faz sentido algum. Assim, neste ataque parodístico, travestido e simulado, Hélia Correia nos mostra que seu personagem, ao tentar se valer de tais conhecimentos para convencer a Creonte, só pode ter um papel cênico (dentro da peça!), visto que o rei deseja os “louros” do reinar, embora queira dispensar os dissabores que os acompanha.

Porém, as queixas de Creonte, aparentemente infundadas, ganham um forte motivo: sepultaram Polinices, apesar do seu decreto. Assim, desorientado sobre o que fazer, ele diz:

Creonte – Pelos deuses! Más
novas? Onde estão as más novas
no dia em que a cidade respira no-
vamente sobre as cinzas da guerra?
Criado – Algum ladrão que foi
surpreendido a recolher despojos.
Creonte – Deverei ou não ser
benevolente?
Mensageiro – Senhor, muito
mais grave é este crime.
Creonte – Tão grave? (p.42).

O irônico é que ele, além de não ter achado o delito tão grave, nem se lembrava da sua ordem dada. Lembremos que Maquiavel não via necessidade alguma em se manter a palavra dada, caso ela viesse a prejudicar os interesses do momento (MAQUIAVEL, S/D, p.68), pois o importante seria manter o Estado.

Creonte – Que ordens? Ainda
não dei ordens nenhuma. Quero
ser ponderado. Tebas está cansa-
da de precipitações (p.43).
Mensageiro – Senhor, o teu decreto...
Creonte – Que decreto? Eu
apenas decretei uma coisa. Que
o corpo de Polinices não seja se-
pultado. Esta é a maldição mais
ajustada para quem se aliou com
inimigos e, tornado um traidor,
atacou a cidade.
Criado – É uma interdição
justa e exemplar. Todos os cida-
dãos aprovam o castigo (p.43).

Estas evidências indicam que um desfecho menos violento seria possível para o decreto paródico de Creonte. Na verdade, como ocorria na tragédia sofocliana, o mensageiro da notícia, que temia por sua vida, escapou incólume, para sua surpresa. Porém, tal como apontou Maquiavel, o líder vive no centro do perigo e seus receios são tanto internos, quanto externos. Ambos assombram, como veremos a seguir, Creonte, e se eles os transformaram em um “intolerável”, tamanha a sua “desconfiança” (MAQUIAVEL, S/D, p.64), algo condenável em um líder, segundo Maquiavel, agora ganham fundamento:

Creonte – Bonito! E dizes tu
que todos querem paz! Só para
desafiar o meu poder é que al-
guém se lembrava de cometer
tal crime. Onde está ele, quem é
esse inimigo? Que o encontrem
depressa antes que cada um da-
queles em quem confio, no palá-
cio e em toda Tebas, me pare-
ça capaz de albergar a traição.
Começarei a duvidar dos seus
conselhos, a descortinar troças
no brilho do seu riso. A achar
que um abraço foi fugidio de
mais... (p.44).

Porém, a notícia dada não é ainda a pior. Por isso, o temor do mensageiro, que escapa ileso, graças ao Criado, que, a partir de agora, mandará – abertamente – pelo Rei. Como não há possibilidades de o Criado ser, de fato, empossado, esta triangulação, usando termos girardianos, não gera nenhuma rivalidade:

Mensageiro – Tenho medo,
senhor. O meu destino acha-se
preso dos teus lábios. Bem co-
nheço eu a sorte do portador de
novas.
Criado (*aconselhando o Rei*) –
Que viva.
Creonte – Vive, pois! Desapa-
rece! Reforçaram ao menos a
guarda do cadáver? (p.44).

Na *Antígona* sofocliana, como dissemos acima, o guarda que traz a mensagem também escapa, porém, quem o livra da morte é o próprio Creonte. Com isso, em *Perdição*, vemos o “irônico *abuso*” do cânone (HUTCHEON,

1988, p.170) por Hélia Correia que, com o Criado, aumenta, gradativamente, a atenção dada a um personagem “ex-cêntrico”.

Maquiavel afirma que, para o príncipe, é bom ter uma reputação de generoso, mas deve evitar a clemência inoportuna. Assim sendo, antes de Creonte descobrir quem desobedeceu a seu édito, Ismena acompanha a acusada e, por ela, intercede:

(Entra Ismena, chorando)

Ismena – Ah, tio, meu querido tio. Talvez eu falte à piedade filial se confessar que muitas vezes desejei que fosses tu meu pai. Que eu pertencesse mais diretamente à linhagem sensata e generosa de que és o justo herdeiro. Suplico-te, Creonte, mantém o coração ao abrigo da cólera... (p.44).

Junto ao pedido patético e paródico, pondo às claras estratégias sentimentais de convencimento retórico, vemos Ismena indicar na sequência a poluição familiar que acomete os Labdácidas e, com isso, tentar amenizar a responsabilidade da irmã pelos seus atos, pois já sabe ter sido Antígona aquela que praticou a ação proibida:

Ismena – Perdoa-lhe. Aí vem. Desgraçada família. Pavorosos destinos. Ainda ontem chorei os meus irmãos, depois de ter chorado meu pai e minha mãe. Cada dia que passa me anuncia desastres. O deus da luz não poupará ninguém. Ninguém! (p.45).

Apolo, segundo Grimal (1993), dentre seus vários epítetos, é considerado o deus da luz, da música, da poesia, da adivinhação (GRIMAL, 1993, p.34). Em *Édipo Rei*, o protagonista, após vazar os olhos, dirá ao Corifeu que o deus é o responsável pelos seus males⁷⁶. Na *Oresteia*, de Ésquilo, é

⁷⁶ Foi Apolo! Foi sim, meu amigo!

Foi Apolo o autor de meus males, de meus males terríveis; foi ele!

Mas fui eu quem vazou os meus olhos.

Mais ninguém. Fui eu mesmo, o infeliz! (vv. 1574-1580).

Apolo que manda Orestes vingar o pai. Depois do feito desmesurado, o mesmo deus lhe manda abandonar a cidade e partir para a cidade da deusa Palas, para lá abraçar-lhe a estátua. O papel do deus é claro: ele guia o filho de Agamêmnon à ação vingadora, para depois apontar-lhe uma saída eu o isente da responsabilidade por seus atos.

Já sobre a alusão ao deus em *Perdição*, é claro que ninguém neste drama realmente acredita na possibilidade de intervenção divina. Assim, esta súplica clamorosa de Ismena não gera comoção, pelo contrário, faz ecoar no dito o mesmo sarcasmo ambíguo, típico no teatro contemporâneo. O importante é que surte o efeito desejado no drama, visto que Creonte gosta da bajulação da sobrinha, ou, talvez só se sensibilize com a sua intenção em salvar a irmã...

Concomitantemente a este diálogo, a Antígona morta reforça a descrença no mito, ao ignorar o plano dos vivos e se ater somente ao simulacro:

Talvez me esteja a recordar
de coisas que...
(...)
... nem sequer
existiram...
... ou que um dia,
mais tarde, inventarão para
mim (p.45).

Hélia Correia, nesta passagem, não só insere novamente a intensa autorefletividade na peça, como nos lembra, tal como vimos em Hutcheon (1988), da impossibilidade de alcançarmos a história, visto que ela só nos chega através da textualidade.

Esta citação da peça também é a prova cabal da falta de desejo de vingança de Antígona e de que o desvelar das ilusões, promovido pela Ama, contribuiu para que a heroína se lançasse sobre o abismo. Porém, isso não a isenta da responsabilidade pelos seus atos. Antígona é responsável pelo próprio infortúnio. Pessimista, ela se sabota. Uma pessoa hipermimética escolhe sempre o pior.

Como já estamos cientes de que tanto para o novo rei, como para Antígona, prestar as honras a Polinices não tinha nenhum significado transcendente, visto que Creonte entende que o crime foi cometido só para desafiá-lo, testá-lo no poder, a subversão maior ao mito surge com Antígona, que demonstra, com suas ações, no plano dos mortos, que nem isso ensinava, pois, morta, recorda somente de um “grande entusiasmo” (p.44) sentido, apesar de nem saber “quando foi” ou, pior, desconfiar de que nada disso ocorreu. Assim, não seria esse “grande entusiasmo” o *kydos*, “o signo de uma vitória temporária, de uma vantagem imediatamente colocada em questão” (GIRARD, 2008, p.193)?

Creemos que sim. Isto posto, o que poderia ser visto como uma “violência santa” mostra-se como o que realmente é: uma “violência impura” (GIRARD, 1998, p.56). Lembremos que o comportamento violento do homem, segundo tanto Girard como o Tirésias heliano, no seu segundo monólogo, nasce e se sustenta a partir da imitação. O desejo de nos adequarmos ao modelo que admiramos, que tanto pode ser uma pessoa ou uma sociedade, leva-nos a ações violentas.

Como bem expressa Ismena, concomitantemente, à dura observação citada pela Antígona morta, os parentes creem que Antígona “só ouve a voz do escândalo” (p.46), apesar de ainda não explicitar de onde essa voz vem. Isto ocorre quando Ismena explica que “não [pode] demovê-la. Ela nunca escutou conselhos razoáveis” (p.46).

O termo escândalo, utilizado por Ismena, fez-nos refletir melhor sobre seu significado que, hoje, popularmente, nada mais é do que algo que foge à conduta moral, um mau procedimento, ato reprovável e vergonhoso. Mas o vocábulo, que vem do grego *skandalon* e significa obstáculo, vai além disso.

O evangelho bíblico de Mateus ajudou-nos a compreender melhor o uso do termo, pois, no capítulo 18, versículo 7, ele nos traz o seu uso: “Ai do mundo por causa dos escândalos! Eles são inevitáveis, mas ai do homem que os causa!”. Se não lermos o versículo anterior, a passagem pode até nos fazer ver em Antígona uma pessoa que, se prejudicou alguém, foi a si mesma. Porém, no versículo 6, do mesmo capítulo, lemos o seguinte: “Mas, se alguém fizer cair

em pecado um destes pequenos que crêem em mim, melhor fora que lhe atassem ao pescoço a mó de um moinho e o lançassem no fundo do mar”.

Assim, o escândalo não é nocivo somente para quem o comete. O erro ou pecado do escandaloso é levar o outro a cometer o mal. Na acepção cristã, esta atitude, por parte do escandaloso, leva o outro à morte espiritual. Deste modo, é dever do homem evitar o escândalo ou, pelo menos, não favorecê-lo. Quando alguém que, por natureza ou função, deve ensinar ou orientar e não o faz, o erro ou pecado é mais grave em vista do escândalo. Há também a possibilidade de alguém cometer o escândalo contra si, no caso do suicídio, com objetivo de servir de exemplo (se o suicida sofre de “distúrbios psíquicos, angústia ou medo grave de provação” (Papa João Paulo II, 2006, p.595), seu mal é atenuado ou mesmo suprimido).

Luna (2008) faz uma observação relevante acerca da adesão ao personagem trágico que, quando

[...] empaticamente modelado [...] pode, sim, cometer erros voluntários e conscientes. A adesão do receptor à sua caracterização fará o desfecho trágico parecer injusto, imerecido, desproporcionado, por isso mesmo, trágico (LUNA, 2008, p.267).

Assim, quando compreendemos o significado do escândalo nas ações de Antígona, tornamo-nos empáticos à personagem, e o que parecia somente uma necessidade de chamar atenção pra si, sensibiliza-nos a ponto de acharmos seu fim, como bem observou Luna, “imerecido” ou, no mínimo, “desproporcionado”.

Quando Eurídice entra em cena e, junto aos demais personagens, afirma que Antígona fez tudo por piedade, busca sensibilizar os demais com o feito da sobrinha, embora não pareça crer nisto. Porém, a nem tão maternal, apesar de inseparável Ama não tergiversa e tenta a menina a ter uma pretensa visão analítica de uma realidade social que, como bem observou Seabra Pereira (2008), nada mais é do que uma ode ao mal desumano, deixando-lhe uma terrível sugestão: “Vão-te amar. E supor tanta coisa ao teu respeito” (p.46). Assim sendo, pela maneira em que é delineado o *ethos* de Antígona,

não é difícil supor que esta frase sincera lhe tenha servido como um grande incentivo, arrastando-lhe para o trágico.

Mas esta constatação da Ama não se esgota por aí. Também paródica, desconstrutiva e auto-reflexiva, em relação ao mito e a construção de heróis, com ela, a Ama faz com que o mito se cumpra pela segunda vez, mas agora como paródia. Assim, a Ama age como “a mão” que dá o empurrãozinho final que faltava para Antígona cair e, como heróis, que se matavam no campo de batalha, para ascender aos olhos da comunidade, serem celebrados por toda a eternidade, para permanecerem vivos na imaginação dos poetas. Silva (1991), no prefácio à edição de *Perdição*, constata “uma ambiguidade evidente na natureza desta figura, uma espécie de mão do destino ou *daimon*, se irá consolidando” (SILVA apud CORREIA, 1991, p. 9).

Já contagiada pela visão analítica da Ama, Ismena, aquela que, segundo a serva, trancava-se no quarto a chorar pelo noivado desfeito, ajuda a condenar a irmã, apesar de a sua elocução final servir como atenuante à acusada:

Ismena – O irmão! Ela sempre os detestou! Não lhes perdoou nunca que mandassem partir o pai para o exílio e repartissem o governo entre eles. Para Antígona, foi o mesmo que o matarem (p.46).

Já apontamos a rivalidade mimética que envolve as irmãs e o “objeto de desejo” Hémon. Certamente, esta rivalidade gerou ressentimento em Ismena e, na sua fala anterior, é possível também percebê-lo. Já sobre Antígona, se o exílio foi visto por ela como o assassinato do pai, ela, sua acompanhante, também se viu morta, apesar de tê-lo seguido por piedade. Seria este o ato que a exilada não conseguia esquecer?

Ainda sobre a passagem citada, nas versões do mito de Antígona, nenhuma menciona um possível ódio ao irmão. Pelo contrário, há classicistas que veem uma relação incestuosa entre Polinices e Antígona, como em *As fenícias* de Eurípedes. Assim, Hélia Correia aumenta o número de versões e,

nesta paródia, Antígona morre, mesmo que pareça aos parentes ter sido por ódio à sua família.

Já Creonte, tão perdido quanto a sobrinha, ainda crê, como mostraremos a seguir, que a atitude de Antígona é somente uma afronta pessoal e, ao questionar Ismena, seu apelo emocional transforma um assunto sério em ridículo. (A definição aristotélica de comicidade, retirada do capítulo V, de sua *Poética*, vem-nos à mente: “é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição” (ARISTÓTELES, 1997, p.24). Deste modo, Hélia Correia aciona o *bathos*⁷⁷ da cena, nascido desde *pathos* involuntariamente cômico, e nós somos tentados a crer, tal como aponta Ceia (2010), que o ridículo e a zombaria são condições para a paródia. Pergunta Creonte: “Porquê então agora tudo isto? Por me estender o ódio a mim? Para me ofender?” (p.46). A visão da “paródia como repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1988, p.47) ganha relevo neste instante anticlimático, em que a finalidade é aparentemente só caricaturar o novo rei.

Já Antígona, ao ser interpelada, não redargue que cumpria um dever sagrado, como o fez a homônima sofocliana e se limita a dizer: “Qualquer coisa que tinha de ser feita” (p.46) para, logo em seguida, justificar melhor sua ação que, aqui, pouco importa se foi piedosa ou não, mas que a tia, novamente, com intuito de salvá-la da morte, considerará piedosa:

Antígona – Assim agora me
chamou o corpo já verde e mal-
cheiroso de Polinices. Um pobre
corpo de homem que grita pela
cova, que grita pela terra para se
desfazer.

Eurídice – Tentou cumprir o
seu dever sagrado. Creonte, anu-
la a tua lei severa (p.46).

Vemos acima que há a perda de sentido divinizado, mas há um olhar piedoso sobre o humano, o putrefato que não pode ficar exposto. O tabu do

⁷⁷ Segundo Moisés: “Empregado na retórica greco-latina com o sentido de grandeza ou sublimidade do discurso” (Prieto, s. d.: s. v.), correspondente ao *altitudo* latina, o vocábulo sofreu mudança semântica às mãos de Alexander Pope (Peri [a respeito de] *Bathos: on the Art Sinking of Poetry*, 1728), passando a designar a queda súbita do sublime no ridículo e na banalidade” (MOISÉS, 2004, p.54).

corpo insepulto ganha força e, mesmo que não seja em respeito aos deuses, trata-se de respeitar aos homens. Assim, a morte será sempre signo do sagrado.

Porém, antes de continuarmos nossas ponderações sobre o acima citado, retomemos a discussão de Antígona e Creonte na tragédia sofocliana, em que o rei acusa Antígona de tomar o lado de Polinices em detrimento de Etéocles. A princesa então rebate o argumento de Creonte de forma notável, demarcando a indiferenciação entre os irmãos e, com isso, desnudando a rivalidade mimética geradora da discórdia:

Creonte – E aquele que morreu contra o outro
também não era teu irmão, do mesmo sangue?
Antígona – Do mesmo sangue, de um só pai e uma só mãe.
Creonte – Por que, então distingues impiamente o outro?
Antígona – O morto não confirmará essas palavras.
Creonte – Confirmará, se a distinção o iguala ao ímpio.
Antígona – Foi como irmão que ele morreu, não como escravo
(vv.585-591).

Esse é apenas um dos vários exemplos em que Sófocles, em suas tragédias, desnuda uma “verdade sórdida”, visto que, os gêmeos, como observa Girard (2010),

[...] possuem no mais alto grau a qualidade essencial da irmandade mítica: eles são indistinguíveis, eles carecem absolutamente da diferenciação que todas as comunidades primitivas e tradicionais consideram indispensáveis para a manutenção da paz e da ordem (GIRARD, 2010, p.505).

Essa simetria também aponta para outra que, até o fim da peça, ganhará mais força: a que iguala Antígona a Creonte.

Tomando por base o que Girard expôs em *Mentira Romântica e verdade romanesca*, vê-se que a relevância desta informação para nossa análise de *Perdição* está na revelação do mecanismo do desejo mimético na literatura. Ao mostrar a necessidade que temos de um mediador para o nosso olhar, o confronto simétrico entre Antígona e Creonte ganha uma explicação plausível: estamos diante de um confronto mimético onde o objeto de rivalidade, o corpo de Polinices, é deixado de lado por Antígona e Creonte, no decorrer da disputa. Assim, os antagonistas, fascinados um pelo outro, tornam-se, cada vez mais, espelho um do outro. Com o prosseguimento do debate trágico, que

aparentemente os distancia, Antígona e Creonte aproximam-se tanto que, ao sucumbirem, tornam-se idênticos.

Voltemos à análise do último diálogo transcrito de *Perdição*. Já estamos cientes das dificuldades da heroína em encontrar sentido para sua vida, embora o mesmo não se pode dizer dos demais personagens, assim, ainda que a ação de enterrar o irmão não tivesse caráter sagrado, seria de grande valor heroico. O ato de Antígona foi, no entanto, desqualificado por Ismena, que mostrou serem as ações da irmã sempre caprichos sem valor, ao comparar esta resposta de Antígona à que ela lhe deu ao justificar porque lhe tirou Hémon:

Ismena – Qualquer coisa que
tinha de ser feita. O mesmo me
disse ela quando me roubou Hé-
mon (p.46).

Ismena, ao tão bem cotejar as duas respostas, conclui que nada tem significado para Antígona. Assim, o que Antígona deixa transparecer é o profundo desprezo que tem por todos, mesmo que ele, como veremos mais adiante, nem isso seja real.

Ainda cabe, aqui, um adendo sobre a aparente ironia na apresentação dos fatos, presente em Antígona. Ela se assemelha àquela utilizada pelo eu-poético do poema *Tabacaria* que, crendo não ser nada e que nunca nada será, resolve criar uma história que o tornará exemplar: “Deitei fora a máscara e dormi no vestiário/ Como um cão tolerado pela gerência/ Por ser inofensivo/ E vou escrever esta história para provar que sou sublime”⁷⁸.

Porém, ao vermos o que a Ama diz a Antígona, concomitantemente, mas no mundo dos mortos, percebemos a quem se assemelha realmente o dito pessoano: “É como deve ser. Não/ passarei de um espelho que te / dará respostas” (p. 46).

⁷⁸ PESSOA, Fernando. Tabacaria. Álvaro de Campos. In: *Jornal de Poesia*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/facam08.html>. Acesso em: 08.02.2014.

A partir desta passagem, a Ama transforma Antígona em sua ‘imagem e semelhança’, visto que, em sentido figurado, o espelho reflete o modelo, um exemplo a ser seguido, a ser imitado. Os desígnios da Ama ainda não estão claros neste momento da trama, mas é nítido que sua declaração revela, mais uma vez, a presença estruturante do desejo mimético na peça.

Acerca do simbolismo presente no espelho, é interessante observarmos que, se a declaração da Ama ganha contornos ambíguos, ela está em perfeita sintonia com o espelho. Pois, conforme Baêna (s/d), a imagem que este objeto

[...] reflecte é simultaneamente *idêntica* (ainda que invertida) e *ilusória*. O espelho assume, assim, sentidos radicalmente opostos: representa a *verdade* (símbolo mariano) e a *aparência* (símbolo demoníaco). A crítica de Platão (427-347 a. C.) sobre o *simulacro* assenta precisamente nesta relação entre o objecto real e o seu enganador reflexo. Inscrito no campo animado da experiência e da actividade psíquica, o espelho veicula o sentido de *verdade equívoca*, sendo considerado “o símbolo por excelência do Simbolismo” (Michaud, 1949) (BAÊNA, s/d).

Foi com Platão que o espelho passou a ser comparado com a alma. A Igreja Católica seguiu este ponto de vista. Segundo o pensador grego Plotino (205-270), o espelho também representa a alma, “a imagem de um ser está disposta de forma a receber a influência do seu modelo como se fosse um espelho (Enéadas, 4: 3)” (BAÊNA, s/d). Esse espelho surge como metáfora do “olhar para dentro”. Já os sufis⁷⁹ trazem um significado bastante significativo para o espelho: este exprimiria o medo que temos de nos conhecer.

As artes em geral, aí inclusa a literatura, valeram-se da função estética do espelho. Como exemplo do uso de espelhos tanto por sua função estética como pelas metáforas que sugerem, Baêna (s/d) cita o filme *Orfeu* (1949), de Cocteau. Nesse filme, Orfeu é um poeta casado com Eurídice que, entediado com a vida que leva ao seu lado, conhece e se interessa por uma “mulher”, a Morte. O interesse é recíproco. Ela, porém, o deixa, o que faz com que Orfeu vá buscá-la no mundo dos mortos (no mito grego, ele vai atrás de Eurídice). A entrada do submundo, repleto de prédios destruídos e operários, é composta

⁷⁹ Sacerdote de uma linha mística do Islamismo, o sufismo, o sufi dervixe realiza uma dança circular que “evoca a evolução dos astros, imitando a roda dos planetas em torno do Sol e a busca de Deus. Provoca o êxtase da alma, celebra a circum-ambulação, ritual não só dos sufis, mas utilizado universalmente” (HOVELACQUE, 2006, p.73).

por espelhos. Sua ida ao mundo dos mortos é em vão, visto que lhe é negado o direito de ficar com a amada Morte. Os superiores do lugar, no entanto, permitem-lhe retornar à superfície, desde que nunca mais olhe para Eurídice. Como no mito, ele não consegue evitar fitá-la. E, olhando-a, ainda que por um espelho, finda por vê-la partindo rumo ao submundo. Assim, “o espelho assume-se como lugar de passagem para realidades imaginárias, conduzindo ao mundo da morte” (BAËNA, s/d). Como espelho de Antígona, a Ama fez o mesmo descrito acima: com a sua dura exposição da verdade, mostrou que as realidades são imaginárias e, se não a vemos assim, é porque temos medo de nos conhecer, daí o seu o papel importante para ação fatídica de Antígona, conduzi-la para morte.

Voltando ao entrevero entre Antígona e sua irmã, no diálogo seguinte de *Perdição*, vemos Ismena levar uma reprimenda de Eurídice, que funciona não só para diminuir o conflito na peça, como para gerar, por meio da resposta de Ismena, uma paródia dos momentos mais sublimes da Antígona sofocliana:

Eurídice – Não é esta a ocasião propícia para tornares visível toda a tua amargura. Tens disfarçado bem. Pois continua.

Ismena – Seja. Manter-me-ei compreensiva. Isso irá mesmo contrariá-la mais. O que ela deseja ver em nós é ódio, hostilidade, e não amor. Perdoa-lhe, meu tio. A tua piedade irá estragar-lhe o efeito do espectáculo, agirá como o mais duradouro castigo (p.46).

Esta fala de Ismena é significativa por nos remeter ao que sentencia a Antígona sofocliana: “Nasci para compartilhar amor, não ódio” (v.596). Assim, o dito sofocliano é claramente parodiado em Hélia Correia e a insinuação de “cunho cristão”, tal como criticou Fraisse, serve-nos como guia, mas não “cai como uma luva” neste caso, pois, quem se mostra “doce e cristã” é Ismena, ao deturpar, com ironia, o real sentido do perdão (que é cristão) para ofuscar “martírio” da irmã.

Luna (2009) ressalta o papel preponderante da *hybris* na composição de um carácter heroico:

[...] ao tempo em que garante verossimilhança à transgressão, opera muito propriamente no sentido do favorecimento da produção do “efeito trágico”: maior a altura, maior a queda – por sob a vestimenta heroica há um ser humano no sentido mais comovente do termo – um ser fadado ao trágico (LUNA, 2009, p. 129).

Na tragédia sofocliana, Ismena é acusada por Creonte de dissimulada e cúmplice da irmã e aceita a acusação e as consequências nela implicadas, se a irmã nisso consentir (vv.613). Tal consentimento não lhe é dado, pois Antígona – enceguecida por sua *hybris* – a vê como uma “amiga que ama apenas em palavras” (vv.621). Estas acusações se assemelham àquelas que a família de Antígona faz à Ama em *Perdição*, acusando-a não de cúmplice de Antígona, mas como culpada por manipulá-la. Aqui, como em Sófocles, Antígona faz recair em si toda a culpa.

Já em *Perdição*, encontrar um responsável pela queda de Antígona não é tão simples assim. Como tratamos de peça contemporânea e, por isso, cheia de ambiguidades, é possível que todos personagens funcionem como operadores do desmonte paródico do mito, todos, mesmo com suas omissões, dissimulações, contribuam para a arquitetura textual e operem a serviço do desnudamento do mito, do desejo mimético que causa conflitos, das intenções perversas ou inconscientes dos personagens, da falta de sentido divinizado. Se assim o for, esses personagens agem com fossem todos instrumentos de desconstrução paródica, afinal de contas, Antígona era a maior de todas as heroínas, a desconstrução de suas virtudes heroicas aclamadas pela tradição exigiria muitos operadores: cada um agindo por uma via distinta, mas todos em colaboração com o maior desígnio da peça, que não é, absolutamente, levar Antígona ao trágico, mas cuidar em desfazer tudo o que possa sugerir elevação heroica da ação.

Com base nisso, de que todos os personagens estão a serviço desse propósito, vemos a presença do desejo mimético por toda a parte, a manipulação, e o próprio esvaziamento do sentido do sacrifício, enfim, o desnudamento do mito, e, é claro, a desgraça de Antígona, o bode expiatório.

Porém, dentre esses operadores desconstrutivos, a “ex-cêntrica” Ama atua de forma magistral, pois, ao contrário dos demais, embora seja, como os

outros, ressentida, ela atua dizendo nada mais que a verdade. É pelo desnudamento da verdade que ela se faz o motor da perdição.

A Ismena heliana, por exemplo, ao mostrar-se leviana e sabedora do que transmuta em herói um ser humano comum, sugere ao tio um castigo para a irmã que lhe tirará todo o brilho: o perdão. Assim, o conflito, essencial para ação trágica, é evitado, como já havia pedido Eurídice e o piedoso será Creonte, que somente errou ao interditar o ritual ao morto, pois, como lhe lembra o Criado, cheio de experiência: se não o tivesse feito, “ninguém se ocuparia de um traidor” (p. 47). Atônito, o rei argumenta que acreditou agir eticamente⁸⁰, embora, não possamos deixar de perceber o caráter irônico da sua resposta:

Creonte – Dizes bem. Eu confesso que lancei o decreto porque me pareceu que seria bem-vindo. Que todos sentiriam prazer em o cumprir, que haveria, digamos, um acordo profundo entre mim e os súbditos. Que a própria consciência de cada um iria coincidir com o sentido da lei. Pois não é essa a perfeição de um Estado?” (p.47).

Pulquério (1987), ao analisar a tragédia sofocliana, observa que Creonte é:

[...] originariamente, um homem bem intencionado, cuja natureza tem em si germes activos de corrupção. É a sede do poder que nele abafa todo o sentimento de humanidade e o impele para a catástrofe. A ruína forja-a ele por suas próprias mãos (PULQUÉRIO, 1987, p.160).

Já o desejo de poder, do Creonte recriado por Hélia Correia, é duvidoso, é perceptível seu “sentimento de humanidade” ao governar. Tal sentimento, no entanto, não parece fruto de sua bondade, mas sim da sua inabilidade para governar. Daí a importância de delegar suas decisões ao Criado que preferirá o bem, e não fechará os olhos para o que é melhor para o Estado.

⁸⁰ Retomando o já exposto em nosso aporte teórico: Segundo Abbagnano (1962), para Hegel, a definição de ética está intimamente ligada ao Estado, pois, “o objetivo da conduta humana, que é ao mesmo tempo a realidade em que tal conduta encontra a sua integração e a sua perfeição, é o Estado” (ABBAGNANO, 1962, p.361).

Antígona rebate o dizer do tio, dizendo-lhe que ele não pode prever o que se passa nas consciências. Irritado, ele a chama de histérica, merecedora de um exorcismo por certamente estar habitada por “demónios” (p. 48). De certa forma, está. Instável emocionalmente, como uma histérica, não ouve, nem vê com clareza, o que só contribui para impossibilidade de uma cura que a livre de tantos males. Como vemos, o Creonte recriado por Hélia Correia, mesmo parecendo somente um idiota legalista que nos induz a zombar dessa pretensa racionalidade que põe o Estado acima do homem, fornece alguns dos mais importantes indícios de que há uma forte influência “externa” para as ações da protagonista.

Eurídice tenta então proteger a sobrinha, que rejeita – veementemente – a sua ajuda e até despreza o afeto que lhe é oferecido. Concomitante a este diálogo, surge uma Ama morta, reflexiva, apontando para o desejo triangular que a envolvia, junto a Jocasta e o ‘objeto do desejo’ Édipo:

Ama – Jocasta tinha-me ódio.
Porque eu era mais nova. Eu
dormia mais vezes na cama do
teu pai (p.48).

Silva (2006) observa:

Se, na casa, alguém existe com quem o relacionamento da Ama seja próximo, esse alguém é a senhora, a cujo serviço a velha criada sempre dispensou o seu esforço. O convívio entre as duas mulheres é, porém, controverso; não lhe falta a compreensão e emotividade que advêm da convivência que as une, como parceiras dentro da condição feminina que lhes é comum, para além de um dia-a-dia partilhado; nem mesmo uma devoção generosa que a serva coloca ao dispor da senhora nas horas de sofrimento e dor. Mas nele pondera também um vago rancor ou concorrência, sempre latente entre criaturas próximas, mas a quem a vida tratou com generosidade diversa. O que a uma sobra em estatuto social e familiar, em riqueza ou em afecto, traduz-se na outra em privação e escravatura. Nas suas simetrias e assimetrias, este é um par dramático de potencialidades infinitas, que a tragédia grega reconheceu e apurou; na produção de Hélia, a mesma tradição gravou uma marca permanente e profunda (SILVA, 2006, p.496).

Vemos aqui que a Ama morta, não precisando mais dissimular o seu projeto de imitação, expõe seu desejo ao apresentar-se como modelo de Jocasta, que a invejava, odiava-a por ser mais atraente para Édipo, portanto, superior. Voltemos, então, ao desejo de Antígona, que, durante o diálogo com a tia e a reflexão da Ama, começa a se delinear:

Antígona – Não te esforces
por me compreender nem por
diminuir a minha falta. O afecto
e a ternura que me tens dedicado
só me incomodam, tia. Dedicá-
os a Ismena. Ela pagar-tos-á
com bem melhor moeda.
Eurídice – Está assustada. O
medo tornou-a agressiva. Ei-la
assanhada contra nós como um
gatinho (p.49).

É notório que o que mais Antígona nega, é o que realmente deseja: o afeto de Eurídice. Outro indício do seu desejo surge quando ela, morta, ainda lembra, com aparente irritabilidade, do jeito maternal da tia: “Antígona – Penso mais em / Eurídice. Irritava-me com as / suas maneiras maternas” (p.49).

Mesmo que saibamos, desde o início, que Antígona morre (afinal de contas, tudo é uma questão de “como” e “por que”), só vamos tendo a certeza de que tudo ocorreu da maneira mais absurda possível no decorrer da peça, visto que ninguém no castelo acreditava na fatal punição: “Eurídice (troquista) – Imagina! E irias matar tua sobrinha?” (p.48). Assim, mais uma vez, desabafa o rei:

Creonte – Ah, feliz raça que
só segue o coração! Como trans-
forma tudo em pequeninos dra-
mas que um sorriso e um amuo
conseguem resolver... Pois não
entendes que por ser minha so-
brinha ainda mais as coisas se
complicam? Seria já difícil per-
doar a um estranho quando o
mais importante neste grave mo-
mento é fazer prova de uma au-
toridade inflexível!... (p.48).

Em *Perdição*, o amor se apresenta sob uma luz irônica, acompanhado da morte, nem sempre a morte factual, mas a morte como sinônimo de

anulação da mulher perante a sociedade. A partir da passagem citada, vemos uma ironia enorme no dizer de Creonte sobre as mulheres serem movidas pelo coração, sobre a aporia entre punir e perdoar e finalmente o desmonte paródico do modelo mítico, que exige dele “fazer prova de uma autoridade inflexível”.

Mas não só em *Perdição*, mas também em grande parte da obra de Hélia Correia (talvez mesmo em toda), são perceptíveis rastros românticos. Estes traços são fundamentais para que compreendamos a construção das personagens do drama, pois, como bem descreve Moisés (s/d) acerca das personagens no Romantismo, “jogados entre sentimentos nem sempre coerentes, derivam para atitudes paradoxais, anárquicas, oscilantes, peculiares à sensibilidade feminina e dos adolescentes” (MOISÉS, s/d, p. 463) e como estão mergulhados no seu *ego*, “o centro de tudo”, são isentos de

[...] suporte filosófico ou religioso, e tombam num caos que leva à melancolia, e esta ao tédio, sobrevém a angústia, que acaba por conduzir à desesperação, da qual procuram escapar pelo suicídio ou pela evasão no tempo e no espaço (MOISÉS, s/d, p. 463).

Dos vários exemplos portugueses citados por Moisés (s/d), atenhamo-nos a Camilo Castelo Branco (1825-1890)⁸¹, autor de *Amor de Perdição*, que optou pela “morte voluntária”. Hélia Correia já admirou muito este autor como “personagem literária”⁸², tendo inclusive prefaciado algumas de suas obras. Segundo Gil (2001), “o título *Perdição* inscreve como intertexto subversivo da obra canónica *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco” (GIL, 2001).

Para nós, a intertextualidade ultrapassa o título, esse elemento paratextual, e alcança até o estilo, principalmente, se considerarmos a precisa descrição que fazem Saraiva & Lopes (1979) do estilo camiliano:

[...] frequentemente azedo, sarcástico, sobretudo o auto-sarcasmo daqueles mesmos tipos morais e estéticos que quer

⁸¹ Orfão de pai e mãe, desde os dez anos de idade, sempre viveu com um sentimento de eterna insatisfação com a vida. Casou e se separou diversas vezes. Seus escritos, apesar de ter seguido o gosto dos leitores, trazem muito da sua atribulada vida amorosa. Aos 40 anos, em decorrência da sífilis, ficou cego, condição que o levou ao desespero e, posteriormente, ao suicídio.

⁸² A autora admite este fascínio em uma entrevista conduzida por Ana Raquel Fernandes, em 2006.

idealizar na sua obra. Tal sarcasmo dava-lhe a ele, e ao seu público, a ilusão de vencer os conflitos, sociais e intimamente seus, do real e do ideal; embora também possa considerar-se uma forma de resignação e conformismo (SARAIVA & LOPES, 1979, p. 843-844).

Ainda sobre o lamento de Creonte, citado anteriormente, nele também ouvimos a voz do sarcasmo auto-complacente, pois, ao ter que tomar uma atitude em relação a Antígona, deplora existir essa “feliz raça que só segue o coração” (p.48): a mulher. Assim, ele – representante da Razão clássica – é feito opositor do sentimentalismo. O interessante é que ele é usado, pela autora, para ridicularizar não só o mito, como também o poder e, mesmo assim, findou por nos fazer duvidar desse desejo feminino que “nasce do nada” ou, melhor, sai do coração e, deste modo, nós é que terminamos por descobrir mais uma “mentira romântica”.

Porém, Creonte ainda não reconheceu a natureza de todo esse drama que ele julga pequenino. Legalista como tem que ser um rei, pensa somente em como solucionará o problema que só se agrava e pode lhe custar “o respeito para sempre” (p.49), lembra-lhe o Criado. Eurídice repreende o Criado pela intervenção no que ela julga um problema familiar, porém, o rei diz: “Eu. Bem preciso /aqui de algum conselho” (p. 49).

Insensível, e sem querer ouvir a esposa, Creonte continua a discussão valendo-se de um argumento reducionista e preconceituoso, já que embasado na suposta falta de objetividade por parte da mulher, sempre regida “pelo coração”. Porém, sua argumentação em nada se assemelha a do Creonte de Sófocles, que, soberbo e, por isso, repulsivo, esbraveja contra a também soberba Antígona: “(...) Não me governará jamais mulher alguma enquanto eu conservar a vida” (vv.599-600).

Mas Antígona, de Hélia Correia, não quer o perdão do rei. Deste modo, nasce mais um diálogo com ares de passatempo tedioso (“um jogo de palavras”, como bem observa Eurídice), mas, talvez, o mais esclarecedor da peça, onde a menina lhe diz que o mesmo deveria ter ponderado antes de agir, ou seja, antes de decretar o édito, deveria ter previsto que alguém da família fosse capaz de tal atitude:

Antígona – Devias ter pensado nisso antes. Que uma tua sobrinha, ou a tua mulher, ou mesmo um dos teus filhos...

Creonte – Não supus que existisse um louco em minha casa! (p.49).

Eurídice ainda tenta salvá-la do castigo, mas a Ama entra em cena e, aparentando condenar a ação de Antígona, indiretamente, legitima-a:

Ama – Pronto. Aí está Antígona como sempre quis estar. Só e ameaçada, num campo de batalha (p.50).

Como vemos, a Ama aponta a teimosia, a postura hubrística, inamovível de Antígona, condições fundamentais para torná-la uma heroína. Porém, concomitantemente, Antígona morta mostra exatamente o que desejava:

Antígona – Eu estava sempre em riscos de lhe cair nos braços. De lhe pedir que me pegasse ao colo. Queria-lhe mal por isso, à minha tia. Era amável de mais (p.50).

Definitivamente, a vingança não era o desejo de Antígona. Morta, recordando tudo isso, ela lembra que sempre esteve prestes a cair nos braços da “amável” tia, mas não o fez porque isso arruinaria “sua vingança” e a tornaria tão pequena quanto a irmã. Porém, Ismena insiste – sem o tom piegas de antes – que Antígona peça perdão e demonstra sinceridade:

Ismena – Pede perdão, Antígona. Talvez que tudo possa voltar ao seu lugar sem grande prejuízo se tu pedires perdão publicamente (p. 50).

Ao contrário da Ismena de Sófocles, esta não deseja acompanhar a irmã no seu martírio. Compartilham, no entanto, o desprezo de Antígona:

Ismene – Notando os sofrimentos teus, não me envergonho de percorrer contigo o mar de tuas dores.
Antígona – Os mortos sabem quem agiu, e o deus dos mortos; não quero amiga que ama apenas em palavras (vv. 618-621).

Em Sófocles, é Ismena que, em desespero, pergunta à irmã: “Que valerá a vida para mim sem ti?” (vv.626). Já em Hélia Correia será a tia que lembra a Antígona que só lhe resta a irmã como membro da família. Mas ambas as Antígonas são igualmente insensíveis a estes apelos. Em *Perdição*, o aviso até atiza Antígona a atacar Ismena, elucidando, assim, a mágoa que dela guarda:

Antígona – Não seguiste o teu
pai para o exílio.
Eurídice – Era tão pequenina!
Gritava, apavorada. Peguei-lhe
ao colo e fi-la adormecer.
Ismena – Eurídice tem sido
mais terna e atenta do que
foi nossa mãe. Cede. Se não por
mim, por ela, que o merece (p.50).

O rancor de Antígona, em relação à irmã, aparentemente nasceu porque ela não acompanhou o pai no exílio, o que não seria possível, visto que Ismena era muito nova. Assim, Ismena teve o objeto que Antígona sempre desejou: a amorosa Eurídice como mãe. Assim, se esperávamos nos deparar com uma revelação que nos fizesse compreender as ações de Antígona, isto não ocorre, pois o argumento de Eurídice é satisfatório. A tia, agora mais prática do que crédula, sugere responsabilizar os deuses pela falta de Antígona:

Diremos que não
foste responsável. Todos sabem
que os deuses, para se diverti-
rem, nos fazem cometer acções
ridículas ou desvairadas. A isso
chamam de loucura. Assim,
Creonte, meu senhor, estaremos
salvos. Nenhum rei piedoso pu-
ne um louco (p.50-51).

Ao apontarmos as características da arte pós-moderna, mostramos ser comum a inserção irônica de falsificações nos textos parodiados. O objetivo são pô-los à prova para que os questionemos criticamente. Ao criar este diálogo irônico para este momento importante do mito, Hélia Correia não só parodia a tradição clássica, como nos chama atenção sobre como são absurdos os argumentos utilizados para se legitimar certas punições, pois, com intuito de se conservar as estruturas do mito, apontam “falsos diagnósticos e

seus remédios” (GIRARD, 2008, p.254) quando, na verdade, não são mais do que venenos.

Enfim, tal como Antígona, Creonte não ouvirá a esposa, pois é mandado por seu subordinado, o Criado. Anteriormente, a Ama, com intuito de não tirar Antígona do caminho que a tradição escolheu para ela, reforçou “sua coragem” ao fazer oposição ao “seu” desejo e com isso o exasperando, como ao lhe dizer que Antígona estava do jeito que queria: “só e ameaçada” (p. 50). Mas agora, tendo certeza de que a trajetória do mito rumo ao trágico estava prestes a se cumprir, explicita seu estímulo para o erro fatal de Antígona:

Antígona – Eu desdir-vos-ei.
Ama – Ela desdir-vos-á. Não
pode recuar. O caminho de volta
apagou-se debaixo dos seus pés (p. 51).

É nesta cena que Ismena, seguida pelos demais, compreende o papel da Ama, apesar desta negá-lo para não ser punida com Antígona:

Ama – Que insensatez! Não sa-
bes o que dizes. Saiu de Tebas
era ainda uma criança e regres-
sou já era uma mulher. Como
podia eu tê-la influenciado?
Voltou-me para as mãos arisca
como um bicho. Tentei apesar
disso moderá-la, ensiná-la a
mostrar-se comedida. A tua tia é
testemunha disso (p. 51).

Como dissemos acima, com a exceção de Antígona a Ama não convence a ninguém de sua inocência. Ocorre, enfim, uma reviravolta: a Ama pagará pelo seu delito e assim surge mais um bode expiatório na peça.

Já vimos que há ressentimento por todos os lados em *Perdição*. Porém, o da Ama traz uma peculiaridade que merece ser destacada. Para isso, valemo-nos de Nietzsche que, como já mostramos no nosso segundo capítulo da tese, constatou que a moral escrava se firma no ressentimento em relação ao nobre. Isso ocorre porque enquanto a “moral nobre nasce de um triunfante Sim a si mesma, já de início a moral escrava diz Não a um “fora”, um “outro”, um “não-eu” – e este não é seu ato criador” (NIETZSCHE, 2010, p.28-29). Assim, o filósofo conclui que ação do escravo é, na verdade, uma reação, “a

dos atos, e que apenas por uma vingança imaginária obtêm reparação” (NIETZSCHE, 2010, p.28-29).

Se isso proceder, é possível que Ama, personagem “ex-cêntrica” e com uma vida marcada muitos não, tenha se deixado dominar pelo ódio, a união de “dois contrários que são a mais submissa veneração e o mais intenso rancor” (GIRARD, 2009, p.34), encarcerando-se no *double bind*, como vemos na cena do questionamento da Ama por Antígona, ambas já na penumbra e, com seu desvelamento da verdade, fundamental para o mito se cumprisse na peça, tem buscado apenas, usando termos nietzschianos, uma reação:

Antígona – Da tua própria vida, já não carregas nada?
Ama – Não me vês tu ainda como ama? Talvez eu não tivesse mais nada que esquecer... (p.51).

Porém, mesmo que nos sensibilizemos momentaneamente com a cena, não podemos esquecer de que o diálogo acima ocorre entre duas vítimas do mito, da tragédia de Sófocles, que precisa ser parodiada, para exibir suas ilusões, sob pena de incorrer no erro do qual Tirésias nos alerta no prólogo da peça: se ver defendido “dos velhos e divinos pavores” (p.22), e assim perder “por instantes o fio da tragédia” (p.22) e, por isso, não sentir o temor, o assombro com a dor e o sofrimento exposto.

Nos diálogos subsequentes, veremos a família apontando a Ama como a culpada pelo que acontece a Antígona. Eurídice corrobora Ismena e, convenientemente, sintetiza toda a situação:

Eurídice – Ismena tem razão.
Sinto que tem razão. Sinto que carregaste Antígona com ódio, que ela foi o transporte para uma grande fúria que se abrigara em ti (p. 51).

Como já mostramos, todos são responsáveis pelo desmonte do mito. A conveniência da citação acima está na dissimulação dos personagens envolvidos que optam por negar que a própria Antígona marcha por sua vontade para o embate, com intuito de experimentar a punição como vingança aos seus e ao mundo, para inocular culpa em todos. Assim, com a

recriminação da serva, da mais fraca, tornam-na um bode expiatório, visto de forma paródica, porém, a Ama, como já mostramos, é somente mais uma peça nesse jogo de interesse e ilusões e desejos.

A tia, na constatação acima, busca esclarecer o que motivou o grande conflito da peça: a Ama, em “benefício” próprio, alimentou o ódio (que é seu) em Antígona. Porém, em sua cegueira, a princesa tebana insiste em livrá-la desta pecha por não julgá-la capaz de tamanho ato. Eis outro “não” que serva ouve:

Antígona – Deixem-na. Não merece um tal assédio. Que pensais vós de mim? Tão fraca serei eu nas minhas decisões? Essa mulher não passa de uma velha criada (p.52).

Lopes (2010), ao definir *anagnorisis*, auxilia-nos na compreensão da dificuldade de Antígona em tomar consciência do seu erro que lhe leva, desde o título da peça, à anunciada perdição:

O herói trágico acaba sempre por agir contra si próprio apesar de se convencer de que domina a situação em que se encontra. Só mais tarde, quando a cadeia de acontecimentos se abate sobre esse ser afinal indefensável, se torna visível o dantes era oculto. É nesse momento que se dá o *reconhecimento* (LOPES, 2010).

Como não há nada a esconder na penumbra, a Ama escancara todo seu rancor: “... fui me vingando. E a vingança limpa a alma” (CORREIA, 1991, p.51). A frase da Ama nos fez lembrar uma proferida por Nelson Mandela (1918-2013), direcionada aos seus acusadores, após passar 30 anos preso, tamanha a divergência de ponto de vista: “O perdão liberta a alma, afugenta o medo, por isso, é uma arma tão poderosa” (MANDELA apud MARTINS, p.89).

Mas o grande erro da heroína seria este? Não reconhecer que um “filho de ninguém” fosse capaz de “escrever a História”, ato comum nos textos pós-modernos, ou mesmo desvelá-la? Como bem observou Girard, é corriqueiro culparmos as vítimas, pois é assim que nascem os bodes expiatórios.

Na peça, Eurídice tenta ainda alertar a sobrinha, que não reconhece seu erro:

Eurídice – És obra dela, Antígona. Usou-te e vai perder-te. Como, porquê e para quê, não sei. Mas posso lê-lo claramente nos seus olhos (p.52).

A dura acusação de Eurídice nos faz lembrar novamente da *até*, uma das noções estruturantes da tragédia do século V a.C., na sua associação à *hamartia*: “o herói, “enceguecido” por uma interferência divina, comete um erro e assim provoca a sua própria ruína e de outras pessoas” (LUNA, 2005, p. 313). Neste paralelo com a tragédia clássica, vemos a Ama ser vítima de uma grave acusação: a de usurpar o papel que outrora seria de um deus, ela, que sempre se valeu da verdade, ganha toda a responsabilidade pela cegueira da hubrística Antígona que, por isso, caminhou sozinha para o seu fim.

A enceguecida Antígona então pede à Ama que negue as acusações. Vacilante, a Ama tenta negar, mesmo tendo a certeza de que o que disse para Antígona se aplica perfeitamente à sua atual condição: “o caminho de volta apagou-se debaixo dos seus pés” (p.51).

Já a morta Antígona, quando não há mais jeito, percebe as intenções da Ama, ao descobrir no que foi fatalmente envolvida: “Seguiste-me na morte para teres a certeza de que eu não recuava” (p.52). É assim que Antígona compreende o papel da Ama, a responsável por fazer que o mito se cumprisse até o fim em *Perdição* e também a desveladora das verdades sórdidas o permeia.

Mesmo não havendo nenhum parentesco entre Antígona e sua Ama, e apesar de ambas já estarem na penumbra, ou seja, sem chances de mudança de sorte (da felicidade para infelicidade), ao nosso ver, ocorre o “reconhecimento trágico é um ato súbito de autoconhecimento” (CAMINO, 2012, p.104). Assim, para nós, não se torna forçado pensarmos que estamos diante de uma *anagnorisis*.

Porém, se a dúvida paira acerca desta definição, o mesmo não ocorre sobre o que percebemos na personagem Ama, que, após uma pausa reveladora (lembremos que a autora indica que o coro também será entoado em momentos como este: nos silêncios), responde à Antígona: “Segui-te

porque se acabava ali o meu papel” (p. 53). Mais uma verdade, uma vez mortas, não faz mais sentido prosseguir com nada, pois no mundo dos mortos só restará a verdade.

Tal como verificamos no Criado, que sabe que a sua função está intimamente ligada ao Rei, a Ama percebe o mesmo a seu respeito. Sua constatação, também evidencia a dor que dela resvala e de onde vem todo seu ressentimento, cujas fontes são “a inveja, o ciúme e a rivalidade”, por sempre uma excluída, desprestigiada, mesmo quando se mostrou tão importante para a família que sempre servira. Assim, ao caminhar bravamente com Antígona, rumo à perdição, finda com a possibilidade de descendência na Casa dos Labdácidas.

Como sabemos, os protagonistas das tragédias gregas tinham que ser nobres, reis e rainhas, heróis. Só no Romantismo, com o drama social, é que personagens representativos de pessoas comuns se tornaram protagonistas. Ao dar força a uma personagem insignificante para a Antiguidade Grega, Hélia Correia destoa daqueles que ainda hoje são insensíveis às tragédias que afetam somente uns poucos indivíduos vendo em tais pessoas uns “filhos de ninguém”.

Essa temática da origem poderia ser a categoria mais importante na construção da trama se tudo o que a Ama fez não tivesse o intuito de destruir o próprio mito, para mostrar-nos que tudo não passa de ilusão. Nossa constatação, nas falas subsequentes da peça, só ganhará mais força. Vejamos, por exemplo, o seguinte diálogo entre a Ama e Eurídice, que, ao ser interpelada pela serva, responde-lhe:

Ama – Que vês tu nos meus
olhos?
Eurídice – Alegria. Uma in-
fernal, terrível alegria.
Ama – Que ideia! Estás... Estão
todos perturbados (p.52).

É-nos revelado, então, o *kydos* da Ama, que nada mais é do que “a fascinação exercida pela violência” (GIRARD, 2008, p.191). Porém, de início, diante de todos, a personagem em questão tenta desmenti-los, e, com isso,

vitimiza-se. Mais uma vez, ela não mente, pois, dada sua condição de “ex-cêntrica” na peça, ela sempre foi uma vítima. Mas depois, ao refletir acerca do resultado final das suas ações, comprova o seu ressentimento ao projetar em Antígona a sua própria imagem especular e, com isso, bem de acordo com a pós-modernidade, ela sai da periferia, da obscuridade e ganha a atenção, usando termos nietzschianos, o ‘sim’, com sua “reação”:

... Ri-se-iam de ti. Da
louca. Da que um dia afrontou o
poder sem sequer ter para isso
uma boa razão. E depois, assus-
tada, negou tudo (p.52).

Mais uma vez, lembremos que o que explica Girard (2008), acerca do *kydos*: “Ele é o signo de uma vitória temporária, de uma vantagem imediatamente colocada em questão” (GIRARD, 2008, p.193).

A Ama, neste aparte, explica para a plateia e a si mesma os seus planos. Isto posto, só podemos concluir que suas motivações são cruéis, porém, válidas, pois somente dessa maneira as verdades na peça foram desveladas.

Eurídice também percebe a atração de Antígona pela morte e, por isso, tenta convencê-la de que há consequências nesta escolha, de que a travessia é árdua. Mas Antígona, já tomada pela doçura narcótica da morte, como as bacantes, confunde amor e morte e, assim, as teme, ao mesmo tempo em que as deseja:

Antígona – É horrível, a morte.
Eu sei. Vi emboscadas, vi cadáveres
comidos pelos corvos. Ouvi
falar do rio e da boca que leva pa-
ra o reino das sombras. Daquele
campo de flores, húmidas, lívi-
das, que os mortos atravessam en-
quanto pouco a pouco esquecem
tudo. Tenho medo e no entanto
parece-me que é o medo que eu
amo. Esta agonia. Faz-me gelar o
sangue, os dedos adormecem-me,
o coração contrai-se numa angús-
tia finíssima. Sinto-me levemente
estonteada e escorre-me um suor
por entre os seios. Ó Ama, imagi-

nei que fosse assim a noite em
que eu visse o meu esposo entrar
no quarto pela primeira vez (p. 52-53).

Aqui, a paródia dos ritos dionisíacos ganha uma feição romântica, na visão de Antígona, que associa o terror, “a luz deslumbrante que dói”, neles experimentado, antes da perda da consciência, com sua noite de núpcias. Então pergunta: “Será isso, tia?” (53). A tia, imediatamente, entende a mente confusa da menina e profere: “Isso é morrer” (p. 53).

Como podemos constatar, na construção da personagem, ocorre o que Seabra Pereira (1998) aponta como um “prolongamento e metamorfose do Romantismo *stricto sensu*” e que bem denomina como Neo-romantismo. Isso se dá porque é perceptível na heroína a sua ânsia romântica pela “doçura narcótica da morte” por amor, como se a “solução” só pudesse dela nascer.

Porém, ao apontar esta confusão na personagem, a autora finda por contribuir para a desconstrução de mais um clichê romântico, onde as instabilidades de Eros ganham vez, visto que, ao parecer “amar o medo”, na verdade, aponta para “o terrível medo do risco de amar” (SEABRA PEREIRA, 2008, p. 362) que ela sente, como já demonstrou diversas vezes durante a peça. Nisso está a tragicidade de Antígona.

Ao perceber qual é o desejo da menina, a “sábia” Eurídice, conhecedora da importância dos ritos, diz que, se soubesse que era isso que Antígona queria/precisava, até a teria levado consigo e tudo estaria resolvido:

Eurídice – Se andavas tão ansiosa por esse desvario, ter-se-ia levado. O teu entusiasmo acha-ria vazão sem que isso se soubesse (p.53).

Creonte, após o dito pela esposa, interfere no diálogo, supostamente irritado:

Creonte – E ousas tu falar de mistérios nocturnos perante toda a gente? Mulheres! Como é possível pensar com sensatez junto a esta assembleia? (p.53).

Advertirmos que não vemos um deboche acintoso por parte de Eurídice ao assinalar a importância dos ritos pra ordenar/acalmar as mentes. A “ironia hiperbólica” consiste no incômodo de Creonte ao vê-las falar sobre isso diante de todos, visto que, o que realmente o irrita é toda essa confusão por algo que considera tão banal. Mas essa falsa irritação exaspera Antígona que, tomada de coragem, afronta-o e, cinicamente, pronuncia:

Antígona – Não há mais que pensar, meu tio. Chama os teus guardas. E convoca também a multidão, para que meu exemplo impressione. A tua autoridade ficará garantida. Ganharás o respeito e o temor dos Tebanos (p.53).

Aqui cabe retomarmos o conceito de “homem-massa” de Ortega y Gasset, que tem como seu fim último a “embriaguez libidinal”. Pois, deixando-se levar pelas “miragens dionisíacas”, maneira encontrada para se opor a um “puritanismo convencional”, como assinalou (SEABRA PEREIRA, 2008, p.361-362), vemos Antígona se tornar “tão cheia de apetites”, crendo ser repleta de direitos, mas sem nenhuma obrigação (o oposto de sua homônima sofocliana). Estamos aqui diante de um ser “sem obrigações de nobreza⁸³”.

Como já mostramos, Antígona quer escandalizar a todos com seu ato. Sem se reconhecer espelho da Ama, incomoda-se por todos não a acharem capaz de seus atos, visto ser só uma “rapariguinha” (p.53). Mas sua fala ainda nos diz mais: não seria a ação trágica, tal como aponta Girard (2009), “uma luta de influência dos protagonistas junto ao povo, uma rivalidade mimética” (GIRARD, 2009, p.47)? Para que o mecanismo do bode expiatório seja acionado, é fundamental que a comunidade seja inocentada e o bode expiatório seja por si mesmo denegrido (GIRARD, 2009, p.128), proclamando “em alta voz” a sua culpa. É isso exatamente o que vimos a Ama fazer. Também é o mesmo que pretende Antígona. Mas... para quê? É claro que ninguém no castelo vê a necessidade desse processo vitimário, visto que ele “não produz esse gênero de divindade” (GIRARD, 2009, p.128). Porém,

⁸³ Como o crítico trata do tema sob a ótica orteguiana, cabe-nos assinalar que o autor de *A Rebelião das massas* define um nobre ou um egrégio pela sua capacidade de dar mais de si, sacrificar-se, superar suas próprias dificuldades pessoais e se por a serviço dos seus.

“sempre que um “homem perverso” se apresenta, a comunidade aciona sua rígida máquina ritual” (GIRARD, 2009, p.128). Se ainda duvidamos que haja tal homem perverso em *Perdição*, mais adiante, nossa dúvida será dirimida.

Ao constatar que “o próximo é o modelo dos nossos desejos” (GIRARD, 2002, p. 26), Girard (2002) direciona o desejo mimético e, assim, fica-nos mais claro ainda porque Hélia Correia recria uma Antígona que quer impressionar a multidão com seu “exemplo”. Nesta paródia, neste ponto, as personagens homônimas se aproximam. Creonte, ao enxergar em Antígona somente uma “rapariguinha” (p.54), externa o pensamento da sociedade de sua época: a inferioridade da mulher em relação ao homem. Esta falha trágica é similar ao que apontamos há pouco em Antígona. Porém, nela vem inserida uma outra categoria, a de gênero, que auxilia na construção da trama, mas não ganha força por realmente não a ter nesta peça. Talvez por falha da autora, que não soube enfatizá-la ou simplesmente porque Creonte pode ser adjetivado de diversas maneiras, mas chamá-lo de machista soa-nos forçado.

No mundo dos mortos, paralelo a esta insistência de Antígona em se colocar no centro da experiência trágica, assistimos a uma Antígona decepcionada com o que vê e sente:

Antígona – Que escuridão.
Que cheiro pestilento. Era me-
lhor já não poder cheirar (p. 54).

A constatação, de imediato, fez-nos lembrar do diálogo de Ulisses com Aquiles, no Hades, na *Odisséia*, onde o primeiro, com intuito de pedir conselhos a Tirésias sobre como retornar à Ítaca, lamenta as agruras da viagem para, em seguida, enaltecer a conquista de Aquiles, detentor do *kydos*. Este, no entanto, imediatamente, retruca:

Não me consoles da morte, ilustre Ulisses!
Preferiria, sendo um lavrador, alugar meus serviços a um outro,
a um homem sem-lote, que não tem muitos recursos,
do que reinar entre todos os mortos já perecidos (HOMERO,
XI, 478-491).

Hémon retorna à cena e, ao dialogar com o pai, mostra-se incrédulo, diante de tamanho absurdo. O pai lamenta que ele presencie a catástrofe já anunciada e, como Tirésias, é sabedor de que a proximidade com os fatos gera

maior pavor, diferente daqueles que o conhecem por meio de relatos, textualidades, conforme já nos mostrou Hutcheon (1988). Com isso, paradoxalmente, Hélia Correia, mais uma vez, “incorpora e desafia aquilo a que parodia” (HUTCHEON, 1988, p.28) e ironiza, novamente, da nossa capacidade de nos sensibilizarmos diante da dor não vivida:

Creonte – Ah, meu filho.
Nem sei se mande que te afastes
para que desta hora só te chegue
o relato, e os olhos não ve-
jam, e ao teu coração só o atinja
um mal atenuado já pelo tempo
e pela distância. Quando tudo ti-
ver acontecido e não haja ne-
nhuma decisão a tomar (p. 54).

Hémon é exemplar desta incapacidade criticada por Hélia Correia e externada tão bem por Tirésias. Pois, o personagem, apesar de temer pela vida de Antígona, sugere arranjo, uma vítima expiatória, para solucionar a crise: os guardas.

Hémon – Não hás-de castigar
tua sobrinha. Ou finge que a casti-
gas e eu libertá-la-ei. Com um pu-
nhado de homens, matarei os teus
guardas e fugirei com ela. Não há-
verá prejuízo para ninguém.
Criado – Excepto para os guar-
das, mas esses nunca contam (p.54).

Aqui, não podemos nos furtar de mencionar que estamos diante de uma paródia de um importante diálogo ao criado por Sófocles, em *Antígona*. O Creonte sofocliano diverge bastante de seu homônimo de Hélia Correia, pois, o primeiro, encolerizado, acusa o filho de parecer “aliado de mulher” (vv.840) enquanto Hémon, não só por isso, denuncia a *hybris* paterna. O pai finda acusado pelo coro, por instigar para a morte “a mente aflita” (vv.865) do filho. Porém, mesmo tomado pela *hybris*, Creonte não rejeita totalmente os conselhos do filho. Santos (1995), ao analisar a importância da intervenção de Hémon, em prol de Antígona e também de Ismena, observa que Creonte, na versão de Sófocles

[...] extraiu da troca de palavras com o filho duas recomendações: a de poupar Ismena e a de renunciar à

lapidação de Antígona (771-80). Ao longo do episódio, a eventual participação de Ismena na sepultura foi anulada pela veemência com que Hémon defendeu o gesto de Antígona. Por outro lado, se esta goza de alguma medida de prestígio na cidade (690-5, 733), submetê-la a uma pena pública pode tornar-se arriscado para o carrasco. Todavia, emparedá-la, tomando a precaução de evitar à cidade o miasma (776; vide 889-90), transformando o suplício numa ordália, pela irônica (?) admissão da intervenção do Hades (777-80), é acrescentar à crueldade um toque de ardilosa perfídia (SANTOS, 1995, p.121).

Já o Creonte de Hélia demonstra muito mais cansaço do que cólera. Mesmo se negando a aprovar o arranjo sugerido pelo filho para o término do conflito, distancia-se aos poucos da pecha de vilão. Quanto ao Hémon de Hélia Correia, ainda sobre a passagem citada, apresenta-se como uma criatura rebaixada em sua dignidade, propondo uma ação perversa. Como vimos, autora nos chama atenção para ações como a de Hémon, ao inserir o comentário do Criado, a respeito dos guardas: “esses [que] nunca contam” (p.54). Estes são os mesmos “filhos de ninguém” aos quais se referiu Tirésias. São também o que a Ama tentou deixar de ser, só o conseguindo momentaneamente visto que o *kydos*, como já citamos, “é o signo de uma vitória temporária, de uma vantagem imediatamente colocada em questão (GIRARD, 2008, p.193)”. Da penumbra é fácil comprovarmos nossa afirmação: “Antígona – Como pode ser/ branca a escuridão? Para que me / arrastaste para aqui?” (p.54). Tais perguntas acima ainda rendem um significativo paralelo com o cântico das bacantes: “Oh, por onde nos levas?/ Para onde?” (p.19).

Nós, se não tivermos perdido “por instantes o fio da tragédia” (p.22), perceberemos que a primeira pergunta que faz Antígona é também a nós endereçada. Nela, vemos o olhar mais sincero da heroína sobre suas as ações e, mais uma vez, retomamos o esclarecedor fragmento V de Heráclito de Éfeso (540 a.C.- 470 a.C.) em que ele disserta acerca da “decadência do sacrifício, de sua incapacidade de purificar o impuro” (GIRARD, 2008, p.60), ou seja, da loucura que é acreditar que alguém possa sair purificado “manchando-se com outro sangue, como se alguém, entrando na lama se lavasse” (Heráclito de Efeso - 5, Aristócrito, Teosofia, 68; Orígenes, Contra Celso, VII, 62).

Voltemos a Creonte, que ignora a observação do Criado, e somente se preocupa com o arranjo sugerido pelo filho de fugir com Antígona, tido por ele

como aviltante, não porque causaria a morte dos servos, mas porque todos veriam nisso “um filho que se voltou contra o pai”. Essa saída também não interessa a Antígona, que rejeita veementemente qualquer solução que lhe ofusque a glória e lhe garanta somente um casamento e “uma ninhada de filhos para criar”. A tia, isentando-se de qualquer responsabilidade na escolha da sobrinha, já a vê de uma forma diferente, contaminada e perdida. É a mesma luz dionisíaca que acena para as bacantes, o conhecimento da “ilusão” que se faz “verdade”. E a Ama também não se furta de expor mais verdades, mesmo quando Antígona já tenha aprendido a descrever no amor:

Eurídice – Deixa-a, filho. Eu conheço aquela luz no rosto. De agora em diante, ela só pode fazer mal.
Ama – Já nenhum homem a satisfaria (p. 55).

Concomitante a esse diálogo, na penumbra, Antígona, morta, lamenta poder ouvir os vivos: “tanta felicidade e tanto sofrimento” (p.55).

Hémon ainda tenta convencer Antígona de que será um bom marido, mas a Ama e, principalmente, Eurídice (que nunca tentou convencer Antígona do que não cria) falam que tudo isso é só uma promessa vã:

Ama – Fazem todos assim esta promessa.
Eurídice (*abatida*) – Fazem-na todos, filha.
Hémon – Mãe, que estás a dizer? Queres perdê-la também?
Não vês como se afasta? (p.56).

Desesperada, Antígona morta deseja dizer à homônima viva que recue, mas não pode. Assim, finda, tardiamente, por reconhecer que não houve glória nos seus atos – constatação a que nunca chega a Ama – e que não passou de uma rapariguinha alucinada.

Cabe-nos aqui retomar a distinção que Hegel faz entre os indivíduos trágicos, aqueles que colidem porque são dotados de paixões unilaterais e movidos pela legitimidade de seus fins e, conseqüentemente, destroem-se, e os cômicos, aqueles que se destroem em “sua própria tolice” (HEGEL, 2004, p.240), apesar de nem sempre seu agir cômico estar destituído de substância,

ou seja, ser nulo. Em *Perdição*, é até possível rirmos da (aparente?) cegueira de Creonte, que acredita que todo conflito da peça ocorre para ofendê-lo pessoalmente, mas quanto à Antígona, tão perdida, torna-se impossível não se compadecer de seus excessos.

Dessa forma, o *ethos* enfraquecido de Antígona ganha cada vez mais relevo, e ela, confusa, já rejeita o que mais parecia desejar: a loucura das bacantes:

Antígona – Não terei de fugir
para as clareiras e espojar-me no
chão para gozar longe de ti. Co-
mo ela goza longe de Creonte (p.55).

Todos já estão cientes que Antígona se perdeu. Desolada, Eurídice, em sua última fala direcionada à sobrinha, reforça essa ideia, dizendo-lhe: “És um monstro. Já não/ te reconheço” (p.55). Como mostramos, o furor, nascido do excesso de sofrimento, leva ao crime hediondo, que torna aquele que o comete em monstro. Isso também vale para Ama e mesmo sabendo do seu preponderante papel nesta “metamorfose” anunciada de Antígona, isso não atenua, aos olhos da tia e dos parentes, a sua nova condição monstruosa. Isto ocorre porque há uma importância fundamental em marcar a “metamorfose” da princesa tebana: é essa marcação ritualística que autorizará seu sacrifício, que curará a cidade do “seu” veneno após sua morte.

Após esta marcação, Hémon demonstra temer pelo seu futuro:

Hémon – Deixa-a ir. Era este o
seu destino. Por certo a mim
também mau fim me espera (p.55).

Mas, como este drama corre ao sabor da ironia (e não existe o homônimo do personagem na penumbra), nem cogitamos ver um suicídio a mais (ainda bem!), tal como ameaçou e cumpriu o heroico Hémon de Sófocles...

Assim, certos de que Antígona quer morrer, o caminho agora é encontrar um responsável para os seus atos. Optam então pela loucura como explicação para a solução trágica:

Eurídice – Acho que soube
sempre que ela nos fugiria. Ti-
nha tudo trocado na cabeça.
Ama – Vigiava de noite, dormi-
tava de dia.
Eurídice – Não respeitava a
sucessão dos tempos.
Creonte – Não respeitava nada.
Hémon – Porque é que a mal-
tratais? Parece até que nunca lhe
tivemos amor. (p.56).

Creonte diz-lhe:

Creonte – Há amores assim,
que matam. Que destroem todo
o entendimento. Eu agora, por
exemplo, estou a sentir-me mal.
Tenho a cabeça em brasa (p.56).

Creonte parece se referir ao poder, à busca por uma glória que só traz destruição, com isso, lembra-nos o que vimos no drama de Natália Correia (1923-1993), *O Progresso de Édipo* (1957), não pela forma, visto que o personagem nataliano explicita a consciência do seu feito para o Coro e, com isso, desnuda-nos o seu *ethos*, mas pela essência da constatação:

ÉDIPO – (...) O caso é que um trono não se obtém de graça.
Para chegar a ele quase todos contraem a cegueira da alma.
É uma cegueira que eles provocam para que o coração não
seja um hóspede demasiado importuno no peito de um
monarca. Mas eu não matei Laio para lhe usurpar o trono.
Porém está escrito que aquele que mata é herdeiro do homem
que o matou (CORREIA, 1957, p.17).

Mas a identidade de Creonte, tal como dos demais personagens de *Perdição*, é imprecisa, conforme constata Ryngaert (1998) ao falar dos contornos do *ethos* na contemporaneidade.

Eurídice se mostra desolada com a tragédia iminente. Há indicações de que o amor pelo poder fará Creonte sucumbir, tal como ocorreu ao homônimo personagem em Sófocles. Contudo, essa impressão é passageira, pois, mesmo esboçando tristeza, o Criado (para o rei: a voz da razão) diminui a gravidade da desgraça que se abaterá sobre castelo ao realizar um pretenso desnudamento da natureza humana aplicada à política, sugerindo, como

Maquiavel, que a Fortuna é o destino que precisa ser moldado pela força de vontade, ou seja, a *Virtú*:

Criado – Que desgraça, rainha? Não há desgraça aqui. Cada qual segue sua vocação (p. 56).

Aprendemos com Hegel que “o indivíduo dramático colhe ele mesmo os frutos de seus próprios atos” (HEGEL, 2004, p. 203). Porém, ao vermos o Criado lembrar-nos também isso, o que ganha relevo na sua colocação é o retrato cruel da tirania ora esboçado, no qual a Fortuna se conquista por meio do convencimento. Deste modo, Hélia Correia faz do Criado, com a sua pretensa visão objetiva dos fatos, tanto um grande defensor do despotismo, como também um justificador de todas as violências, mesmo que alguém veja nele um precursor do processo de “desencantamento do mundo” tal como assinala Max Weber. O personagem é o oposto do “homem nobre” orteguiano, ou seja, um demagogo “que vai à praça pública pregar facilidades para se tornar governante e que empresta sua oratória para dar voz aos vícios insaciáveis das massas” (CORDEIRO, 2012).

Delineado desta maneira, ele também contribui para o aumento da nossa empatia com Antígona (tão insignificante quanto os “filhos de ninguém”) e a impressão de que seu fim foi imerecido, principalmente, por sabermos que sua imprudência (a morta até se vê como alucinada) não foi realmente fruto da loucura.

Em Sófocles, o coro de Antígona, longe do poder persuasivo do Criado de *Perdição*, apenas lamenta a terrível decisão de Creonte de emparedar a sobrinha. Porém, ao lamentar a *até* que acomete os Labdácidas, remata sua reflexão acerca da *hamartia* (mas não só dela) com um dito precioso e irônico:

Pois com sabedoria alguém falou as célebres palavras: “cedo ou tarde, o mal parecerá um bem àquele que os deuses resolveram desgraçar”
E são momentos poucos e fugazes os que ele vive livre da desdita (vv.704-709).

O dito acima também não se referiria à metamorfose por que passa a vítima, “àquele que os deuses resolveram desgraçar”, que, com sua morte

transforma toda violência maléfica em um sagrado benéfico e, assim, devolve “o vigor a uma ordem cultural deprimida e cansada” (GIRARD, 2008, p.346)?

Refletindo acerca do termo vocação, palavra que vem do latim *vocare*, que significa chamar, não podemos nos esquecer de que se há um chamado, alguém chama e deve haver alguém que ouça. Hoje é comum confundirmos vocação com profissão, porém, a acepção primeira do termo traz uma conotação religiosa relevante: o chamado é feito por Deus. Para a Igreja Católica, nós somos um chamado, uma vocação e, como “não somos uma existência lançada ao absurdo”⁸⁴, somos criaturas de Deus (Ef, 2:10). Os exemplos bíblicos são muitos: Abraão, Moisés, vários profetas... Em comum, eles tem o chamado direto de Deus, quer por fatos, acontecimentos ou pessoas e, principalmente, a liberdade de responder ou não ao chamado.

Cotejando o dito acima com os trechos citados anteriormente, é fácil percebermos quem fez o chamado apontado pelo Criado (perdoe-nos pelo trocadilho), o Criador de Rei. Ele, parafraseando uma frase célebre de Jesus ao responder a Tomé (João, 14:6), fez-se “o caminho, a verdade e a vida” de Creonte e o mesmo se aplica à Ama, em relação à Antígona.

Mesmo se não considerássemos a dubiedade da última citação do coro sofocliano que acima mostramos, esse tipo de justificativa não serviria para *Perdição*, pois, em tempos de muita morte e sofrimento, sem o amparo de uma força transcendente, nada consolaria, de fato, corações e mentes. Daí – talvez – a falta de interação de Tirésias com os demais personagens da trama...

Após o decreto fatal, Antígona tenta voltar atrás, mas é desencorajada pela Ama, que dá um tom de *mistério* propriamente sagrado à *sua* queda, como se tudo se tratasse de uma fatalidade:

Antígona – Diz-me a verdade.
Eu não conseguiria viver com
eles, suportar aquela paz...?
Ama – Não sei, Antígona. Isso
nunca o saberemos (p. 56).

⁸⁴

Catequese

Católica.

Disponível

em:

<http://www.catequisar.com.br/texto/materia/especial/vocacao/04.htm>. Acesso em: 01.06.2014.

Não podemos nos furtar de mencionar que Hélia Correia, ao mostrar Antígona expressando o questionamento sobre a possibilidade de renunciar ao desejo “negativo”, aponta-nos para as ilusões que dominaram sua personagem, que, como se estivesse olhando para trás, após sair de um transe, conseguisse ver a realidade, que é também cheia de ilusões, que lhe cerca de maneira mais equilibrada.

Também ao criar dois planos, o dos vivos e o dos mortos, faz-nos lembrar de algumas observações de Girard (2011) acerca do que ele chama de “conversão romanesca” em *À la recherche du temps perdu*, escrita entre 1908 e 1922, de Marcel Proust (1871-1922) em que, apesar do autor não recorrer

[...] ao vocabulário do pecado, a noção fica implicitamente presente. A exploração do passado se parece bastante com um verdadeiro arrependimento. O tempo perdido é repleto de idolatria, ciúme, inveja e esnobismo; tudo isso resulta num imenso sentimento de vacuidade (GIRARD, 2011, p.193).

Não é isso o que ocorre também em *Perdição*?

Porém, na observação que faz sobre Proust, de maneira alguma, Girard assinala que o romancista “virou um santo” ou sofreu alguma conversão religiosa, mas que há conversão na sua obra, isso há. Assim, o crítico mostra o antes e o depois dela, que pode ser lido no decorrer dos vários tomos do seu *roman-fleuve* e que tem o seu ápice em *O Tempo Redescoberto*, o seu último volume.

Nosso objetivo não é mostrar “esse caminhar rumo a uma conversão” em *Perdição*, pois ela, de fato, não ocorre. Porém, é evidente que, na pergunta de Antígona, anteriormente citada, a personagem levanta dúvidas sobre a validade de realmente ceder a esse desejo que se mostra (porque é) negativo, mesmo que... na penumbra, sua última constatação, com falsos ares de hipérbole retórica, pareça atribuir algum valor ao seu *kydos*: “... É bem preferível a vida miserável das mulheres” (p.56).

Um olhar mais acautelado perceberá que as frases cotejadas coadunam-se em intenção, principalmente, se não nos esquecermos do temperamento difícil que nos mostrou a protagonista. Assim, com sua maneira

rude de falar, que nada tem dos nobres que “põem mistério em tudo”, tal como definiu a Ama, Antígona – sem disfarces – condena exatamente o *mythos* de *Perdição*: um conflito que nasce por razões invisíveis.

Se há dúvidas quanto a isso, devido à análise dada à frase que traz nela um termo tão grave como o ‘miserável’, que pode ser entendida como uma menção crítica à pequenez de alguém inconformado por se tornar membro de uma engrenagem social (tema tão pessoano...), lembremos que a Ama, aquela contribuiu para queda da heroína, jamais poderia almejar tal condição, já que era escrava. Se Hélia Correia quisesse justificar o desejo de vingança da Ama (como se houvesse alguma justificativa) na peça, transformando a temática da origem na categoria mais importante na construção desta trama, teria aí a mola propulsora que faria a escrava arquitetar toda essa tragédia. Porém, já vimos que o desejo de vingança da personagem nasceu “do nada”, “sem sequer ter para isso uma boa razão” (p.52), tal como ela mesmo anuncia.

Esta cruel comprovação já seria o suficiente para nos despertar compaixão por Antígona, pois, mesmo crendo que a heroína é responsável por suas ações, que contribuíram, e muito, para o conflito mimético na peça, não esquecemos de que estamos diante de alguém órfão de amor. Eis a grande culpa dos parentes de Antígona, que Hémon, mesmo utilizando o “parece”, finda por externar: “Hémon – Porque é que a maltratais? Parece até que nunca lhe tivemos amor. (p.56). Assim, o que vemos é a manipulação deliberada das vítimas por “estrategistas hábeis que não ignoram nada dos mecanismos vitimários e que sacrificam vítimas inocentes com o conhecimento de causa e com dissimulações maquiavélicas” (GIRARD, 2004, p.5).

Lembremos que os carrascos do bode expiatório creem na culpabilidade da vítima e esta se vê responsável pelos crimes, estando, assim, de acordo com os seus algozes. Porém, na fala da Hémon, percebemos que há uma insinuação de “espalhamento da culpa”, com intuito de “aliviar o agente trágico e de denunciar o seu contexto” (LUNA, 2008, p.268). Luna (2008) observa que na pós-modernidade pode ocorrer a transferência da culpa individual para o sistema. Assim, “descentra-se o erro e a culpa, mas o herói não escapa à condição de *pharmakós*” (idem). Isso se aplicaria em *Perdição*?

Como já mostramos, a vítima não se torna bode expiatório “do nada”. Girard (2008) encontrou na maneira como os tupinambá tratavam seus prisioneiros de guerra um modelo de todos os ritos: a vítima é incentivada a cometer todo tipo de transgressão (ação que contribui para o acúmulo de tensão, rancor da tribo sobre si) até que, ao tentar fugir, é impedida e devidamente aprisionada. Este é o processo em que ocorre a metamorfose da vítima que autoriza seus algozes a devorarem-no ritualmente.

Antígona sabe que sua morte será um assassinato, portanto, criminoso. Os demais estão cientes de que ela, como bode expiatório, resolverá com eficácia um conflito, porém sabem que este é um “dispositivo inconsciente e eficaz (embora enganador) para resolver conflitos” (GIRARD, p.84, s/d) e, por isso, querem evitá-lo.

A denúncia explícita da crueldade, que é o mecanismo do bode expiatório, vem na voz de Hémon, e a voz que ordena a execução da protagonista, ironicamente, é a do Criado. Maquiavel ensina que o líder que quer se manter no poder precisa aprender a ser bom ou não, conforme a necessidade, a depender do caso, tem que evitar o mau emprego da clemência.

Se não houvesse a interferência do Criado e da Ama, todos burlariam a “lógica” de representação persecutória (GIRARD, 2004, p.55) a Antígona. Mas tanto Creonte, como Antígona, são incitados a serem intransigentes (esta é a melhor crítica que Tirésias faz), a não cederem, mesmo sem convicções (diferente dos seus homônimos em Sófocles). A grande ironia de *Perdição*, ao nosso ver, é que, após a morte de Antígona e da Ama, a ordem é restabelecida. E a única divindade que tem força na peça sai triunfante: Dioniso, o deus, como bem definiu Girard (2009), “do linchamento bem-sucedido” (GIRARD, 2009, p.170).

O presente de Antígona e da Ama, mortas, passa-se em “um campo de asfódelos na penumbra” e é o mais desolador possível: a menina, decepcionada com o mundo dos mortos, onde só há flores nauseabundas, tenta, em vão, avisar à homônima viva que não faça isso, que queira viver, mesmo a Ama morta lhe lembrando que tudo já acabou. Antígona, ao fim da

peça, acha-se, pateticamente, como começou: sentindo saudades de uma cadela, sua última lembrança boa de um tempo anterior ao exílio com o pai.

Sobre o significado simbólico das flores que permeiam a penumbra, os asfódelos, destacamos que elas são muito comuns na Grécia. Bela e fúnebre, esta flor era comumente colocada em túmulos e o Hades é cheio delas. Segundo Lacarrière (2003):

Suas flores em cacho, de um branco ligeiramente tingido de lilás, estremecem ao menor sopro, evocando o vôo frágil e fremente das almas que vêm à terra colher mel. Planta, portanto, poética, mas ao mesmo tempo funerária, ela encarna a propensão dos homens a querer dar sentido e seiva tanto a seus sonhos como as suas angústias (LACARRIÈRE, 2003, p.90).

Porém, quando os homens se encontram no Campo de Asfódelos, isso significa que a sua tentativa de “querer dar sentido e seiva” aos seus anseios falhou, pois não conseguiram se destacar por boas ou más ações. Se levarmos estas observações à risca, o campo de asfódelos não seria o local adequado para Antígona, muito menos para a Ama - a não ser que a autora, em sua paródia, ironicamente, as tenha lá colocado, pois, ambas foram fundamentais tanto para o desnudamento do mecanismo mimético em *Perdição*, como para o desmonte paródico do mito.

Porém, uma revelação de Hélia Correia, acerca da elaboração de Antígona, ajude a reforçar a localização das personagens:

A minha Antígona é, com efeito, vergonhosamente actual. Desligou-se do cosmos e tudo o que ambiciona são os seus quinze minutos de glória. Resultou numa obra pessimista. Isto também não é filosofia que a autora professe (MANOJLOVIC, 2008, p.70).

A versão mais arcaica do monólogo “apóia-se na confrontação direta e falsamente improvisada em maior ou menor grau de um indivíduo e um público. como se fosse intimado a agir, o ator começa a falar” (RYNGAERT, 1998, p.91). É isso que vemos nas três aparições de Tirésias, principalmente, no epílogo, que também cabe a ele. Dessa forma, no seu terceiro e último monólogo, o personagem constata a solidão dos homens que:

Hão-de ser cavalgados pelo orgulho e pelo desespero. Pararão a um passo dos abismos. E ficarão a vida inteira a perguntar-se como teria sido se ousassem e perdessem. Como a pequena Antígona (p.57).

Sobre este personagem, Gil (2001) observa que:

Tirésias figura, na verdade, como um chamã, um personagem dramático avatar da autora, um mediador entre fronteiras, entre o tempo do mito e o tempo da história, o público/leitor e o teatro, os homens e as mulheres, que pela sua experiência de bissexualidade bem conhece, os mortos e os vivos. Na economia da acção Tiresias activa uma representação fantasmática, exorta os espíritos do passado mitológico e encena-os, distanciando epicamente a representação da vivência/experiência, e revelando o processo dramático como um processo espectrógeno, ou seja que exorta à aparição de fantasmas (GIL, 2001).

Já havíamos pensado na coadunação de Hélia Correia com seu personagem recriado, Tirésias, principalmente, depois que lemos a entrevista em que a autora explica o processo criativo de Antígona definindo-a como uma rapariguinha órfã cheia de ânsias (SILVA, 2008, p.4), mas não como “vergonhosamente actual”, como na entrevista anteriormente citada.

Após praticamente termos terminado a análise de *Perdição*, percebemos que as duas entrevistas sobre o mesmo tema, dadas pela autora, divergem um pouco, mas corroboram a falta de admiração pelo percurso da personagem. Assim sendo, a coadunação entre a autora e Tirésias só se mantém se vermos o dito do adivinho como irônico, pois o “orgulho e o desespero” que acometem os homens, também acometem Antígona, que, por isso, sucumbe. Caso contrário, o dito do vate “casa” com o que pensa Gil (2001), que demonstra admiração por esta Antígona que “se arrisca” e perde, pois nela vê “um libertarismo quase feminista, que a afasta da figura submissa da Antiguidade”.

O sábio Tirésias é o corifeu, o espectador-juiz da acção, habilitado a julgá-la, sendo assim um “espectador idealizado” (SCHLEGEL apud PAVIS, 2007, p.74), mesmo que aqui não interfira “na progressão da acção do ponto de vista da interação dialógica com os atores” (LUNA, 2005, p.102). Sua relação com a Casa Real de Tebas é fundamental. Por exemplo, é ele que avisa a Édipo que o inimigo de Tebas, assassino de Laio, a quem ele tanto procura, encontra-se próximo a ele. Também é ele, já no mundo dos mortos, que acode,

segundo Homero, aquele que pede com piedade “o roteiro, a extensão do caminho” (HOMERO, 2003, p.140), assim como a maneira de regresso.

Pereira (2009), na conclusão da sua tese acerca dos dramas de Hélia Correia, inclusive, *Perdição*, destaca a adaptação que a autora faz dos mitos reescritos “à sociedade actual” (PEREIRA, 2009, p.109) e considera como a “presença do divino, através da referência a vários deuses que as protagonistas veneram e que, de algum modo, auxiliam à criação de uma nova história” (PEREIRA, 2009, p.109-110).

Como já mostramos, enquanto houver disputa pelo *kydos*, “o objeto de disputa supremo e inexistente” (GIRARD, 2008, p.192), não existirá “transcendência efetiva para estabelecer a paz. É a decomposição do divino na reciprocidade violenta que o jogo do *kydos* permite observar” (GIRARD, 2008, p.192). Hélia Correia também aponta para isto em *Perdição*. Já mostramos que a autora, em sua entrevista citada por Manojlovic, constata o vazio que é “desligar-se do cosmos” (MANOJLOVIC, 2008, p.70), tal como fez sua Antígona, que nada mais é do que separar-se de Deus. Daí o termo *religare*, religião...

Não afirmamos que a solução para esse mundo pessimista esteja na religião, mas é premente enfatizarmos que, por exemplo, a participação efetiva de Tirésias, “o servo de Apolo”, em *Édipo Rei*, traz o mundo transcendente para aquela tragédia. Essa é uma das maneiras pelas quais Sófocles insere o pensamento divino na peça e nos faz refletir sobre o que pensava o homem grego de sua época e sobre os terríveis riscos que estes incorriam quando suas ações não eram propícias aos deuses. O adivinho, assim, é, graças ao dom que Zeus lhe deu de viver sete gerações, a representação da experiência e, mesmo que sua voz não tenha impedido a desgraça do Édipo sofocliano, é da sua voz, da sua experiência que os personagens de *Perdição* são privados.

Já sobre a personagem Ama, Silva (2008) afirma que ela representa o destino, pois, “vigilante, sedutora como um canto de sereia, é ela quem cala os temores de Antígona e a força à opção pela morte” (SILVA, 2008, p.52). Assim,

[...] Despida de todo o traço humano, inspirado em motivos masculinos ou femininos, o que resta de Antígona é o monstro,

irreconhecível para os homens e portanto condenado à destruição. Todas as vozes se erguem unânimes na condenação: “Tinha tudo trocado na cabeça”; “Vigiava de noite, dormia de dia”; “Não respeitava nada”. Até a vítima se interroga em dorida conclusão: “Eu não conseguiria viver com eles, suportar aquela paz ...?” (SILVA, 2008, p.51).

Como mostramos no decorrer do nosso texto, a Ama foi obrigada a abrir mão de sua vida, e dos filhos para cuidar de Antígona, fazendo o papel de Jocasta. Antígona teve que acompanhar o pai no exílio. Ambas sofreram dor, algo que, indiscutivelmente, contribui para nos comovermos, compadecermos-nos ao tomar conhecimento de passados tão árduos e amargos. A Ama, porém, dominada pelo ressentimento, findou por espalhá-lo e, assim, contaminou Antígona, que tentou, em vão, superar tanto rancor e assim escapar à situação conflituosa que ela mesma engendrou, como se tentasse fugir de uma até, escapar da influência ancestral propensa ao descomedimento.

Mas Hélia Correia não nos deixa esquecer de que estamos diante de uma paródia pós-moderna, um gênero que, segundo Hutcheon (1988), parece ter se tornado o melhor para ressaltar personagens que ela tão bem denominou como ex-cêntricos. Deste modo, a autora não nos provoca à reflexão com a cena em que todos no castelo reconhecem o óbvio: a Ama como responsável pela tragédia que se abate sobre Casa dos Labdácidas. A provocação nasce da impossibilidade de responsabilizá-la, por armar – com o uso da verdade – todo o conflito no drama, pois, por ser uma simples escrava não seria apropriado (verossímil?) admitir tamanha capacidade de arquitetar a devastação de um clã. Assim, a solução desta crise só poderia vir com o uso do mecanismo do bode expiatório, no qual Antígona, uma princesa tebana, portanto, superior aos homens comuns (os filhos de ninguém), tornar-se-á heroína, mesmo que todos do seu convívio acreditassem que não houve piedade no seu ato de sepultar o irmão.

Vemos que, diante deste impasse gerado pela impossibilidade de acusar publicamente a Ama, os demais personagens ignoram convenientemente o caráter enganoso do mecanismo do bode e se atêm à sua eficiência, pois, transformam Antígona, após sua morte, em “sagrada”. A ironia também é ouvida no epílogo de Tirésias, que a chama de “aquela que ousou e

perdeu”, ao lhe sugerir uma *hybris* característica somente dos heróis. Ela não nos deixa esquecer de que essa glória imperecível, para ele, tal como em Girard, não vale nada.

Assim, o conflito mimético na peça foi resolvido. Creonte, sob a tutela do Criado, poderá agora reinar em paz. Lembremos que *O Príncipe* ensina que para conservar o poder, é também preciso “o consentimento dos concidadãos⁸⁵”. Eurídice, mulher que “aceita sua condição de membro da tribo”, poderá continuar participando dos ritos e todos fingirão que eles não ocorrem e Hémon poderá, enfim, “lavar terras mais férteis” (vv. 649)... com Ismena⁸⁶. E a Ama? Foi essencial para o desmonte do mito e, por isso, conseguiu o seu *kydos*. Porém, também ironicamente, este nunca ultrapassará as portas do castelo...

Como dissemos acima, o coro de Antígona de Sófocles vê sensatez nas ações de Creonte, porém, após a última aparição de Antígona, aliás, até antes, sensibiliza-se com as ações da princesa. Gostaríamos de retomar a sua aparição, logo após o último lamento de Antígona, em que retoma diversos mitos que mostram o sofrimento punitivo daqueles que vão de encontro ao poder, como o mito de Licurgo, o “fogoso filho de Drias” (vv.1062-1063), que pagou com a vida por ter se negado a cultuar Dioniso tendo, por isso, sido preso pelo deus

[...] num cárcere
de pedras; lá, na sua arrogância estúpida
aos poucos consumiu-se na loucura.
Ele aprendeu a conhecer o deus
que num delírio insano provocara
com a insolência de suas palavras,
quando quis extinguir o furor sacro
das moças possuídas pelo deus
e o fogo dionisíaco, irritando as Musas (vv.1066-1075).

⁸⁵ Lembremos que a Antígona de Sófocles, ao se encaminhar à gruta em que se será emparedada, profere, em tom sarcástico, tal como ressalta Kury (1990), em nota de rodapé à edição que utilizamos, um lamento por seu triste fim:

Se houvera sido mãe de filhos,
ou se o esposo morto apodrecesse exposto,
jamais enfrentaria eu tamanhas penas
tendo de opor-me a todos concidadãos! (vv.1007-1011).

O sarcasmo se dá porque Antígona retoma o dito por Ismena, no verso 88.

⁸⁶ Lembremos que a Antígona sofocliana, na sua última aparição, afirma ser “a última princesa que restava” (v.1048).

O poeta, certamente, não escolheu à toa este exemplo. Ao comparar Antígona a Licurgo, também aproxima Creonte ao deus da desmesura, ainda cultuado à época. Com isso, mais uma vez, chama-nos a atenção para o horror das consequências da transgressão, da extravagância espetacular que pode acometer os sujeitos da experiência.

Após esta relevante constatação, o coro é seguido por Tirésias, que, mais direto, condena a ação ímpia de Creonte e, por isso, é ofendido. Mas o coro, longe de ser pusilânime, suspende – momentaneamente – os comentários dúbios e posiciona-se a favor de Antígona ao concordar com o adivinho. Esta atitude é o suficiente para que Creonte, mesmo tomado por uma *hybris* culpada, ceda ao apelo (talvez, por isso, Hélia Correia não tenha feito seu Tirésias dialogar com os demais personagens...), perguntando-lhe: “Que devo então fazer? Dize e obedecerei” (vv.1220).

A pergunta se assemelha ao pedido que o Creonte de Hélia faz ao Criado, como mostramos anteriormente, porém, em Sófocles a resposta é bem diferente, visto que ela traz um alento aos nossos ouvidos: “Vai à caverna subterrânea e solta a moça./ Para o cadáver insepulto, faze um túmulo” (vv.1221-1222). Mas nós, que conhecemos o mito, sabemos que a mudança de opinião de Creonte é vã, pois, logo após vem o coro de anciãos que chama por Baco que, com seus “purificadores pés” (vv. 1264), limpa Tebas da calamidade (pois o 1º Mensageiro traz a notícia de que Antígona e Hémon também estão mortos).

Cabe retomarmos uma explicação girardiana acerca da função da divindade:

Enquanto no religioso arcaico os deuses estão presentes cada vez que o mecanismo de bode expiatório salva uma comunidade de sua própria violência, fornecendo-lhe vítimas sobressalentes, na Bíblia, e em seguida no Novo Testamento, Deus está presente quando esse mesmo mecanismo é impedido de funcionar. A mentira do processo é então revelada (GIRARD, 2009, p.14).

A *peripeteia* que acomete Creonte se dá ao saber das mortes de Antígona, do seu filho e de sua esposa. Eis, então, um rei, mergulhado na

infelicidade, vítima do seu descomedimento, responsabilizando-se pelas desgraças e crendo não ser “mais nada” (vv.1464).

O último pronunciamento do Corifeu destaca a força do destino sobre os mortais: está tudo “prefixado” (vv.1476). Já o coro, na ilação final da tragédia, ressalta a importância da prudência “como primeira condição para a felicidade” (vv.1485-1486). Mais uma vez, retomemos a fala do Criado de *Perdição*, que sintetiza seu pensamento: “Cada qual segue sua vocação” (p. 56). Ressalte-se também o epílogo de Tirésias, repleto de dubiedade, em que o adivinho constata a solidão dos homens em um mundo sem amparo de uma força transcendente e louva a coragem da heroína Antígona.

Considerando o que vemos na peça, louvar a coragem desta heroína-vítima soa como ironia à necessidade de se ter hoje um herói que, conforme bem observa Luna (2008),

[...] ainda precisa ser sacrificado como forma de obtenção do *pathos*, o que nos alerta para as dificuldades de se projetar um padrão de tragicidade totalmente descentrada. Descentra-se o erro e a culpa, mas o herói não escapa à condição de *pharmakós*. (LUNA, 2008, p.268).

E, depois de conhecermos o pensamento girardiano, incomoda-nos afirmações como a de Pulquerio (1987) que, ao analisar *Antígona* de Sófocles, verifica que

O Coro exprime o sentimento do homem vulgar, que admira mas não entende a grandeza heróica de tamanho sacrifício. Por isso, Antígona, acompanhada de louvores e de glória, morre só. E a sua solidão é tão profunda que chega a duvidar dos próprios deuses, numa extrema agonia, fremente de humanidade (PULQUERIO, 1987, p.170).

Isso porque, se há ignorância, ela não está no ‘homem vulgar’ da época e sim em pessoas que veem como justificável o sacrifício de vítimas dentro de mecanismos vitimários.

Como já mencionamos, Hélia Correia conhece bem a obra de Shakespeare tendo, inclusive, adaptado *A Tempestade* para o público infanto-juvenil, sob o título de *A ilha encantada* (2008). Sobre Emily Brontë (1818-1848), a autora afirma, em entrevista a Ana Raquel Fernandes (2006), ter um

grande apreço por *O Monte dos Vendavais* (1847) (conhecida no Brasil por *O morro dos ventos uivantes*), obra cujo prefácio escreveu. Ela chega a chamar esse romance de “o livro da minha vida” (CORREIA apud FERNANDES, 2006, p.263):

Muita biografia se tem escrito sobre Emily, com grande monta de invenções, porque Emily não tem biografia. Atribui-se-lhe tudo o que pareça sustentável em passos do romance. Arranjam-se-lhe amores. Em vão. Nunca veremos a morada interior de Emily Jane. Sabemos só que alguma coisa dentro dela segregava alimento bastante para que o mundo lhe não fizesse falta. Chamou a essa coisa a "Imaginação" e celebrou o seu "poder benigno".

Não nos é dado olhar muito de perto, mas ainda assim podemos contrariar a tese da musa repentina. Poucas obras tiveram tempo de concepção tão prolongado como *Wuthering Heights* que, na verdade, deve ter nascido no dia em que nasceu Emily Brontë. Nunca entre um livro e o seu autor aconteceu maior intimidade, no sentido de um crescimento em pura simbiose⁸⁷.

Hélia Correia não dá muitas informações sobre possíveis influências, pois, quando entrevistada, costuma negar tudo que é óbvio na sua literatura (tal jogo de mostra e esconde ou *vice-e-versa* também aparece em *Perdição*, mas nunca é o suficiente para esconder a rivalidade mimética que acomete seus personagens. A não ser que ajamos, conforme temeu Tirésias, no prólogo da peça, e nos percamos em falsos debates éticos, tais como: honra *versus* amor, paixão *versus* dever, rico *versus* pobre,...). No entanto, é imprescindível atentarmos para o percurso de sua personagem Ama que, para nós, assemelha-se ao do personagem shakespeariano Iago, aquele que guia Otelo à perdição, embora a personagem Heliana o faça usando somente a verdade. Outro possível precursor da Ama é a sutil Nelly Dean, que exerce idêntico papel na sua relação com Catherine Earshaw, de Emily Brontë: num primeiro olhar se nota a pouca paciência que a criada tinha com a moça. Com uma reflexão mais cuidadosa, transparece a falsidade de Nelly Dean que manipula Catherine e Heathcliff, favorece toda sorte de mal entendidos, e é a causa eficaz das desgraças que desabam sobre os protagonistas. Enfim, sobre a vingança, Girard (1998) observa que não há e “nem poderia haver” “uma

⁸⁷ Disponível em: <http://www.fnac.pt/O-Monte-dos-Vendavais-Emily-Bronte/a297640>. Acesso em: 30.07.2012.

atitude coerente a respeito” (GIRARD, 2008, p.28) na tragédia grega e, completamos, nem em ficção alguma.

Assim, a grande ironia desta paródia pós-moderna não está na maneira que um personagem excêntrico, como a Ama, consegue a nossa atenção e, sim, como suas ações – tomadas por uma profunda sinceridade – garantiram a paz da comunidade. Porém, nesta “batalha” onde o que se disputa “é o nada”, os adversários da Ama findam por recuperar o *kydos*, ao seguirem com suas vidas, mesmo que de maneira cínica e vil.

Aqui nos cabe retomar uma importante advertência que faz Creonte, tomado pela *hybris*, às ações da sobrinha, na tragédia sofocliana: “odeio quem, pilhado pela falta, / procura dar ao crime laivos de heroísmo” (vv. 566-567).

Em Sófocles, Creonte sofreu as consequências de suas ações. Já o de Hélia Correia, apesar de inábil para governar, sua “identidade imprecisa” (RYNGAERT, 1998, p.228) impossibilita-nos “de fazer coro” por sua queda e a autora – deusa-*ex-machina* – não o condenará. Ela, anteriormente, revelou-nos que Antígona havia “se desligado dos cosmos”. Creonte não teria feito o mesmo? Retomando Maquiavel: “todos vêem aquilo que parece, poucos sentem o que és” (MAQUIAVEL, S/D, p.70). Bom para este rei que pode se valer de um Criado, que, prático, conseguiu reordenar o caos, ao tomar a maior decisão na peça, não aquela que teceu toda a rede de infelicidades, visto que, neste drama, o *pathos* não atinge fatalmente a todos, tal como ocorre na *Antígona* de Sófocles.

O utilitarismo, tão caro aos modernos e pós-modernos, caracterizados não por se preocuparem, como bem observa Girard, com o bem-estar da maioria e sim com a procura de um bode expiatório inconsciente da Legião ou das massas, é denunciado em *Perdição* e a impressão desagradável é a que predomina, visto que, a “corajosa” Antígona deixa-se levar pelo desejo que só lhe garantirá “os seus quinze minutos de glória” e, por isso, torna-se um bode expiatório, ou seja, uma “presa frágil dos engodos do mal desumano” (SEABRA PEREIRA, 2008, p.357).

Em um artigo, Hélia Correia afirma, sem muito detalhar, que “a desumanidade é um mistério”, para, logo em seguida, refletir sobre de onde vem o grande golpe capaz de abater o ser humano:

O grande golpe é o que se dirige à alma. O meu sentido de “alma” é o que vem da alma latina, claro está, a instilação da vida que nos torna activos e pensantes. Qualquer torcionário aprende cedo que a alma não se tira com a faca mas com manobras de desorientação e de abatimento. O sopro anímico extingue-se depressa, bem mais depressa que o bater do coração, e sem sujar. “Desanimados”: eis a nossa condição. Bem mais difícil de remediar do que a de meros “oprimidos”, pela diferença que existe entre ter ânimo e não ter.

O ânimo requer o alerta dos sentidos. Não por acaso, entre os soldados na batalha, alma era sinónimo de coragem. É de coragem que necessitamos, da coragem de ver e rejeitar. Não vamos pelo sonho.

(...)

Há um gesto possível? Há um gesto. Pelo menos, sacudi-la. Pelo menos, neutralizar a fábula, desmascarar os efabuladores. Ainda não conhecemos os seus rostos. Somente os rostos dos pequenos servos. Conhecemos, porém, os artifícios.

Vamos de história em história, adormentados.

Uma palavra envenenada estraga o mundo. (CORREIA, 17.01.2014).

Não seria esse “grande golpe” que abateu Antígona? Após sofrer “com manobras de desorientação e de abatimento”, viu o seu sopro anímico extinguir-se. De certo modo, o mesmo se aplica a Creonte, que, mesmo incrédulo na pertinência das suas ações, deixou-se guiar pela “palavra envenenada” de um Criado maquiavélico que lhe assegurou o poder, mas que em nenhum momento tirou-lhe o travo amargo anunciado desde o início da segunda cena.

Depois que constatamos isso, como nos soa sarcástico nos lembrarmos de um dos primeiros embates entre o Creonte e a Antígona sofocliana, em que o rei critica o temperamento indômito da sobrinha: “Quem deve obediência ao próximo não pode ter pensamentos arrogantes como tens” (vv.547-548).

Girard (1999) constata que a “crise trágica é sempre analisada do ponto de vista da ordem que está nascendo e nunca do ponto de vista da ordem que desmorona” (GIRARD, 1999, p.61). O autor verifica a incapacidade de muitos escritores modernos de captarem esse fenômeno. Hélia Correia, ao criar uma Antígona “alucinada”, como ela mesmo verbaliza em entrevista, aponta para a mesma direção que os escritores que não enxergam o mecanismo vitimário. Porém, ao pôr frases na boca de personagens pondo em dúvida a validade dos ritos ao lembrar que eles já estavam desacreditados à época, no lamento de Hémon sobre a falta de amor a Antígona por parte de todos, no empenho do Criado em transformar seu Rei em um líder tirânico, tudo isso faz-nos acreditar que a autora não tinha essa cegueira que acometeu muitos modernos, pois, “as verdades sórdidas” (GIRARD, 2008, p.11-12) surgem em *Perdição*. O Tirésias de Eurípides, em *As Bacantes*, defende a validade dos ritos, pois, “quem não fizer o mesmo será um demente” (EURÍPEDES, vv. 248). Já o Tirésias de *Perdição*, apesar de fazer a mesma defesa, louva as ações da “rapariguinha alucinada” de Hélia Correia, chamando-a, entretanto, de corajosa pelo mesmo motivo que condena a luta desenfreada dos heróis pelo *kydos*.

Porém, em nenhum momento da tragédia euripidiana esquecemos quão importante é temer o deus da desmesura. O sábio cego, mesmo expressando que tal ação é prova de sabedoria, não consegue tirar-nos a impressão de que o medo exigido por Dioniso em *As Bacantes* é algo nocivo à humanidade. A última fala de Agave comprova isso. Em *Perdição* ocorre o mesmo. A dor das bacantes de Eurípides é a mesma das bacantes de Hélia, contudo, as últimas questionam – retoricamente – o amor do deus para com elas que, claramente, não é uma prova de amor.

Assim, constatamos que, se a crise trágica faz com que seus heróis desmoronem, eles são somente os primeiros a caírem, pois, a ordem que chega, após a sua queda, é falsa, visto que, como bem observou Girard (1999), acerca das tragédias de Eurípides, “o que está em jogo é a sorte de toda a comunidade” (GIRARD, 1999, p.61).

A par disso, desconfiamos que não foi à toa a dedicatória em *Desmesura*, de Hélia Correia, a Eurípides... E isso nos faz desconfiar que se

os problemas do homem grego já foram respondidos, ainda não foram largamente ouvidos...

CONCLUSÃO

*De todos os distúrbios da alma, a inveja é
a única que não se confessa.
Plutarco*

Como podemos perceber, não é tarefa fácil compreender a obra de Hélia Correia. De início, pensamos que, por estarmos diante de uma obra que recria um mito clássico, as chaves aí dadas muito facilitariam nossa incursão no mundo heliano. Ledo engano. Assim, vimo-nos obrigados a relacionar, decifrar, dispor, enfim, de nossa “enciclopédia” pessoal, pois a mera busca das relações de *Perdição* com a tragédia *Antígona*, de Sófocles rapidamente mostrou-se insuficiente para o desvendamento da trama.

Foi assim que chegamos a Eurípedes e, principalmente, às suas *Bacantes*. Porém, as relações entre a obra contemporânea de Hélia Correia e as tragédias euripidiana e sofocliana acima referidas nos vinham sempre com um sabor estranho de algo que parecia indicar estar a autora a debochar, mas não sabíamos ainda precisar bem a quem esse deboche se direcionava. Foi então que pensamos no conceito de paródia e, como tratávamos de um drama contemporâneo, Hutcheon (1988), com suas considerações acerca da pós-modernidade e da paródia pós-moderna, auxiliou-nos na compreensão de *Perdição*. Com a crítica canadense, aprendemos que, nem sempre, a paródia pós-moderna visa implodir o texto parodiado, pois, às vezes, também tem como objetivo homenageá-lo.

Assim, compreendemos melhor a paródia que *Perdição* faz tanto da tragédia sofocliana *Antígona* como de *As bacantes*, de Eurípedes, em seu coro. Hélia Correia aproxima, de maneira magistral, o que vive o coro ditirâmico de *Perdição*, ao oscilar entre a alegria e a tristeza diante do que expõe, ao percurso traçado por *Antígona* rumo ao trágico, à perdição, embora estas personagens, de planos distintos, não interajam.

Outro personagem que também não interage com os demais planos é Tirésias. Porém, caberá a ele comentar as ações que compõem toda a trama. Com três aparições durante a peça, no prólogo, na introdução à segunda cena e no epílogo, o adivinho, sempre eivado de ambiguidade, porá dúvidas acerca da validade dos célebres feitos do passado perpetrados pelos grandes homens

heroicos que buscam o *kydos* como também aproximará suas duras constatações ao que também teria buscado a hubrística heroína de *Perdição*: Antígona.

Como tratamos de um drama, Aristóteles, Hegel, Luna e Ryngaert foram fundamentais também para o estudo da ação dramática. Os textos base foram a *Poética* de Aristóteles e a *Estética* de Hegel. Porém, as análises de Luna (2005, 2008, 2009) e Ryngaert (1998) foram de suma importância para que compreendêssemos o tema abordado, visto que a pesquisadora comenta e coteja o pensamento aristotélico, aplicando-o tanto na tragédia clássica quanto no drama moderno (2009). Já Ryngaert nos auxiliou, ao traçar um panorama de temas recorrentes da dramaturgia contemporânea, a compreender melhor esta dramaturgia, ou mesmo esta literatura contemporânea que prima pela ambiguidade e traz personagens “estilhaçados” por forças externas e também internas, característica que Seabra Pereira (2008) tão bem verificou se tratar de uma retomada ao vetor do “dolorismo” Romântico e Decadentista, fundamental para a degradação do Homem que – girardianamente – entrega-se ao desejo “negativo” e, por isso, sucumbe.

René Girard foi fundamental para desvendarmos também esta paródia de Hélia Correia. Partindo da premissa girardiana de que os tragediógrafos gregos lançaram “um véu poético sobre realidades que seriam na verdade sórdidas” (GIRARD, 2008, p.11-12), vemos este mesmo movimento por parte da autora que, dando uma feição atual aos temas clássicos, fez-nos refletir de maneira crítica sobre um passado mítico que hoje temos como inquestionável, explicando como ele pode se repetir por meio do mecanismo do bode expiatório e continuar tão enganoso quanto a unidade social da comunidade que ele reforça (GIRARD, 2008, p.19-20).

As reflexões de Girard sobre o *kydos*, “o objeto de disputa supremo e inexistente” (GIRARD, 2008, p.192), foram assim essenciais para compreendermos as falas de Tirésias e, claro, *Perdição*, visto que o adivinho, em suas aparições, realiza uma profunda, embora ambígua, reflexão acerca das ações das personagens que pode ser interpretada a luz desta disputa por um objeto sem valor real.

Com auxílio de Girard, compreendemos que é “sempre *uns à custa dos outros*” (GIRARD, 2008, p.192) que se obtém o *kydos* e que são os deuses que lhes conferem, “mas eles são também adversários que o disputam” (GIRARD, 2008, p.192) e que enquanto houver disputa pelo *kydos*, não existirá “transcendência efetiva para estabelecer a paz”, ou seja, seremos tomados pela violência intestina e, por isso, destruiremos e seremos destruídos.

No entanto, encontrar como se dá, em *Perdição*, essa entrega ao desejo e o que a mesma implica não é tão simples assim. Como tratamos de peça contemporânea e, por isso, cheia de ambiguidades, vimos que todas as personagens funcionaram como operadoras do desmonte paródico do mito, todas, mesmo com suas omissões, dissimulações, contribuíram para a arquitetura textual e operaram a serviço do desnudamento do mito, do desejo mimético que causa conflitos, das intenções perversas ou inconscientes das personagens, da falta de sentido divinizado.

Assim, todas as personagens agiram com se fossem instrumentos de desconstrução paródica, afinal de contas, Antígona era a maior de todas as heroínas, a desconstrução de suas virtudes heroicas, aclamadas pela tradição, exigiria, por isso, muitos operadores: cada um agindo por uma via distinta, mas todos em colaboração com o maior desígnio da peça, que não é, absolutamente, levar Antígona ao trágico, mas cuidar em desfazer tudo o que possa sugerir elevação heroica da ação.

Com base nisso, cientes de que todas as personagens estão a serviço desse propósito, vimos a presença do desejo mimético por toda a parte, a manipulação, e o próprio esvaziamento do sentido do sacrifício, enfim, o desnudamento do mito, e, é claro, a desgraça de Antígona, o bode expiatório. Porém, dentre esses operadores desconstrutivos, a “ex-cêntrica” Ama atuou de forma magistral, pois, ao contrário dos demais, embora seja, como os outros, ressentida, ela age no sentido de colaborar para a queda da heroína não a enganando, ao contrário, acompanhando-lhe os passos e dizendo-lhe nada mais que a verdade, sendo pelo desnudamento da verdade que ela se faz o motor da perdição.

Com isso, Hélia Correia transformou esta personagem “ex-cêntrica” em culpada, mas por desmascarar as demais personagens que, quase sempre optaram em esconder o que há “de podre” em seu meio.

Assim, constatamos que a maior vítima desse desejo pelo *kydos* em *Perdição* foi Antígona. No decorrer da trama, ela foi até incentivada a abrir mão dele, mas findou por a ele aderir, junto à sua Ama que, por sinal, também sucumbiu ao seu desejo negativo. A primeira, já morta, até expressou o questionamento sobre a possibilidade de a ele renunciar, quando apontou-nos para as ilusões que a dominaram em um retrospecto em que reconheceu seus erros. Já a segunda, segue, do início ao fim, fiel ao seu desejo de mostrar a falácia presente no mito, mesmo que, com essa ação, ela tenha contribuído para sua aniquilação e a de Antígona, como explicamos a seguir.

O problema com esta leitura do papel da Ama é que, ostensivamente, a serva se vê tão cheia de ressentimento que, cega pelo anseio de vingança, acaba por se perder para atingir seus objetivos. Esta interpretação ingênua dos atos da Ama seria mesmo corroborada por várias passagens da obra de Hélia Correia, comentadas ao longo desse trabalho. Devemos, no entanto, lembrar que há ressentimento por todos os lados em *Perdição*. O da Ama, porém, traz uma peculiaridade que merece ser destacada. Valendo-nos de Nietzsche que, como já mostramos no nosso segundo capítulo da tese, constatou que a moral escrava se firma no ressentimento em relação ao nobre. Isso ocorre porque enquanto a “moral nobre nasce de um triunfante Sim a si mesma, já de início a moral escrava diz Não a um “fora”, um “outro”, um “não-eu” – e este não é seu ato criador” (NIETZSCHE, 2010, p.28-29). Assim, o filósofo conclui que ação do escravo é, na verdade, uma reação, “a dos atos, e que apenas por uma vingança imaginária obtêm reparação” (NIETZSCHE, 2010, p.28-29).

Assim, como na tragédia grega, em *Perdição* os protagonistas tinham que ser nobres, dignificados. No drama heliano, entretanto, todos os nobres são rebaixados já que, para assegurarem suas vidas confortáveis, optam, quase sempre, pela dissimulação. A Ama será então o personagem que, agindo como quem não tem nada a perder, operará como um *deus-ex-machina* às avessas, oferecendo-se despudoramente como bode expiatório ao responsabilizar-se pela queda de Antígona (há “licença poética” para fazer com

que tudo transcorra aqui desta maneira por se tratar de uma paródia pós-moderna). Assim, a “ex-cêntrica” Ama será aquela que servirá para fazer o mito cumprir-se, ao desvelar as “verdades sórdidas” que farão cair a Casa Real de Tebas, mesmo que isso a faça também perecer.

Porém, a grande ironia paródica que esta violência mimética mostrou é que ela ainda é uma eficiente “forma de controle da violência” (GIRARD, s/d, p.20) e Antígona, vítima expiatória, aparentemente trouxe a paz perdida, pois, dado o cinismo na fala e nas ações das personagens, não há dúvidas de que só houve o agravamento na degradação de todo o tecido social.

Por fim, esperamos contribuir para os estudos helianos com esta análise de *Perdição*, um drama em que vimos personagens colidindo e, assim, expondo ações e relações humanas fundamentais para o desnudamento do mecanismo mimético, aquele que nos mostrou como pode ser banal a maneira pela qual “perdemos o sentido” e deixamos correr o sangue de alguém (ou o próprio) por causa de algo tão enganoso, embora fascinante, como o... *kydos*.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS E FORTUNA CRÍTICA DE HÉLIA CORREIA

CORREIA, Hélia. *A ilha encantada*: versão para jovens de *A tempestade* de William Shakespeare. Lisboa: Relógio d'água, 2008.

_____. *A Terceira Miséria*. Lisboa: Relógio d'água Editores, 2012.

_____. *Desmesura*: exercício com Medeia. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2006.

_____. *Lillias Fraser*. Lisboa: Relógio d'água Editores, 2001.

_____. *O Rancor*: exercício sobre Helena. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2000.

_____. *Montedemo*. 2ª ed. Lisboa: Ed. Ulmeiro, 1984.

_____. *Perdição*: exercício sobre Antígona. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2001.

_____. *Soma*. Lisboa: Relógio d'água Editores, 1987.

_____. Com respeito às palavras. In: *Life&Style - Livros P*. Disponível em: http://lifestyle.publico.pt/artigo/329736_com-respeito-as-palavras. 17.01.2014.

ALONSO, Cláudia Pazos. "Repensar o feminino: o *Montedemo* de Hélia Correia". In: *Revista Via Atlântica*. Publicação da Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. USP. São Paulo. p. 108-119. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via02/via02_09.pdf. Acesso em 12. 03. 2009.

FERNANDES, Sónia Andreia da Cunha. *Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea*: a ficção narrativa de Hélia Correia. Universidade do Minho, Instituto de Letras e Ciências Humanas, 2009. (dissertação).

GIL, Isabel Capelo. "Espectros literários: *Perdição* de Hélia Correia". In: *Sexto congresso da associação internacional de lusitanistas*. Rio de Janeiro. 2001. Disponível em: http://www.geocities.com/ail_br/espectrosliterarios.html. Acesso em 12.02. 2009.

LISBOA, Maria Manuel. "Até o fim do mundo": amor, rancor e guerra em Hélia Correia. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. 68. Abril de 2004. p. 65-83.

MANOJLOVIC, Tatjana. *Personagens da tragédia grega no drama português contemporâneo: demanda da identidade na tríade de Hélia Correia*. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos de Teatro, 2008. (tese).

PEREIRA, Sonia Margarida Fernandes. *A reescrita de mitos clássicos no teatro de Hélia Correia*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009. (dissertação).

RODRIGUES, Ernesto. Hélia Correia: marginalidade e loucura [crítica a 'Insânia', de Hélia Correia]. In: *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 143/144, Jan. 1997, p. 234-236. Disponível em:

<http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=143&p=234&o=r>. Acesso em: 10.03.2014.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e. (coord.). *Furor: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.

ENTREVISTAS

CORREIA, Hélia. "Adoecer: Hélia Correia é o gato da casa nesta história de amor". Entrevista conduzida por Raquel Ribeiro. Em 24.03.2010. Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/livros/entrevista.aspx?id=253200>. Acesso em: 24.07.12.

_____. "A chegada de Twainy", uma entrevista a Hélia correia. Entrevista concedida a Pedro Teixeira Neves. Em 3 de fevereiro de 2012. Disponível em: <http://pedroteixeiraneves.wordpress.com/2012/02/03/a-chegada-de-twainy-uma-entrevista-a-helia-correia/>. Acesso em: 15/02/2012.

_____. *Escrita à Chuva*. Entrevista concedida a SPA: sociedade portuguesa de autores. Disponível em: <http://www.spautores.pt/revista.aspx?idContent=673&idCat=169>. Acesso em 15.04.2009.

_____. *Entrevista concedida a Maria João Cantinho*. Disponível em: <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=402&sec=&secn=>. Acesso em 11. 05.2009.

_____. Entrevista à Marisa Torres da Silva. Colecção mil folhas 2. *Públicopt*. Disponível em: <http://static.publico.clix.pt/docs/cm2/ficheiros/21HeliaCorreia/Apaixonei.htm>. Acesso em: 21.08.2012.

_____. Fragmento de um texto que devia ser lido em voz alta, pelas ruas. *Bibliotecário de Babel*. 21 de Janeiro de 2014. Disponível em: <http://bibliotecariodebabel.com/tag/helia-correia/>. Acesso em: 21.06.2014.

_____. Hélia Correia, escritora: entrevista conduzida por Ana Raquel Fernandes. *Revista Anglo-Saxonica*. p. 259-273. Em: 18 de julho de 2006. Disponível em: www.igrs.sas.ac.uk/research/Helia%20Correia%20Interview.pdf. Acesso em: 18.09.2011.

_____. "Não se morre de desejo mas não se regressa igual". Entrevista a Ana Marques Gastão. Em: 17 de outubro de 2005. Disponível em: http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=625760&page=-1. Acesso em 23.08.2012.

DEMAIS REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. [trad. coordenada por Alfredo Bosi, ... et al.]. 2ª ed. São Paulo: Mestre Jou, 1962.

SANTO AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*. Vol. 1 (Livro I a VIII). 2ª ed. [trad. J. Dias Pereira]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. Disponível em: <http://charlezone.com.br/wpcontent/uploads/Cidade-de-Deus-Agostinho.pdf>. Acesso: 20.06.2014.

ANOUILH, Jean. *Antigone*. Paris: La table ronde, 1946.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. [Tradução de Jaime Bruna]. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Bauru: Edipro, 2009.

_____. *Política*. Brasília: UnB, 1997.

BAËNA, Tomás. *Espelho*. s/d. Disponível: <http://filosofiadaarte.no.sapo.pt/espelho.html>. Acesso em: 03.04.2014.

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da História". [Tradução de Sérgio Paulo Rouanet]. In: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232. Disponível em: <http://rae.com.pt/wb2.pdf>. Acesso em: 11.07.2014.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BESSA-LUIS, Agustina. *A Sibila*. Campinas, SP: Pontes, 2000.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2004.

BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*. 3 vols. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

BRILHANTE, Maria João. "Mitos de ontem e de hoje: alguns casos da dramaturgia portuguesa do século XX". Faculdade de Letras de Lisboa. Uniclássica. Tema: Literatura e mito. 2006.

_____. "Caminhos da escrita dramática em Portugal no final do século XX". IN: *Centro de Estudos de Teatro*. Lisboa, Maio de 2003. Disponível em http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/artigos2008/MJB_caminhos_da_escrita_dramatica_em.htm. Acesso em 3.3.2009.

_____. "Caminhos da herança clássica até ao teatro francês contemporâneo". IN: *Revista Máthesis*. Lisboa, dezembro de 2003. Disponível em http://www4.crb.ucp.pt/biblioteca/Mathesis/Mat12/Mathesis12_199.pdf. Acesso em 4 de março de 2009.

_____. "Um teatro que sabe o que significa narrar". Centro de Estudos de Teatro. Lisboa, Fevereiro de 2002.

BRÖNTE, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes*. [tradução e prefácio de Rachel de Queiroz]. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2010.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

BURKERT, Walter. *Mito e Mitologia*. [tradução de Maria Helena da Rocha Pereira]. Lisboa: Edições 70, 1991.

CAMINO, Ana Luisa dos Santos. *Mito e tragédia moderna: Orestes e Electra revisitados por Jean Giraudoux e Jean-Paul Sartre*. Tese (Doutorado) – UFPB/PPGL. João Pessoa, 2012.

CARAGEA, Miora. Metaficção historiográfica. In: *E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. 2010. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1572&Itemid=2. Acesso em: 09.03.2013.

CARDOSO, Zélia Almeida. O tratamento das paixões nas tragédias de Sêneca. In: *Letras Clássicas*. nº 3. 1999. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/viewFile/51503/55565>. Acesso em: 20.12.2013.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. [Trad. de Gilson César Cardoso de Souza]. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaaios Reunidos*. Vol. I. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora Topbooks, 2005.

_____. *História da literatura ocidental*. Vol I. Rio de Janeiro: Edições Cruzeiro, s/d.

CEIA, Carlos. Paródia. In: *E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. 2010. Disponível em:

http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=353&Itemid=2. Acesso em: 22.10.2012.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. [trad. de Fabiana Komesu]. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.

COELHO, Nelly Novaes. 500 anos de presença da mulher na literatura em Portugal e no Brasil: a literatura como memória cultural. In: _____. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000. p. 87-123.

CORDEIRO, Nivaldo. As massas e o Estado. In: *Instituto Cervantes. Colóquio sobre Ortega y Gasset*. 12 de novembro 2008. Disponível em: <http://www.nivaldocordeiro.net/asmassaseoestado>. Acesso em: 14.06.2014.

CORREIA, Natália. *Progresso de Édipo*. Poema Dramático. Lisboa: edição de autor, 1957.

CUNHA, Carlos. 'Duplo'. In: *E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. Disponível em:

http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=778&Itemid=2. Acesso em 27.07.2012.

DIONÍSIO, Eduarda. *Antes que a noite venha*. 2ª ed. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. [trad. Paulo: Martins Fontes, 1996.

ELIADE, Mircea & COULIANO, Ioan P.. *Dicionário das religiões*. [trad. de Ivone Castilho Benedetti]. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ÉSQUILO. *Oréstia*: Agamemnon, Coéforas, Eumênides. [tradução de Mário da Gama Kury]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

EURÍPEDES. *Andrômaca*. [tradução de Maria Helena da Rocha Pereira]. Lisboa: Verbo, 1973.

_____. *Andrômaca*. Disponível em: <http://oficinadeteatro.com/component/jdownloads/viewdownload/4-pecas-gregas-classicas/59-andromaca>. Acesso em: 1 de agosto de 2012.

_____. *As bacas*. [Estudo e tradução de Jaa Torrano]. São Paulo: Hucitec, 1995.

- _____. *Helena*. [Versão poética de José Eduardo do Prado Kelly]. Rio de Janeiro: Agir, 1986.
- _____. *Ifigênia em Áulis; As Fenícias; As Bacantes*. [tradução de Mário da Gama Kury]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- _____. *Medeia*. [Trad. de Flávio Ribeiro de Oliveira]. São Paulo: Odysseus, 2006.
- _____. *Medeia; Hipólito; As troianas*. [trad. do grego, apresentação e notas, Mário da Gama Kury]. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- FREUD, SIGMUND. Totem e o tabu (1913). In: *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FIALHO, Maria do Céu. “Mito, narrativa e memória”. Antiquidade Clássica: *Que fazer com este património? Colóquio à Memória de Victor Jabouille*. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 2004.
- FIALHO, Maria do Céu; D’ENCARNAÇÃO, José; ALVAR, Jaime (coord.). *O sol greco-romano*. Coimbra: Imprensa de Coimbra, 2008.
- FROTA, Adolfo José de Souza. A paródia em “Conto barroco ou unidade tripartita”. s/d. Disponível em: <http://www.dacex.ct.utfpr.edu.br/8adolfo.htm>. Acesso em: 22.10. 2012.
- GIL, Isabel Capeloa. *Mitografias: figurações de Antígona, Cassandra e Medeia no drama de expressão alemã do século XX*. Vol. I e II. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.
- GIRARD, René. *A conversão da arte*. [tradução de Lília Ledon da Silva]. São Paulo: É Realizações, 2011.
- _____. *A rota antiga dos homens perversos*. [tradução de Tiago José Risi Leme]. São Paulo: Paulus, 2009.
- _____. *A violência e o sagrado*. [trad. de Martha Gambini]. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- _____. *Coisas ocultas desde a fundação do mundo: a revelação destruidora do mecanismo vitimário*. [trad. de Martha Gambini]. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- _____. *Eu via satanás cair do céu como um raio*. [trad. de Vasco Farinha]. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- _____. *Mentira Romântica e verdade romanesca*. [trad. de Lilia Ledon da Silva]. São Paulo: É Realizações. 2009.
- _____. *O bode expiatório*. [trad. de Ivo Storniolo]. São Paulo: Paulus, 2004.
- _____. *Shakespeare: teatro da inveja*. [trad. de Pedro Sette-Câmara]. São Paulo: É Realizações. 2010.
- _____. *Um longo argumento do princípio ao fim: diálogos com João César de Castro Rocha e Pierpaolo Antonello*. [trad. de Bluma Waddington Vilar]. Rio de Janeiro: Topbooks, s/d.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. [tradução de Victor Jabouille]. 2ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- GUIMARÃES, Maria da Conceição Oliveira. “Intertextualidade: ponto de encontro das “Medeia” de Eurípides e de Sophia de Mello Breyner Andresen”.

In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. 13 a 17 de julho de 2008. São Paulo: USP. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/029/MARI_A_GUIMARAES.pdf. Acesso em: 29.07.2012.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I*. [Trad. de Marco Aurélio Werle, revisão técnica de Márcio Seligmann, consultoria de Victor Knoll e Oliver Tolle]. São Paulo: Edusp, 1999.

HERÁCLITO DE EFESO. 5, *Aristócrito, Teosofia*, 68; *Orígenes, Contra Celso*, VII, 62). Disponível em: <http://pt.wikiquote.org/wiki/Her%C3%A1clito>. Acesso em: 12 de setembro de 2012.

HESÍODO. *Teogonia: A Origem dos Deuses*. 3ª edição. São Paulo: luminuras, 1995.

HOMERO. *Ilíada*. [Trad. de Cascais Franco]. 2ª edição, Mira-Sintra: Europa-América, s/d.

_____. *Odisseia*. [Trad. Odorico Mendes; org. Antônio Medina Rodrigues, pref. Haroldo de Campos]. São Paulo: Ars Poetica / EDUSP, 2000.

HOVELACQUE, Acely. *A chave dos labirintos: uma viagem fantástica além dos 7 pecados*. São Paulo: Marco Zero, 2006.

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1988.

_____. "A incredulidade a respeito das metanarrativas: articulando pós-modernismo e feminismos". [Tradução de Margareth Rago]. *Labrys*, estudos feministas. Número 1-2, julho/ dezembro 2002. Disponível em: http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys1_2/linda1.html. Acesso em: 26.11.2012.

INFOPÉDIA. Marquês de Pombal. Porto: Porto Editora, 2003-2013. Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$marques-de-pombal](http://www.infopedia.pt/$marques-de-pombal). Acesso em 30.03.2013.

_____. Titanismo. Porto: Porto Editora, 2003-2014. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$titanismo](http://www.infopedia.pt/$titanismo)>. Acesso em: 13.07.2014.

IONESCO, Eugene. *O Rinoceronte*. Disponível em: http://www.2shared.com/document/BZB0LX8y/O_Rinoceronte_-_Eugene_Ionesco.html. Acesso em: 28.6.2014.

LACAN, Jacques. *O Seminário 11: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

LACARRIÈRE, Jacques. *Grécia: um olhar amoroso*. [trad. Irene Ernest Dias e Véra dos Reis]. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

LOPES, António. Anagnorisis. In: *E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=554&Itemid=2. Acesso: 25.03.2014.

LOPES, Larissa de Souza. *Medeia amans: elementos elegíacos na Heroide XII de Ovídio*. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de estudos da Linguagem, 2011. (monografia).

LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Idéia, 2005.

_____. *A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno*. João Pessoa: Ide ia, 2008.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MAQUIAVEL. O Príncipe. In: *Portal Domínio Público*. s/d. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=24134. Acesso em: 21.03.2014.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem Anos de Solidão*. 52ª edição, 2002.

MARQUES JÚNIOR, Milton. “Glória, Honra, Destino e Piedade: introdução à épica clássica”. In: *Revista Graphos*, v. 9, nº 2, João Pessoa, 2007. Pág. 9-32.

MARTINS, Maria Angélica Seabra Rodrigues. O mito Mandela e o sonho de uma nação arco-íris. In: *RevLet – Revista Virtual de Letras*, v. 03, nº 02, ago./dez., 2011. ISSN: 2176-9125. Disponível em: <http://www.revlet.com.br/artigos/102.pdf>. Acesso: 21.06.2014.

MENDOZA-ALVAREZ, Carlos, *O Deus escondido da pós modernidade*, São Paulo, É Realizações Editora, 2011.

MENTON, Seymour (1993), *La Nueva Novela Histórica de La America Latina: 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica.

MERQUIOR, José Guilherme. *Saudades dos Carnaval: introdução à crise da cultura*. São Paulo: Forense, 1972.

MIMOSO-RUIZ, Duarte. Medéia. In: *Dicionário de Mitos Literários*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 21ª ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, s/d.

_____. *Dicionário de Termos Literários*. 12ª edição revista e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAIS, Carlos. A Antígona de António Pedro: liberdades de uma glosa. In: *III Colóquio Clássico — Actas* 265-284. Disponível em: <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/Antoniopedro.pdf>. Acesso em: 06.02.2014.

MOREIRA, Zenóbia Collares. *Humor e crítica no teatro de Gil Vicente*. Natal: RN Econômica Gráfica e Editora, 2005.

NASCIMENTO, Dulcileide V. do. “Entre laços e palavras o *thymós* na poesia elegíaca de Mimnermo de Cólofon”. In: *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*. Rio de Janeiro: CIEFIL, 2009. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xiicnlf/13/06.pdf>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. [Trad. Paulo Cezar de Souza]. São Paulo: Companhia da Letras. 2010.

ORTEGA Y GASSET, José. *A Rebelião das Massas*. [trad. Herrera Filho]. Edição Eletrônica: Ed. Ridendo Castigat Mores. s/d. Disponível em:

<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/ortega.pdf>. Acesso em: 25.06.2014.

PAPA JOÃO PAULO II. *Catecismo da Igreja Católica*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. [Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira]. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica*. I volume. Cultura grega. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

_____. “O Mito de Medeia na poesia portuguesa”. s/d. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas1516/06_Rocha_Pereira.pdf. Acesso em: 29.07.2012.

PESSOA, Fernando. Tabacaria. Álvaro de Campos. In: *Jornal de Poesia*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/facam08.html>. Acesso em: 08.02.2014.

PLAUTO & TERÊNCIO. *A comédia latina*: Anfitrião, Aululária, Os cativos, O gorgulho, Os adelfos, O eunuco. [Prefácio, seleção, tradução e notas de Agostinho da Silva]. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

PULQUEIRO, Manuel de Oliveira. Actuação do coro na Antígona de Sófocles. In: *Problemática da tragédia sofocliana*. 2ª ed. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

RABELLO, Rosana Baú. Entrevista como dramaturgo português Armando Nascimento Rosa. In: *Revista Desassossego*. V.6. Dezembro. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/viewFile/35192/37913>. Acesso em: 15.2.2014.

Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/011.pdf>. Acesso em: 19.06.2014.

RICOEUR, Paul. *O perdão pode curar?*. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/paul_ricoeur_o_perdao_pode_curar.pdf. Acesso em: 16.06.2014.

ROMILLY, Jacqueline. *La tragédie grecque*. Paris: PUF, 1992.

ROSA, Armando Nascimento Rosa. *Antígona Gelada*. Disponível em: http://www.fluirperene.com/livros/antigona_gelada.pdf. Acesso em: 19.12.2013.

ROSENFELD, Denis L. *Hegel*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

ROSENFELD, Kathrin H.. *Sófocles e Antígona*. Zahar, 2002.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANGSUE, Daniel. *La Parodie*. Paris: Hachete Supérieur, 1994.

SANTOS, José Trindade. *Antígona: a mulher e o homem*. Coimbra: *Humanitas* XLVII (1995). Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas47/11Trindade_Santos.pdf. Acesso em: 01.06.2014.

SARAIVA, José António; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 11ª ed., Porto: Porto Editora, 1979.

SCHEIDT, Déborah. A “muralha viva” da tragédia grega: o coro e suas sutilezas. Campo Mourão: *Revista Nupem*. Vol 2. Ago/dez, 2010.

SEABRA PEREIRA, José Carlos. "Alotropia e desejo de plenitude na modernidade ocidental". IN: X Semana Cultural da UC. 2008.

_____. *Do fim-do-século ao tempo de Orfeu*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

_____. "Frágil contingência e terna solicitude na literatura contemporânea". In: Revista Portuguesa de Bioética. Nº 6. Dezembro de 2008. p. 349-368.

_____. *História crítica da literatura portuguesa: Do fim-de-século ao modernismo*. Vol. VII. 2ª ed. Lisboa/São Paulo: Verbo, 2004.

_____. "Romantismo tardio e surto neo-romântico". In: *Humanitas*. Vol. L. Coimbra: Editora da Universidade de Coimbra. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas50/52.2_Pereira.pdf. Acesso em: 07.02.2014.

SÊNECA, L. Aneu. *Medéia; Consolação a minha mãe Hélvia; Da tranquilidade da alma; Apokolokyntosis*. [trad. de G. D. Leoni]. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

SERÔDIO, Maria Helena. "Un aperçu général du théâtre au Portugal: les 30 dernières années du siècle ». In : *TEATRUL, INCOTRO?* Bucareste: Editura Victor, 2002. p.351-359.

SERRA, José Pedro. "O trágico antigo e o homem de hoje". In: Antiquidade Clássica: *Que fazer com este património? Colóquio à Memória de Victor Jabouille*. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 2004.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. [tradução de Beatriz Viégas-Faria]. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. *Hamlet*. [Trad. Pietro Nasseti]. São Paulo, Martin Claret, 2002.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e. A ama. Um motivo clássico no Rancor de Hélia Correia. Coimbra: *Humanitas* 58 (2006). Disponível em: www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/.../27_-_Maria_de_Fa_tima.pdf. Acesso em: 26.01.2014.

_____. Antígona, o fruto de uma cepa deformada Hélia Correia, *Perdição*. In: *Nuntius Antiquus*. Belo Horizonte, nº 2. Dezembro de 2008. Disponível em: www.letras.ufmg.br/nuntius/data1/arquivos/002.04-Fatima41-54.pdf. Acesso em 16.12.2013.

SNELL, Bruno. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. [Tradução Pérola de Carvalho]. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. [Trad. de Mario da Gama Kury]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

_____. *Antígona*. [Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira]. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1992.

STAIGER, Emil. Estilo dramático: a tensão. In: *Conceitos Fundamentais da Poética*. Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, 1975. p. 119-159.

UBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Seuil, 1996.

VASQUES, Eugenia. "O teatro português e o 25 de abril: uma história ainda por contar". In: *Revista Camões*, nº5, 1999. Disponível em: http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/cat_view/62-revistas-e-

periodicos/69-revista-camoes/905-revista-no05-25-de-abril-a-revolucao-dos-cravos.html?limit=10&order=date&dir=ASC&start=20. Acesso em 28.05.2009.

_____. “Reflexões sobre escritas [de teatro]: um problema sem território”. Lisboa, 29 de Junho de 2006-Dezembro 2007. Disponível em http://veronica.estc.ipl.pt/numeros/numero_1/03_eugenia_vasques.pdf. Acesso em 14. 03.2009.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. [Trad. De Ísis Borges B. da Fonseca]. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. *Mito e pensamento entre os gregos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

WILLIAMS. Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.