

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DOUGLAS CECCAGNO

**MITO E ABSURDO NO MODERNO DRAMA FRANCÊS E EM NELSON
RODRIGUES**

Porto Alegre
2012

DOUGLAS CECCAGNO

**MITO E ABSURDO NO MODERNO DRAMA FRANCÊS E EM NELSON
RODRIGUES**

Tese apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Doutor pelo
Programa de Pós-Graduação em Letras
da Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a Dr. Ana Maria Lisboa de Mello

Porto Alegre
2012

Catálogo na Fonte

C387m Ceccagno, Douglas

Mito e absurdo no moderno drama francês e em Nelson Rodrigues / Douglas Ceccagno. – Porto Alegre, 2012.
261 f.

Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação,
Faculdade de Letras, Área de Concentração Teoria da Literatura,
PUCRS.

Orientador: Prof^a Dr. Ana Maria Lisboa de Mello.

1. Rodrigues, Nelson - Crítica e Interpretação. 2. Mitologia Grega.
3. Drama. 4. Teatro Francês - Crítica e Interpretação. 5. Imaginário.
I. Mello, Ana Maria Lisboa de. II. Título.

CDD 809.93351

Bibliotecário Responsável

Ginamara Lima Jacques Pinto
CRB 10/1204

*A Renata, minha esposa,
a nossa tese.*

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, na pessoa de sua coordenadora, Prof^a Dr. Ana Maria Lisboa de Mello, também orientadora desta tese, a quem agradeço ainda por ser a responsável, entre outras coisas, por esta pesquisa existir.

À Prof^a Dr. Jacqueline Penjon, coordenadora do Centre de Recherche sur les Pays Lusophones, da Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, por todos os esforços empreendidos para o bom aproveitamento de meu período de estágio naquela universidade.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela bolsa de estudos, e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico pelo financiamento da bolsa no exterior que permitiu a realização de parte desta tese na Université Paris III.

À Universidade de Caxias do Sul, que apoiou a realização deste trabalho autorizando o afastamento de minhas funções durante o período de estágio no exterior.

Aos amigos que acompanharam de perto as vivências desse percurso: Juliano Dupont, Joel Carbonera, Rafael Teclas, Jônatas Luis Maria, Juliana Soares, Wagner Perondi e Fábio Valle.

A Rosane Marchetto, pelas aulas de língua francesa e pelo coração sem igual.

Aos meus pais, Delesia Verardo Ceccagno e Enio Eliseu Ceccagno, e à minha irmã Deise pelo apoio inabalável.

E especialmente à minha esposa Renata Todeschini por viver essa tese comigo.

Ulisses em Ítaca, vivo ausente
Talvez seja resíduo da viagem,
mas é tão pouco minha esta paisagem
que só posso estar longe desta gente:
Se foi minha, cortaram-na tão rente
que a memória mudou toda a folhagem –
falávamos idêntica linguagem –
Falo agora linguagem diferente:
Vivo em Ítaca ausente: minha fronte
alargou-se, meus olhos são maiores,
e na memória trago outros países:
Contudo, já foi meu este horizonte,
já fui jovem aqui: olho arredores,
E vejo Ítaca ao longe, sem raízes.

Octávio Mora

RESUMO

O presente trabalho tem o objetivo de investigar, num primeiro momento, como se produzem novos sentidos através da utilização dos mitos gregos no drama francês da época entreguerras e do período em que a França esteve sob a Ocupação alemã devido aos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial. O objeto de pesquisa são as peças míticas de Jean Giraudoux, Jean Cocteau, Jean Anouilh e Jean-Paul Sartre, nas quais este trabalho analisa as tensões entre o sentimento do absurdo, representativo da época das duas Grandes Guerras e sistematizado por Albert Camus em *O mito de Sísifo*, de 1942, e as possibilidades de a mitologia grega conferir novos sentidos para a sociedade em que os mitos são ressignificados, diferentes daqueles veiculados pela literatura antiga, especialmente pela tragédia ática.

Em seguida, procede-se uma interpretação das quatro peças míticas do escritor brasileiro Nelson Rodrigues, escritas entre 1945 e 1949, a partir das mesmas perspectivas, levando à constatação das diferenças de sentido promovidas pelas ressignificações dos mitos em uma mesma época, em sociedades com experiências históricas diferentes.

A tese é iniciada pela discussão de conceitos relevantes para a análise, como mito, trágico e absurdo, além de noções oriundas da teoria do imaginário. O capítulo seguinte, reservado ao estudo das peças francesas, é constituído por algumas páginas introdutórias dedicadas às transformações históricas e culturais da França entre as décadas de 1930 e 1940 e pela análise das peças com temas da mitologia grega escritas por Giraudoux, Cocteau, Anouilh e Sartre no mesmo período. Outro capítulo é destinado à história e à cultura brasileira nos mesmos decênios, com especial ênfase ao teatro brasileiro do período e ao papel desempenhado por Nelson Rodrigues nesse contexto cultural, além de, em seções individuais, analisarem-se as quatro peças míticas do autor sob o viés da ressignificação dos mitos gregos. Ao final, a conclusão estabelece um comparativo entre as peças analisadas e os sentidos veiculados pelo drama mítico francês e pelo brasileiro da mesma época.

Esta pesquisa é embasada na teoria do imaginário, tendo como principais referências os escritos de Gilbert Durand e Gaston Bachelard e, como apoio, numa perspectiva transdisciplinar, as pesquisas sobre mitologia empreendidas por

Mircea Eliade e Joseph Campbell, além de fontes oriundas da historiografia, da filosofia e dos estudos teatrais.

Palavras-chave: Mito. Imaginário. Absurdo. Nelson Rodrigues. Drama. Teatro Francês.

ABSTRACT

This thesis aims at investigating, in its first part, how new meanings are produced through the use of Greek myths in the French drama between wars and during World War II, when France was under German occupation. The research focuses on the mythical plays of Jean Giraudoux, Jean Cocteau, Jean Anouilh and Jean-Paul Sartre, in which this dissertation analyzes the tensions between the feeling of absurdity, representative of the time of the two Great Wars and systematized by Albert Camus in *The Myth of Sisyphus* (1942), and the possibilities of Greek mythology to produce new meanings in a society where myths are reframed, other than those conveyed by the ancient literature, especially the Attic tragedy.

Another aim is to propose a mythical interpretation, under the same perspective, to the four plays of the Brazilian writer Nelson Rodrigues written between 1945 and 1949. The comparison reveals differences of meaning in the reframed myths. Although they are written in the same period of time, the plays reflect societies with different historical backgrounds.

The first chapter of the thesis discusses relevant concepts for analysis, as myth, tragic and absurd, as well as notions derived from the theory of imaginary. The second chapter, reserved to the study of French plays, examines historical and cultural transformations occurred in France in the 1930s and 1940s, and presents the analysis of the plays written by Giraudoux, Cocteau, Anouilh, and Sartre in the same period, with subjects taken from Greek mythology. The third chapter is devoted to Brazilian history and culture in the same decades, with special emphasis on the Brazilian theater of the period, and the role played by Nelson Rodrigues in this cultural context; and, in individual sections, the four mythical plays of this author are analyzed under the perspective of the reframing of Greek myths. Finally, the conclusion provides a comparison between the plays analyzed and the senses conveyed by the French and the Brazilian mythical drama at the same historical moment.

This research is based on the theory of imaginary. Its main references are Gilbert Durand and Gaston Bachelard's writings, with the support, in a transdisciplinary perspective, of the researches on mythology done by Mircea

Eliade and Joseph Campbell, and sources from historiography, philosophy and theatrical studies.

Keywords: Myth. Imaginary. Absurd. Nelson Rodrigues. Drama. French Theater.

RÉSUMÉ

Le but de ce travail est la mise en évidence de nouvelles significations des mythes grecs dans le drame français de l'entre-deux guerres et de l'occupation. Le terrain de la recherche est les pièces à sujet mythique de Jean Giraudoux, Jean Cocteau, Jean Anouilh et Jean-Paul Sartre dans lesquelles on analyse les tensions entre, d'une part, le sentiment de l'absurde représentatif de l'époque des deux grandes guerres, exposé par Albert Camus dans *Le mythe de Sisyphe* (1942) et d'autre part, les possibilités de donner, à partir de la mythologie grecque, de nouveaux sens à la société où les mythes sont resignifiés et où l'on apporte des sens autres que ceux véhiculés par la littérature antique, en particulier, la tragédie attique.

Le travail, ensuite, met en évidence et interprète les mythes dans quatre pièces écrites entre 1945 et 1949 par l'écrivain brésilien Nelson Rodrigues. Ceci conduit à montrer les différences de sens avec des relectures des mythes dans des sociétés aux histoires différentes.

La thèse commence par une discussion sur les significations des concepts pertinents pour l'analyse : mythe, tragique, absurde, et des notions dérivées de la théorie de l'imaginaire. Le chapitre suivant, consacré à l'étude du drame français, décrit quelques transformations historiques et culturelles de la France entre 1930 et 1940 et analyse des pièces à décors mythologiques écrites par Giraudoux, Cocteau, Anouilh et Sartre durant la même période. Le troisième chapitre est consacré à l'histoire et la culture brésilienne dans les mêmes décennies avec un accent particulier sur le théâtre brésilien de l'époque et le rôle joué par Nelson Rodrigues dans ce contexte culturel ; ensuite, les quatre pièces à contextes mythiques sont analysées, dans des sections différentes, avec une relecture des mythes grecs. Dans la conclusion, sont comparées les pièces analysées et les sens transmis par des drames liés à des mythes, français et brésiliens, à la même époque.

Cette recherche est construite sur la théorie de l'imaginaire et ses principales références sont des écrits de Gilbert Durand et Gaston Bachelard. Elle s'appuie aussi, dans une perspective transdisciplinaire, sur les études de mythologie de Mircea Eliade et Joseph Campbell. Des sources provenant de

l'historiographie, de la philosophie et des études sur le théâtre ont aussi été utilisées.

Mots-clés : Mythe. Imaginaire. Absurde. Nelson Rodrigues. Drame. Théâtre Français.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 O TRÁGICO E O ABSURDO	32
3 O MITO NO TEATRO FRANCÊS ENTREGUERRAS E SOB A OCUPAÇÃO ...	47
3.1 O lugar do símbolo em Giraudoux	58
3.2 O absurdo no Édipo moderno de Cocteau	103
3.3 Anouilh e a mitologia contra o absurdo	123
3.4 Sartre e o mito sob o existencialismo.....	152
4 O TEATRO MÍTICO DE NELSON RODRIGUES	173
4.1 A destituição do Deus-Pai em <i>Álbum de família</i>	186
4.2 O eterno retorno do trágico em <i>Anjo negro</i>	199
4.3 O mito grego e o mito cristão em <i>Senhora dos afogados</i>	209
4.4 Os símbolos e os ritos de <i>Doroteia</i>	223
5 CONCLUSÃO.....	239
REFERÊNCIAS.....	248

1 INTRODUÇÃO

A utilização de mitos gregos é uma constante na dramaturgia de todas as épocas; no entanto, em cada recorte histórico, esses mitos ganham novos sentidos a partir da renovação presente no imaginário da sociedade em que eles são representados. Assim, na França do século XX, o contexto das Guerras Mundiais faz com que a mitologia grega seja ressignificada, a fim de veicular sentimentos e ideias de reação contra os horrores do cenário de guerra. Por outro lado, a distância territorial brasileira do centro do conflito leva a representação dos mitos a outra direção. Nesse ambiente, destaca-se a obra de Nelson Rodrigues, que revisita os mitos gregos na década de 1940, ora partilhando do imaginário europeu, ora revelando particularidades de um ambiente cultural diferenciado. Nessa perspectiva, investigar os sentidos presentes no imaginário da dramaturgia francesa produzida a partir do fim da Primeira Grande Guerra até o encerramento da Segunda Guerra Mundial, com peças que fazem uso de temas da mitologia grega, comparando-os com os sentidos veiculados pelas peças míticas do escritor brasileiro Nelson Rodrigues, escritas na década de 1940, pode revelar diferentes apropriações e ressignificações dos mesmos mitos.

Na história da literatura ocidental, os mitos gregos têm sido retomados das mais diversas formas para representar o imaginário das sociedades que deles se apropriam. Assim, já na Roma Antiga, a mitologia grega serviu de base para a constituição de uma religião politeísta e antropomórfica e de uma literatura que utilizava aquela mitologia adaptada a um novo tempo e lugar, como atesta a comédia *Anfitrião*, de Plauto, ou o poema épico *Eneida*, de Virgílio.¹ Os romanos fizeram uso das mesmas personagens mitológicas, apropriando-se delas através da língua latina, além de torná-las veículos de propagação de uma vida campestre estimulada durante o governo de Otávio Augusto, como se pode observar nas elegias de Ovídio e na lírica de Horácio, por exemplo.²

¹ Na *Eneida*, a filiação estabelecida pelos latinos em relação à mitologia grega é evidente, não só pelo aparecimento das mesmas divindades (Júpiter/Zeus, Juno/Hera, Éolo etc.), mas por situar o início de sua trama no final de uma narrativa mítica grega: o assalto a Troia e a fuga de Eneias. (Cf. VIRGÍLIO, 2003.)

² Horácio se refere à forte influência grega sobre os modelos literários latinos nestes versos: “*Graecia capta ferum victorem vicat / et artes intulit agreste Latio*. (A Grécia conquistada, por sua vez conquistou o inculto vencedor / e introduziu as artes no Lácio selvagem.)” (apud D’ONOFRIO, 2002, p. 104, tradução do autor)

Portanto, cada época e cada cultura podem apropriar-se de mitos alheios, que então passam a fazer parte dessa mesma cultura, desde que eles funcionem simbolicamente para corporificar os sentidos presentes no imaginário do agrupamento social em que os mitos são ressignificados.³ Particularmente na primeira metade do século XX, com reflexos na segunda metade do mesmo século, as sociedades europeias atingidas pelas manobras e pelo clima das duas Guerras Mundiais deram vazão, em suas dramaturgias, a inúmeras novas versões das histórias encontradas nas narrativas míticas e no teatro grego. A título de exemplo, basta lembrar algumas ressignificações dos mitos promovidas nessa época: a Antígona de Jean Anouilh e a de Bertolt Brecht, o Édipo de Jean Cocteau e o de André Gide, a Electra revista por Jean Giraudoux, André Suarès, Jean-Paul Sartre e Marguerite Yourcenar, a Perséfone de Gide, o Hércules de Dürrenmatt, o Anfitrião de Giraudoux, o Orfeu de Cocteau e a Eurídice de Anouilh, entre outras ocorrências.

Segundo as particularidades geográficas, observa-se que a ressignificação dos mitos ocorre diferentemente em espaços diversos, ainda que num mesmo tempo histórico. Assim, as dessemelhanças na interpretação e na apropriação dos mitos pelos dramaturgos do século XX não acontecem unicamente em relação à dramaturgia da Antiguidade Clássica. Mesmo se analisadas sincronicamente, essas ressignificações podem apresentar grandes diferenças de sentido se consideradas as distâncias culturais que separam as obras, ainda que tenham aparecido no mesmo século. Desse modo, a dramaturgia francesa e a brasileira do mesmo período variam tanto nos temas subjacentes quanto na forma de representação. Isso não se deve apenas às transformações estéticas sofridas pelo próprio gênero dramático nas diferentes sociedades, mas também à vivência dos povos em seu tempo e lugar, nesse caso especificamente à proximidade ou não em relação aos conflitos bélicos e à forma como as nações se relacionaram com as guerras.

³ Ainda, dentro de uma mesma sociedade, as figuras míticas podem ter apelos diferentes para cada classe social. No Império Romano, “desde o começo, a predileção pela arte grega estava limitada às classes aristocráticas e cultas; a classe média tinha por ela menos interesse, e as massas, é claro, praticamente nenhum” (HAUSER, 1998, p. 108) Isso significa que, junto com o desinteresse pela arte grega, as classes mais baixas provavelmente desprezassem também os seus mitos, quando eles não lhes fossem totalmente desconhecidos. Por outro lado, essa hipótese também pode sugerir a valorização pelas classes baixas de outros mitos que circulam socialmente.

Na primeira metade do século XX, enquanto a França já tinha uma dramaturgia consolidada e era cenário de combates, o Brasil ainda tentava construir um teatro nacional, distanciado geograficamente da catástrofe e do medo que assolavam o Velho Mundo. Não obstante, a Primeira Guerra Mundial exerceu influência no teatro brasileiro devido à repentina ausência de apresentações de companhias europeias em palcos do Brasil, algo que fazia parte da vivência cultural da então capital brasileira desde meados do século anterior:

A Primeira Guerra Mundial, de 1914 a 1918, interrompera as visitas de companhias teatrais estrangeiras – principalmente as francesas, italianas e portuguesas –, cujas temporadas no Brasil tinham sempre repercussão. De repente, o teatro brasileiro vê-se sozinho e tem que abrir o seu próprio caminho: comédias de costumes, algumas sátiras à organização social e política e, sobretudo, a autoafirmação da nacionalidade. (CAMPEDELLI, 1995, p. 10)

Alguns anos mais tarde, o panorama político internacional novamente provocaria reflexos em nossos textos para teatro, do que é exemplar a situação de subserviência brasileira em relação à potência política norte-americana representada na peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, escrita em 1933 e publicada originalmente em 1937.⁴

Já nos anos da Segunda Guerra, muitos exilados europeus em fuga dos regimes totalitários contribuíram para a formação do teatro nacional, como foi o caso do especialista em iluminação e encenação Zbigniew Ziembinski, do industrial Franco Zampari e do encenador Adolfo Celi. Sua ampla influência é reafirmada por Sábato Magaldi:

Não obstante algumas experiências esporádicas, viemos a conhecer a contribuição dos encenadores apenas na década de quarenta. A Segunda Grande Guerra parecia haver roubado qualquer perspectiva à Europa. O Novo Mundo anunciava-se terra da promessa. Diversos diretores estrangeiros transferiram-se para o Brasil. Passaram eles a constituir o cartão de visita das principais companhias. Sua importância foi decisiva na melhoria do espetáculo brasileiro, que em alguns casos nada ficou a dever

⁴ Mário da Silva Brito, na orelha da edição das obras completas de Oswald de Andrade, resume da seguinte maneira os principais assuntos abordados em *O rei da vela*: “[...] o comediógrafo focaliza a decadência da economia cafeeira, os dramas da incipiente indústria nacional sem mercado interno, a luta de classes e dentro das classes no poder: a burguesia industrial, vinda da agiotagem, deixando-se envolver e se absorver pelo imperialismo norte-americano para assim conservar as suas regalias. Analisa a usura e as traficâncias do mundo dos negócios, a decadência do amor burguês e da própria sociedade capitalista.” (BRITO, 1973, texto da orelha) A influência norte-americana sobre a economia brasileira nas décadas de 1930 e 1940 será determinante para a participação brasileira na Segunda Guerra Mundial do lado dos Aliados, apesar da simpatia do presidente Getúlio Vargas pelos regimes totalitários, como se verá no capítulo “O teatro mítico de Nelson Rodrigues”.

ao alienígena. Não se limitaram eles ao papel de encenadores: seu trabalho converteu-se numa verdadeira escola para intérpretes e técnicos. Os diretores estrangeiros marcaram uma fase do teatro nacional. (MAGALDI, 1994, p. 93)

E, no decênio de 1950, é impossível negar a importância do teatro épico que Bertolt Brecht desenvolveu durante a Segunda Guerra para a renovação teatral empreendida por Augusto Boal e pelo Teatro de Arena a partir de 1955.⁵

Esse sistema de aproximação e diferenciação entre o teatro brasileiro e as produções internacionais é de suma relevância para a compreensão das diferentes apropriações dos mitos antigos realizadas pela dramaturgia do século XX, considerados esses como parte intrínseca da formação do próprio teatro:

O mito é um modo de organizar as emoções mais veementes, é projeção de temores, de angústias, de *wishful thinking*, de esperanças fundamentais arraigadas. O herói mítico é a personificação de desejos coletivos. Em tempos de crise, este desejo impregna-se de força virulenta e projeta a imagem plástica e individual das esperanças em forma de personificação. (ROSENFELD, 1982, p. 35-36)

Desde o surgimento do teatro na Grécia Antiga, o mito tem um papel fundamental na gênese do drama,⁶ constituindo os motes de toda a tragédia

⁵ A influência de Brecht é responsável pelo surgimento de uma ampla preocupação social no teatro brasileiro, do que é exemplo o resgate e a encenação pelo Teatro Oficina, embora somente em 1967, de *O rei da vela*, uma peça de crítica social que Oswald de Andrade havia escrito mais de trinta anos antes: “*O rei da vela* tornou-se praticamente o ‘espetáculo-manifesto’ do Teatro Oficina e um dos eventos mais importantes do movimento tropicalista, que surgia na época. Oswald de Andrade realizou, no seu texto, uma crítica picante, não somente à sociedade brasileira, como à sua ideia de teatro.” (LOPES, 2007, p. 28)

⁶ Grande parte dos autores que escreveram sobre o drama, apesar de reconhecer a dificuldade de definição do termo, caracterizou-o como espetáculo, não somente como texto. Peacock vê no drama uma união de várias artes e afirma que “ele pertence tanto à literatura quanto ao teatro” (PEACOCK, 1968, p. 11) Martin Esslin, por sua vez, preocupa-se em alargar o conceito de drama para além do teatro, afirmando que o termo não se aplica somente às obras de Sófocles e Shakespeare, “mas também à comédia de situações da televisão ou até mesmo à mais breve de todas as formas dramáticas, o comercial de rádio ou televisão” (ESSLIN, 1978, p. 15) Já Eric Bentley concebe o drama a partir da recepção e do espanto diante de um conflito: “Os eventos não são dramáticos em si. O drama requer os olhos do espectador. Ver drama nalguma coisa é *perceber os elementos de conflito e reagir emocionalmente a esses elementos*. Essa reação emocional consiste em ficar impressionado, ser atingido de espanto, na presença do conflito. O próprio conflito não é intrinsecamente dramático. [...] Se o drama é uma coisa que se vê, tem de haver *alguém* para ver.” (BENTLEY, 1967, p. 18, grifos originais) O conceito de drama que preferimos utilizar aqui é o de texto que objetiva a encenação, seguindo a oposição, mencionada por Carlson, entre drama e teatro: “Em inglês, faz-se frequentemente distinção entre ‘drama’ e ‘teatro’, sendo drama o texto escrito e teatro o processo de representação.” (CARLSON, 1997, p. 10) Essa utilização é a mesma que faz Sábato Magaldi ao tratar da criação do drama hugoano, que aboliu os limites entre os gêneros tradicionais, procedimento cujo ápice ocorreu precisamente no século XX com as chamadas peças absurdas: “Shakespeare foi o grande mestre do romantismo e Victor Hugo (1802-1885), no prefácio de *Cromwell*, manifesto estético do movimento, preceitua a adoção de um *texto* que passa naturalmente da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco. Preferiu-se denominar *drama* esse novo gênero composto, e daí por diante o teatro desrespeitou sem pejo as classificações tradicionais. A chamada dramaturgia de

helênica. Desse modo, se as transformações do gênero através dos séculos fizeram com que os mitos gregos fossem utilizados pelos mais diversos autores, com as mais diferentes formas de interpretação e condução do enredo dramático, é notável como esses mitos incorporam sentidos diversos nas épocas e nas sociedades em que são representados.

A questão que se coloca é até que ponto os acontecimentos desencadeados pelas Grandes Guerras favoreceram o aparecimento na França de uma dramaturgia que utiliza personagens e enredos mitológicos, fazendo o teatro se voltar para as suas próprias origens. Mielietinski aborda a mitologia utilizada no drama em comparação com a sua apropriação pelo romance:

A ênfase no mitologismo do século XX não reside apenas e nem tanto no desnudamento da degeneração e da deformidade do mundo atual a partir dessas alturas poéticas [do romance enquanto “epopeia burguesa”], quanto na revelação de certos princípios imutáveis e eternos, positivos ou negativos, que transparecem por entre o fluxo do cotidiano empírico e das mudanças históricas. (MIELIETINSKI, 1987, p. 351)

Os princípios imutáveis de que trata Mielietinski, em conformidade com Rosenfeld e com Campbell, podem ser identificados como aqueles fatores da experiência humana que não dependem das culturas ou do momento histórico, mas que são intrínsecos ao crescimento e ao desenvolvimento de qualquer ser humano ao longo da vida:

Penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior de nosso ser e de nossa realidade mais íntimos, de modo que realmente sintamos o enlevo de estar vivos. É disso que se trata, afinal, e é o que essas pistas [os mitos] nos ajudam a procurar, dentro de nós mesmos. [...] Mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana. (CAMPBELL, 1990, p. 5-6)

Do mesmo modo, o mito é parte da tradição, que repete infinitamente suas histórias de um tempo indeterminado:

é uma narrativa – conta-se uma história, cujo autor não é identificado, isto é, anônimo (porque o mito é produto de um patrimônio cultural coletivo). Só podemos falar de mito, em consequência, a partir do momento em que existe uma aceitação geral da narrativa e a sua localização num tempo

vanguarda, sobretudo, fez questão de abolir os gêneros rotineiros, e, para citar um só exemplo, veja-se a obra de Ionesco (1909-): *A cantora careca*, antipeça; *A lição*, drama cômico; *Jacques ou a submissão*, comédia naturalista; *As cadeiras*, farsa trágica; e *Vítimas do dever*, pseudodrama. O teatro de hoje procurou refletir, até nos gêneros, a dissociação do homem contemporâneo.” (MAGALDI, 1994, p. 19, grifos nossos) Observe-se nessa passagem que o drama está relacionado ao texto, e não ao espetáculo encenado ou a qualquer outro aspecto de sua constituição.

indeterminado. Quanto ao tema do mito, ele pertence ao fundo lendário étnico e imaginário, com base na tradição. (JABOUILLE, 1993, p. 31)

No pensamento de Gilbert Durand, o mito é uma montagem discursiva de símbolos, visando à sua materialização e promovendo uma compreensão simbólica do mundo:

o mito é narrativa simbólica, conjunto discursivo de símbolos, mas o que nele tem primazia é o símbolo e não tanto os processos da narrativa. Dito por outras palavras, a consciência poética é, sobretudo, formal: ela visa, pelo primado dos processos prosódicos, o objetivo secundário da revolução semântica. Ao invés, a consciência mítica dá, para lá da linguagem, a primazia à intuição semântica, à materialidade do símbolo, e visa à compreensão fideísta do mundo das coisas e dos homens. (DURAND, 1996a, p. 42).

Na sua concepção, o símbolo é um modo de conhecimento que não pertence ao contingente dos sinais biológicos nem do discurso lógico; ele possui um significante concreto, mas um significado evocatório, além de conter algo impossível de se perceber, compreender ou imaginar (Cf. DURAND, 1996a, p. 74) Cassirer diria que o símbolo está na esfera do possível, o que difere do real; ele é a natureza do próprio conhecimento humano, o que possui um sentido, mas não uma existência na realidade. Assim, são símbolos a República de Platão, a Utopia de More e o corpo movente de Galileu. (Cf. CASSIRER, 1977, p. 97-105)⁷

A partir dos símbolos comuns a determinada sociedade, Durand elabora o conceito de bacia semântica, um agrupamento coordenado de símbolos partilhados entre os indivíduos de uma mesma comunidade simbólica. Segundo o autor, a bacia semântica passa por seis fases: a primeira fase é o *escoamento*, em que diversas correntes simbólicas se formam em um meio cultural a partir das circunstâncias históricas; a segunda fase é a *divisão das águas*, quando os escoamentos se juntam em oposição ao imaginário precedente e a outros escoamentos atuais; uma terceira fase é feita de *confluências*, em que uma corrente simbólica é apoiada por autoridades, personalidades e instituições; a quarta fase é o *nome do rio*, quando uma personagem real ou fictícia tipifica a

⁷ “O símbolo é [...] uma representação que faz aparecer um sentido secreto; ele é a epifania de um mistério.” (DURAND, 1988, p. 15) Pela dimensão possível, não real, de seu significado, o símbolo permite a aparição de sentidos relacionados ao sensível e ao figurado: “pode-se definir o *símbolo*, conforme A. Lalande, como qualquer signo concreto que evoca, através de uma relação natural, algo de ausente ou impossível de ser percebido; [...] o símbolo, assim como a alegoria, é a recondução do sensível, do figurado, ao significado; mas, além disso, pela própria natureza do significado, é inacessível, é *epifania*, ou seja, aparição do indizível, pelo e no significante” (DURAND, 1988, p. 15, grifos originais)

bacia semântica; quinta fase é a de *organização dos rios*, consolidação estilística, filosófica e racional dos fluxos, momento em que há o exagero de certos traços típicos da corrente por “segundos fundadores”; finalmente, a sexta fase é chamada *os deltas e os meandros*, quando se formam as derivações, a corrente se desgasta, se divide e se deixa penetrar pelos escoamentos do porvir. (Cf. DURAND, 1996b, p. 85, e 1998, p. 100-116) Observa-se, assim, que os símbolos possuem um ritmo de criação, absorção social e ressignificação pelos novos tempos. Logo, eles traduzem a dimensão do mito que diz respeito à época. Pode-se falar, por conseguinte, em bacia semântica do Romantismo, da Modernidade etc.

Porém, além da dimensão simbólica do mito, há também a veiculação pela mitologia de arquétipos do inconsciente humano.⁸ Enquanto o símbolo pode surgir numa época determinada ou ser ressignificado conforme o tempo e o espaço, o arquétipo está vinculado às vivências mais primitivas da humanidade. “Os conteúdos do inconsciente pessoal são aquisições da existência individual, ao passo que os conteúdos do inconsciente coletivo são *arquétipos* que existem sempre e *a priori*.” (JUNG, 1982, p. 6, grifos originais)

Os símbolos podem ser produzidos pela coletividade em sua vivência social e histórica; os arquétipos são imemoriais:

O que diferencia precisamente o arquétipo do simples símbolo é geralmente a sua falta de ambivalência, a sua universalidade constante e a sua adequação ao esquema: a roda, por exemplo, é o grande arquétipo do esquema cíclico, porque não se percebe que outra significação imaginária lhe poderíamos dar, enquanto a serpente é apenas símbolo do ciclo [...]. (DURAND, 2002, p. 62)

Tanto o símbolo quanto o arquétipo são constitutivos da narrativa mítica, mas, se os símbolos podem se modificar,⁹ os arquétipos permanecem, de modo que, pela constituição simbólica, por suas relações com a bacia semântica atual,

⁸ Mesmo sobre as bacias semânticas, Durand reconhece que elas deixam transparecer um fundo primitivo: “Essas ‘bacias’ são coerentes em um único complexo cultural por durações culturais mais longas e quase perenes. [...] Como se os momentos semânticos e suas fases se destacassem, de início, sobre o fundo imemorial de uma cultura, sobre o oceano mítico primordial, ‘insondável’, como escreve Thomas Mann.” (DURAND, 1996b, p. 86) [ces “bassins” sont cohérés dans un même ensemble culturel par de plus longues et presque pérennes durées culturelles. [...] Comme si les moments sémantiques et leurs phases se détachaient, pour commencer, sur le fond immémorial d’une culture, sur l’océan mythique primordial, “insondable”, comme l’écrit Thomas Mann.]

⁹ Por exemplo, a introdução do simbolismo das flores na versão de Giraudoux do mito de Electra (ver a seção “O lugar do símbolo em Giraudoux”).

os mitos são passíveis de ser ressignificados conforme a época que os retoma e reelabora, atribuindo, ao mesmo tempo, nova roupagem aos arquétipos: “Em todo o mundo e em diferentes épocas da história humana, esses arquétipos, ou ideias elementares, apareceram sob diferentes roupagens. As diferenças nas roupagens decorrem do ambiente e das condições históricas.” (CAMPBELL, 1990, p. 54)¹⁰

Por isso, não obstante os princípios imutáveis constituintes dos mitos e o fato de que eles estiveram presentes nos textos e nos palcos de todas as épocas, os fortes indícios da relação estabelecida no século XX entre os mitos gregos e a moldura histórica dos conflitos internacionais podem ser verificados, primeiramente, no fator quantitativo: há um grande número de peças escritas nesse período que retomam e reinterpretam a mitologia grega;¹¹ em segundo lugar, a tendência de recorrer aos mitos pode ser observada nas obras de dramaturgos de reconhecida autoridade artística e intelectual como Brecht, Cocteau e Sartre, o que é por si só um convite para interpretá-las numa relação com o imaginário.

As produções literárias dos dramaturgos franceses do entreguerras e dos anos de Ocupação formam, assim, um campo privilegiado para investigação do imaginário de um tempo de guerra, especialmente quanto à dimensão política que as representações literárias podem evocar, já que o inconsciente coletivo, quando ganha o estatuto de representação, também atua politicamente. Assim, é possível encontrar algo de político nas narrativas mitológicas ressignificadas, o que justifica a análise de textos alegóricos por um pesquisador como Fredric Jameson, cuja análise é direcionada às dimensões histórica e política da literatura:

Em outras palavras, a ideia é que, se a interpretação em termos da causalidade expressiva ou das narrativas mestras alegóricas continua a ser uma constante tentação, tal fato ocorre porque essas narrativas inscreveram-se tanto nos textos quanto em nossa maneira de pensá-los; as narrativas alegóricas constituem uma persistente dimensão dos textos literários e culturais exatamente porque refletem uma dimensão

¹⁰ No século XX, especialmente, houve um retorno do pensamento mítico. Pensando nisso, Maffesoli definiu a Pós-Modernidade como uma “sinergia do arcaísmo e do desenvolvimento tecnológico”: “maneiras de ser ou de pensar que acreditávamos relegadas aos séculos vergonhosos do obscurantismo podem ser retomadas. Já mostrei – *dionisíacos, tribais, nômade*s –, os modos de vida arcaicos já não são simplesmente marginais. Pouco a pouco contaminam o conjunto das práticas pós-modernas, e raros são os indivíduos ou grupos sociais que se podem crer incólumes” (MAFFESOLI, 2003, p. 10, grifos originais).

¹¹ Mieliński encontra indícios dessa revisão da mitologia grega pela literatura do século XX, não somente na dramaturgia, mas também no romance de James Joyce, Thomas Mann, Franz Kafka, D. H. Lawrence e outros. (Cf. MIELIETINSKI, E. M. “O ‘mitologismo’ na literatura do século XX”. In: *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987, p. 329-441)

fundamental de nosso pensamento coletivo e de nossas fantasias coletivas referentes à História e à realidade. (JAMESON, 1992, p. 30-31)

Não há dúvida de que a elaboração e a reiteração dos mitos estão relacionadas à compreensão da humanidade em sua relação com a natureza e a sociedade, portanto com o real; porém, essa realidade nem sempre é uma história *a priori*, como na perspectiva marxista de Jameson. A realidade do mito é histórica na medida em que a tradição faz ressurgirem os mitos antigos em uma nova moldura temporal, resgatando os comportamentos exemplares dos antepassados míticos:

Os mitos revelam as estruturas do real e os múltiplos modos de existir no mundo. É por isso que constituem o modelo exemplar dos comportamentos humanos: revelam histórias *verdadeiras*, referindo-se às *realidades*. [...] Alimentando-se à maneira dos deuses ou dos heróis civilizadores, o homem repete os seus gestos e participa, de alguma forma, na sua presença. (ELIADE, 2000, p. 9, grifos originais)

Assim, o mito funda o real a partir dos seus exemplos de comportamento, que se formam através da reiteração dos arquétipos, mas ele é evocado por contextos históricos favoráveis à sua aparição.¹²

Pensando na historicidade do mito, Durand conclui que não existe um mito puro, pois os mitemas¹³ que o constituem sincronicamente lhe dão um sentido arquetípico; por sua vez, diacronicamente, ele só existe a partir de leituras específicas:¹⁴

Não há mito inicial, mito “puro” [...]. Qualquer mito não é senão o conjunto das suas “lições”, poder-se-ia mesmo dizer das suas leituras. [...] O mito

¹² “O mito define-se pelo seu modo de ser: não se deixa interpretar enquanto mito, a não ser na medida em que *revela* que qualquer coisa se *manifestou plenamente*, sendo esta manifestação, por sua vez, *criadora e exemplar*, já que tanto funda uma estrutura do real como um comportamento humano.” (ELIADE, 2000, p. 8-9, grifos originais)

¹³ Mitema é “a menor unidade de discurso míticamente significativa” (DURAND, 1993, p. 344) [la unidad míticamente significativa más pequeña de discurso].

¹⁴ Do mesmo modo, não existem versões privilegiadas do mito: “De fato, a análise de um mito consiste em dismantelar a narrativa para isolá-la e definir os principais elementos, que serão, por sua vez, confrontados com aqueles das outras versões do mito, sendo todas elas colocadas no mesmo plano. A narrativa inicial, longe de ser um todo fechado, abre-se infinitamente sobre todas as outras narrativas possíveis a partir dos mesmos elementos, num arranjo caleidoscópico em que nenhuma combinação é privilegiada. Ao contrário, a obra literária é homogênea e autossuficiente, é a escolha fixa de uma versão que, especificamente, exclui as outras.” (TROUSSON, 1977, p. 178) [En effet, l’analyse d’un mythe consiste à démanteler le récit pour en isoler et définir les éléments premiers qui seront à leur tour confrontés avec ceux des autres versions du mythe, toutes mises sur le même plan. Le récit de départ, loin d’être un tout fermé, s’ouvre sans cesse sur tous les autres récits possibles à partir des mêmes éléments, dans un agencement kaléidoscopique, ou nulle combinaison n’est privilégiée. Au contraire, l’oeuvre littéraire est homogène et autarcique, elle est choix figé d’une version qui, précisément, exclut les autres.]

decompõe-se em alguns “mitemas” indispensáveis que lhe conferem sincronicamente o sentido arquetípico, mas, diacronicamente, ele é apenas constituído pelas “lições” (a *Rezeption*, por assim dizer, segundo a terminologia de H. Robert Jauss) circunstanciadas por esse acolhimento, essa leitura muito particularizada. (DURAND, 1996a, p. 155)

Para investigar as condições históricas das leituras promovidas pela primeira metade do século XX, na França e no Brasil, é importante ter em mente que, enquanto os mitos gregos eram ressignificados pela dramaturgia europeia, no Brasil o teatro voltava-se prioritariamente para temas da realidade nacional.¹⁵ Uma exceção, entretanto, no que diz respeito a essa exclusão da mitologia grega do teatro brasileiro, é o trabalho desenvolvido por Nelson Rodrigues. Em suas peças míticas, o escritor adaptou a mitologia grega à linguagem coloquial do subúrbio carioca. Por isso, a análise deve privilegiar esses dois polos: de um lado, a dramaturgia produzida na França, que revisita os mitos gregos em meio aos horrores da guerra e da Ocupação;¹⁶ de outro, o trabalho de exceção de Nelson Rodrigues na dramaturgia brasileira da década de 1940, visto que ele, como os europeus, faz uso da mitologia grega para dar forma a algumas de suas personagens, mas reinventa essa mitologia de maneira a possibilitar o surgimento de novos sentidos ao ser ambientada no Brasil.

Para essa investigação, não importa que a sociedade ocidental moderna não tenha oficializada uma vivência mítica. Ainda assim, os mitos ressignificados são capazes de revelar aspectos do imaginário do século XX. Se, nas formas primitivas de mitologização, os rituais eram responsáveis pela atualização dos

¹⁵ Ainda que houvesse no Brasil manifestações singulares de preocupação artística com a guerra, como é o caso dos poemas de *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade, livro publicado em 1945. No drama nacional, porém, reitera-se a predominância da preocupação social em torno do contexto histórico brasileiro. *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, encenada por Procópio Ferreira e grande sucesso de público nas décadas de 30 e 40, é um exemplo disso. Já no decênio de 1950, a preocupação social prosseguiria com *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, e com a obra de Jorge Andrade. Esta última apresenta como principal assunto o ciclo do café, tematizando a decadência da aristocracia rural a partir da crise de 1929. Sua obra mais conhecida é *A moratória*, que estreou em 1955. (Cf. CAMPEDELLI, 1995, p. 33) Sobre essa peça, escreveu Décio de Almeida Prado que ela era a representação da “agonia de uma sociedade em vias de transição – aquela dolorosa passagem do Brasil dos fazendeiros para o Brasil urbano tão bem descrita por Gilberto Freyre” (PRADO, 1965, p. 11)

¹⁶ A delimitação das peças e dos escritores que figurariam nesse trabalho foi feita sob o critério da popularidade das peças na França, devido à capacidade de representar o imaginário de uma época, “não porque elas vinham do povo, mas porque elas se endereçavam a ele e eram por ele compreendidas” (DELCOURT, 1992, p. 14) [non parce qu’elles venaient du peuple, mais parce qu’elles s’adressaient à lui et qu’elles en étaient comprises] Verificou-se, por exemplo, que as peças míticas de André Gide eram de difícil acesso e desconhecidas até mesmo por profissionais da área de Letras. Ao contrário, as peças dos quatro autores estudados ainda são frequentemente encenadas nos teatros parisienses, discutidas em encontros de profissionais de Letras e conhecidas do público leitor.

mitos na memória coletiva, na sociedade moderna ocidental a mitologia abandona a forma do culto, restringindo-se somente à esfera da arte. Não que a função artística já não estivesse presente no teatro antigo – que aproveitava os mitos imemoriais como constituinte obrigatório da tragédia¹⁷ –, mas então o critério estético estava intimamente ligado ao culto religioso. Na Modernidade, a aparição de personagens e enredos oriundos da tragédia ática não reitera uma vivência religiosa; apesar disso, como na tragédia grega, o mito na obra dramática moderna pode ser uma tentativa de representar a vida cotidiana e, ao mesmo tempo, adentrar uma profundidade humana ou esboçar uma espécie de transcendência.¹⁸

Desse modo, a literatura, como produção artística, é responsável pela recorrência dos mitos, além de ter o poder de ressignificá-los, e, por essa ressignificação, a imaginação dos novos tempos também é incorporada à percepção contemporânea dos mitos antigos, alterando a maneira como são representados e interpretados.

Não se pode perder de vista que os mitos constituem sentidos para o agrupamento social que lhes serve de berço, bem como para as sociedades que deles se apropriam, que os adaptam ou reinventam. O mito “pertence, por definição, ao *coletivo*, justifica, apoia e inspira a existência e a ação de uma comunidade, de um povo, de um grupo profissional ou de uma sociedade secreta” (CAILLOIS, s.d., p. 113, grifo original).

Portanto, o problema não é somente verificar que os mitos da Antiguidade Grega são retomados por uma sociedade em busca de sentidos em meio a uma catástrofe capaz de desacreditar todos os que circulam em sua época. É necessário investigar que sentidos são esses que os escritores vão buscar na mitologia antiga e que são adotados pelos autores e pelo público do novo tempo. É preciso ter em mente que o tempo de guerra é também uma época de possível

¹⁷ Aristóteles registra o mito como uma das partes necessariamente constitutivas da tragédia: “É portanto necessário que sejam seis as partes da tragédia, que constituam a sua qualidade, designadamente: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia.” (ARISTÓTELES, 1966, p. 74)

¹⁸ Sobre a profundidade dos mitos na tragédia grega, afirma Jaeger: “A representação do mito na tragédia não tem um sentido meramente sensível, mas de profundidade. Não se limita à dramatização exterior, que torna a narração uma ação participada, mas penetra no espiritual, no que a pessoa tem de mais profundo. As lendas tradicionais são vistas através das mais íntimas convicções da atualidade. Os sucessores de Ésquilo, Eurípedes principalmente, foram mais além, a ponto de converterem a tragédia mítica numa representação da vida cotidiana.” (JAEGER, 2001, p. 298)

crise de valores morais ou filosóficos, de modo que se favorece o aparecimento de elementos reprimidos da psicologia dos indivíduos através de arquétipos, dentre os quais aqueles veiculados pelas narrativas míticas, por estarem ligados à imaginação. “Longe de ser um produto do recalçamento, [...] a imaginação é, pelo contrário, origem de uma libertação (*défoulement*). As imagens não valem pelas raízes libidinosas que escondem mas pelas flores poéticas e míticas que revelam.” (DURAND, 2002, p. 39)

Trata-se, nesse sentido, de uma investigação que, tentando dar conta da dupla dimensão do mito, não abre mão de dados histórico-sociológicos, mas também procura desvendar os sentidos de um inconsciente coletivo, que emerge através de uma abertura promovida por uma crise de ordem filosófica. Esse inconsciente trazido pelos mitos independe da sua roupagem histórica; são histórias de arquétipos que estão mais profundamente enraizados no ser humano.¹⁹

A partir disso, os mitos na dramaturgia devem ser vistos como narrativas que veiculam algo primordial na natureza humana, mas que é apresentado na forma adequada a seu tempo. Por essa perspectiva, chega-se à importância social da mitologia. Há nos mitos algo do coletivo humano – a função biológica primordial, inconsciente, dos arquétipos – e uma moldura histórica que, no entanto, não deve ser desprezada, visto que ela pode iluminar a compreensão sobre as condições que favorecem o reaparecimento dos mitos antigos. Para tanto, não há dúvida de que o principal veículo para o reaparecimento dos mitos é a literatura.

O mito na literatura é tema abordado por Gilbert Durand em várias de suas obras. É ele ainda quem elabora o conceito de mitodologia, que unifica os procedimentos de mitocrítica e mitanálise:

A amplitude de uma tal profusão mitocrítica em diferentes campos da literatura e dos “discursos” estéticos em geral incita, com efeito, ao não isolamento da pesquisa num único autor, ou mesmo num único texto, mas

¹⁹ Assim é que Rosenfeld, por exemplo, é levado a considerar o mito como algo à parte da história: “O mito é a-histórico, visa ao sempre igual, arquetípico, não reconhece transformações históricas fundamentais. Os fenômenos históricos são, para ele, apenas máscaras através das quais transparecem os padrões eternos. Sua visão temporal é circular, não há desenvolvimento. O mito salienta a identidade essencial do homem em todos os tempos e lugares.” (ROSENFELD, 1982, p. 26) Na verdade, elementos históricos podem influir numa possível renovação simbólica – as máscaras, nas palavras do autor –, o que não deve ser negligenciado pela análise.

sim a alargar a sua análise ao conjunto do discurso social, político, banal, ideológico, etc., de uma sociedade e de uma época. A pesquisa pede então auxílio a outros pontos de vista metodológicos para além da perspectiva das “ciências da literatura” por si limitadas. É assim que se passa de uma mitocrítica pontual a uma mitanálise mais generalizada.” (DURAND, 1996a, p. 158)

Frédéric Monneyron e Joël Thomas, inspirados por Durand, também defendem a importância da mitanálise, ou seja, do estudo da mitologia sob uma perspectiva transdisciplinar, que privilegie o cruzamento de diversas áreas do conhecimento, em favor de uma compreensão mais eficaz do objeto de estudo, aliada à mitocrítica, que garante uma investigação mais especializada e o rigor científico. (Cf. MONNEYRON; THOMAS, 2004, p. 62)²⁰ Assim, os autores apoiam a existência de uma mitodologia, através dos estudos de imaginário:

A mitodologia – conceito elaborado por Gilbert Durand mais recentemente – seria então a teoria de conjunto que associa a mitocrítica e a mitanálise. E diríamos, de bom grado, que o imaginário de uma sociedade é justamente a organização que dá conta desta via complexa do mito. (MONNEYRON; THOMAS, 2004, p. 63)²¹

Vierne acrescenta que a mitocrítica permite distinguir a ação essencial do mito e a sua caracterização por uma obra ou um autor, enquanto a mitanálise é um conceito forjado a partir do vocábulo “psicanálise” e adiciona à análise clássica junguiana uma diversificação psicológica e sociológica. “Portanto, há na mitanálise aspectos psicológicos e sociológicos, pois os personagens mitológicos são passíveis de uma análise sócio-histórica e também são representativos dos impulsos da psique.” (VIERNE, 1977, p. 80)²²

²⁰ “- a *mitocrítica*, mais especializada na análise de textos e no estudo dos mitos literários, é o que garante o rigor científico;
- a *mitanálise* permite, ao compará-las, ampliar as conclusões obtidas no âmbito da mitocrítica. [...] Isso supõe um parentesco, uma conaturalidade entre o processo da escritura e os processos mais gerais que fundamentam as práticas sociais” (MONNEYRON; THOMAS, 2004, p. 62)

[- la *mitocrítica*, más especializada en el análisis de textos y el estudio de los mitos literarios, es el garante del rigor científico;
- el *mitoanálisis* permite, comparándolas, ampliar las conclusiones obtenidas en el marco de la mitocrítica. [...] Esto supone un parentesco, una connaturalidad entre el proceso de la escritura y los procesos más generales que fundan las prácticas sociales]

²¹ [La mitodología – concepto forjado por Gilbert Durand más recientemente – sería entonces la teoría de conjunto que asocia la mitocrítica y el mitoanálisis. Y diríamos, de buen grado, que el imaginario de una sociedad es justamente la organización que da cuenta de esta vía compleja del mito.]

²² [Il y a donc dans la mythanalyse des aspects psychologiques et sociologiques, car les personnages mythologiques sont passibles d’une analyse socio-historique et représentatifs des pulsions de la psyché.]

Dessa forma, a análise da presença renovada dos mitos nas peças modernas não deve perder de vista o fato de que o reaparecimento dos mitos depende de um contexto social abrangente para o qual esses mitos são particularmente carregados de sentidos. Através da mitocrítica, o estudo deve se debruçar sobre os sentidos emergentes nas próprias obras e sua comunicação com a mitologia grega. Não obstante, é pela relação entre a literatura e outros aspectos da vida social que se verifica a verdadeira importância dos mitos para a sociedade. Nesse percurso, o caminho que vai da mitocrítica à mitanálise busca uma compreensão mais abrangente da participação dos mitos na literatura moderna como representação de elementos de um imaginário que também está presente nas práticas sociais, nas instituições, nas artes etc.

Neste trabalho, a mitocrítica é praticada através da análise dos mitos em relação a outras versões conhecidas, principalmente as que se podem encontrar na obra dos tragediógrafos gregos Ésquilo, Sófocles e Eurípides e dos modernos Jean Giraudoux, Jean Cocteau, Jean Anouilh, Jean-Paul Sartre e, finalmente, Nelson Rodrigues. Por sua vez, a mitanálise é realizada com a investigação acerca das referências históricas, políticas e sociais que se encontram nas próprias peças e em textos historiográficos, possibilitando a investigação do imaginário da França e do Brasil na época do entreguerras e da Segunda Guerra Mundial.

Isso se deve ao entendimento de que, para compreender a reaparição de um mito a partir de um texto literário, devem-se identificar as condições sociais que favorecem o seu reconhecimento:

para entender o que permite a realização de um mito em um (ou vários) autor(es), em um determinado período, será importante identificar o que poderia ser chamado de sua bacia de recepção, ou seja, os elementos e acontecimentos históricos, culturais, científicos, etc., que constituem as condições favoráveis para que um mito possa se realizar e, em outras palavras, explodir, de fato, em todas essas correntes que presidem a constituição de sua bacia semântica. (MONNEYRON; THOMAS, 2004, p. 73)²³

²³ [para comprender lo que permite la realización de un mito en un (o varios) autor(es), en un período particular, será importante identificar lo que puede llamarse su cuenca de recepción, es decir, los elementos y acontecimientos históricos, culturales, científicos, etcétera, que constituyen otras tantas condiciones favorables para que un mito pueda realizarse y, dicho de otro modo, estallar, de hecho, en todos esos arroyos que presiden la constitución de su cuenca semántica.]

O pressuposto acima está de acordo com o que pensa Gilbert Durand, cujo entendimento do imaginário passa por uma concepção de trajeto antropológico, o que, para o pensador, significa "a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social" (DURAND, 2002, p. 41). Desse modo, deve-se entender o imaginário como constituído primeiramente pelos arquétipos psicológicos, mas também como o relacionamento desses arquétipos com as vivências coletivas. Nesse sentido, o mito, assim como a literatura que faz uso da mitologia, é por excelência a forma narrativa de expressão do imaginário.

Os elementos e acontecimentos históricos, culturais e científicos possibilitam certas mudanças nos modos de pensar, agir e sentir de uma coletividade, ou seja, produzem transformações em seu imaginário, às vezes criando condições sociais para o aparecimento de novos símbolos. Trata-se, assim, de uma via de mão dupla: não há apenas uma motivação psicológica determinante do universo simbólico; ao contrário, o trajeto antropológico, conforme Durand, "pode indistintamente partir da cultura ou do natural psicológico, uma vez que o essencial da representação e do símbolo está contido entre esses dois marcos reversíveis" (DURAND, 2002, p. 42).

Caillois concorda com Durand ao afirmar a importância das estruturas sociais na constituição do mito, além de também aceitar a ideia de que ele é fruto de outras motivações relevantes:

As determinações vindas da estrutura social, por importantes que sejam, não são as únicas a determinar o conteúdo dos mitos. Juntamente com elas, parece necessário fazer intervir fatores fisiológicos, psicológicos, reações e constelações afetivas primordiais que apenas se encontram no homem no estado virtual mas que correspondem a fatos explícitos ou correntemente observados no resto da natureza. (CAILLOIS, s. d., p. 61-62)

Caillois compreende o mito no sentido inverso ao de Campbell, pois parte da estrutura social para chegar aos aspectos intrínsecos constituintes dos arquétipos. Apesar disso, o mesmo autor ressalta que as motivações históricas são apenas linhas de força que dão forma aos mitos em estruturas impostas socialmente, sendo através dessas estruturas que se dá a melhor forma de apreensão de seus sentidos: "O caráter coletivo da imaginação mítica é suficiente para garantir que ela seja de base social, existindo graças à sociedade e em seu proveito." (CAILLOIS, s. d., p. 63)

Por conseguinte, os mitos só ganham existência social no momento em que são percebidos coletivamente, o que significa que, embora preservando seus arquétipos primordiais, o mito representa sentimentos presentes no imaginário de um grupo social, na medida em que ressurgem em determinada época e lugar:

Para que o homem ligue o seu destino ao da sociedade, basta que se aperceba com evidência de que as mesmas forças que fundamentalmente regem a sua vida profunda têm igualmente influência na esfera social, ampliadas e sempre imperativas. (CAILLOIS, s. d., p. 101)

Assim, o mito pertence à coletividade, inspirando o pensamento, as emoções e as atitudes de um grupo. Não resta dúvida, portanto, que os mitos, mesmo quando não explicam os fenômenos naturais ou a origem das sociedades, revivem socialmente pela veiculação de símbolos coletivos, fazendo parte de um imaginário partilhado pelos membros da comunidade.

A relação entre mitos e outros elementos que constituem o imaginário é mencionada por Adolpho Crippa, que entende o mito como uma “manifestação primordial de uma determinada concepção do Mundo” (1975, p. 15). Segundo ele, o mito é uma totalidade indefinível, que desempenha funções sociais:

Configura o mundo em seus momentos primordiais; relata uma história sagrada; propõe modelos e paradigmas de comportamento; projeta o homem num tempo que precede o tempo; situa a história e os empreendimentos humanos num espaço indimensionável; define os limites intransponíveis da consciência e as significações que instalam a existência humana no mundo. (1975, p. 15)

Esses aspectos definem o modo como os membros de um grupo social se relacionam entre si e com o mundo, reconhecem sua própria identidade e interpretam suas vivências coletivas. Desse modo, fazem com que os indivíduos pertencentes a uma mesma sociedade legitimem um mesmo conceito de realidade. Conforme Crippa, “os mitos justificam as realidades existentes na medida em que são eles mesmos que põem tais realidades ou conferem existência significativa aos entes” (1975, p. 23). Assim os mitos cumprem uma função na identidade coletiva e na organização social, o que significa que, além de conservar arquétipos do biológico e do psicológico primordiais, também estabelecem a forma como se dão as relações em sociedade entre os membros de um grupo.

Por isso, a investigação em torno dos componentes do imaginário pode ser compreendida como um percurso de interpretação concomitante à análise dos

textos míticos. O entendimento do imaginário ajuda a trazer luz sobre as relações sociais que se estabelecem em torno das narrativas míticas.

Nessa perspectiva, uma renovação dos mitos poderia significar uma tentativa de adquirir a adesão pública por meio de crenças indubitáveis.²⁴ No entanto, há uma faceta do mito que, sob forma de arte, representa uma realidade própria, na qual ele gera a si mesmo em suas transformações:

Em lugar de tomá-las [as formas intelectuais] como meras reproduções, devemos reconhecer, em cada uma, uma regra espontânea de geração, um modo e tendência originais de expressão, que é algo mais que a mera estampa de algo de antemão dado em rígidas configurações de ser. Deste ponto de vista, o mito, a arte, a linguagem e a ciência aparecem como símbolos: não no sentido de que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim, no sentido de que cada uma delas gera e parteja seu próprio mundo significativo. (CASSIRER, 2000, p. 22)

Dessa maneira, o mito instaura a realidade porque faz emergir sentidos importantes para a vivência coletiva. Ao ser utilizado artisticamente, o mito literário, então, revela novos sentidos a partir das vivências da comunidade que lhe serve de berço. Por outro lado, os elementos míticos permanecem como referências da origem. Conforme Crippa, “com os mitos e os mitologemas, entramos em contato com as origens. A compreensão da cultura não pode estar desligada das origens.” (2000, p. 13)

Portanto, a referência mítica na literatura deve ser vista como um ponto de cruzamento entre um sentido primordial e fundador e suas reiteradas interpretações, em diferentes épocas. Dessa forma, quando o mito é renovado em uma obra de arte, ele carrega consigo uma parte que é sua, originalmente, e que faz sentido no âmbito do imaginário da sociedade em que a renovação mítica ocorre. Quando se trata desse aspecto necessariamente intrínseco ao mito, fica-se no domínio dos arquétipos. Todavia, a narrativa mítica renovada incorpora atributos que lhe são impostos por seu novo ambiente de recepção, de maneira que o mito atualizado reitera seu sentido original e, ao mesmo tempo, apresenta novas características, o que fortalece as relações de identidade em torno de si no grupo social.

²⁴ É a manipulação do imaginário pelo poder estatal, a partir do momento em que a sociedade prescindir da figura do guardião do sagrado, existente nas sociedades primitivas, e o manejo do imaginário se desritualiza. (Cf. BACZKO, 1986, p. 300)

Para considerar o mito ao mesmo tempo na sua função de explicação genética da natureza e como elemento inserido num contexto de renovação cultural, é necessária a compreensão do imaginário como um recipiente suficientemente amplo para conter o pensamento humano em sua totalidade. Assim o entende Durand:

Em resumo: tal como há dez anos, o Imaginário – ou seja, o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. O Imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra. (DURAND, 2002, p. 18)²⁵

Portanto, essa visão totalizante dos fenômenos culturais a partir de uma noção ampla de imaginário pressupõe o cruzamento dos conhecimentos desenvolvidos por diversas áreas de pesquisa. O pesquisador deve abandonar a ideia errônea de que qualquer teoria seja capaz de esgotar a interpretação de um objeto de investigação; em vez disso, ele deve se defrontar com a possibilidade de examiná-lo através de perspectivas diferentes. Assim, embora os escritos de Gilbert Durand e de outros teóricos do imaginário forneçam subsídios para a compreensão do fenômeno mitológico no mundo moderno, o importante para a investigação não é a fidelidade à teoria adotada, mas a compreensão eficaz do objeto analisado, tendo o próprio Durand assegurado a importância do cruzamento dos saberes das ciências humanas.²⁶

O fato é que os sentidos que se atribuem aos mitos só podem ser evocados numa sociedade em que esses sentidos sejam pertinentes, havendo assim condições para o seu aparecimento, o que exige uma investigação acerca de diferentes aspectos constitutivos da sociedade, e não somente o literário. Se os mitos constituíssem apenas uma significação pura e imutável, sua retomada seria somente uma atualização de significados presentes na sociedade da Grécia Antiga, e seria improvável que eles ganhassem novas versões nas mãos dos dramaturgos imersos no imaginário da Modernidade. No entanto, o que se verifica é que a proposta das peças míticas do século XX não é apenas uma visita

²⁵ Segundo Michel Maffesoli, o imaginário é uma atmosfera, perceptível, mas não quantificável (MAFFESOLI, 2001, p. 75).

²⁶ A investigação transdisciplinar, que pertence ao âmbito da mitanálise, é um dos pressupostos da metodologia, como já se observou anteriormente (p. 24-26).

eventual ao teatro grego, mas uma tentativa de estabelecer novos sentidos para uma mitologia que já existia como dramaturgia na Antiguidade Grega.

Não resta dúvida, portanto, que, por essa dupla realização do mito (de um lado, a expressão de arquétipos primordiais e, por outro, a possibilidade de reaparecimento e renovação em um determinado contexto social), é imperativo que uma pesquisa sobre a ressignificação dos mitos no drama da primeira metade do século XX seja orientada por uma perspectiva crítica que reconheça essa duplicidade da narrativa mítica. Antes, porém, é importante verificar, tratando-se de peças que retomam os mitos fundamentais das tragédias gregas, como é possível o aparecimento, no século XX, de um trágico moderno sem a retomada da tragédia como gênero.

2 O TRÁGICO E O ABSURDO

O reaparecimento dos mitos gregos no teatro europeu da primeira metade do século XX leva a pensar, evidentemente, na importância que eles adquirem em uma sociedade tão distante cronologicamente da Grécia Antiga. Não obstante, a fonte de leitura dos mitos, para os dramaturgos modernos, é a tragédia grega, ou seja, uma forma literária. Isso fica evidente quando se observa que os modernos privilegiaram a ressignificação dos mesmos mitos que serviram de tema para as tragédias. Sobre as narrativas que poderiam ser adotadas pela tragédia, Aristóteles observou o seguinte: “outrora se serviam os poetas de qualquer mito; agora, as melhores tragédias versam sobre poucas famílias, como sejam as de Alcmeón, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Téletro e quaisquer outros que obraram ou padeceram tremendas coisas” (ARISTÓTELES, 1966, p. 82). Se for considerado que grande parte das tragédias compostas na Antiguidade Clássica é hoje desconhecida e que, naquelas que hoje conhecemos, são recorrentes os mitos de Édipo e Antígona, Orestes e Electra, dentre um pequeno número de outros, significa que algo importante na própria tragédia poderia novamente fazer sentido nos palcos teatrais da época das Grandes Guerras.²⁷

Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, concebe, nessa forma de arte, a dualidade entre o apolíneo e o dionisíaco, sendo que, enquanto o primeiro está relacionado à razão e ao ordenamento, o último diz respeito a um aspecto festivo da tragédia que foi renegado ao longo dos tempos devido ao progressivo valor atribuído ao apolíneo. Assim, desde o advento da filosofia socrática, seria impossível a existência da tragédia como ela era concebida na antiga Grécia. Nesse entendimento, o mito remete a uma unidade metafísica:

O mito trágico só deve ser entendido como uma afiguração da sabedoria dionisíaca através de meios artísticos apolíneos; ele leva o mundo da aparência ao limite em que este se nega a si mesmo e procura refugiar-se

²⁷ Mesmo que a tentativa de composição de tragédias não seja exclusiva do século XX. Numa nostalgia da idade de ouro da tragédia ática, fala-se ainda hoje nas tragédias de Shakespeare, de Racine, de Corneille ou de Nelson Rodrigues, embora as condições de seu aparecimento não ensejassem a composição de uma tragédia em sentido estrito. Em Corneille, por exemplo, há uma evidente herança da tradição feudal do amor cavalheiresco. Em suas peças, “os desejos, por impetuosos que sejam, estão sempre ligados à exaltação do orgulho. [...] É menos no rigor do dever que nos impulsos de um carácter orgulhoso que nasce o sublime corneliano”. [los deseos, por impetuosos que sean, van siempre ligados a la exaltación del orgullo. [...] Es menos en el rigor del deber que en los impulsos de un carácter orgulloso donde nace la sublimidad corneliana] (BÉNICHOU, 1984, p. 18) Abordaremos melhor a querela sobre a possibilidade de uma tragédia moderna logo adiante.

de novo no regaço das verdadeiras e únicas realidades. (NIETZSCHE, 2006, p. 131)

Prosseguindo em seu raciocínio, Nietzsche alega, sobre a composição da tragédia, que o conhecimento lhe é prejudicial. Em seu lugar devem ser consideradas a liberdade e a alegria que existiam no coro dos sátiros do teatro grego, assumindo-se a ilusão do teatro.²⁸

Nesses termos, deve-se considerar que a tragédia, como expressão máxima do trágico, propicia o afloramento de um regime de imagens desprezado pelas formas de arte dominadas pelo conhecimento racional (pelo apolíneo, para usar as palavras de Nietzsche). Assim, o ressurgimento dos mitos na dramaturgia do século XX também pode estar ligado a uma tentativa de se revisitar a tragédia, entendida como gênero capaz de veicular sentidos apagados sob o manto da sociedade cristã racionalista. Dessa forma, ainda que essas peças não sejam consideradas tragédias em sentido estrito, é necessário considerar, para esta análise, não a eficácia do resultado da experiência de tragédia no drama moderno,²⁹ mas a própria tentativa de revisitar a tragédia, que resulta no ressurgimento de determinadas narrativas míticas e no reaparecimento do trágico.

Por isso, no contexto da revisão dos mitos gregos, coloca-se também a questão da possibilidade de composição de tragédias no mundo moderno. Alguns críticos e dramaturgos acreditam que a tragédia não precisa seguir um modelo concebido na Antiguidade. Ela evoluiria, portanto, da mesma forma que os outros gêneros literários, como a poesia lírica, por exemplo:

²⁸ Nietzsche atribui grande importância ao coro da tragédia: “O consolo metafísico – com que [...] toda verdadeira tragédia nos deixa – de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer indestrutíveis, por trás de toda civilização e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem permanentemente os mesmos. É nesse coro que se reconforta o heleno com o seu profundo sentido das coisas. [...] Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida.” (NIETZSCHE, 2006, p. 55) É possível, portanto, ver o aspecto dionisíaco da tragédia como uma alegria arquetípica, imemorial, que a tragédia recorda ao encenar o mito.

²⁹ Considere-se que o trágico não se apresenta apenas na tragédia, que é, no entanto, sua forma de apresentação literária por excelência. A diferença entre o drama e o trágico, como os entende Maffesoli, é que o primeiro sugere uma possível síntese ou solução, enquanto o trágico é, por definição, aporético, apresentando acontecimentos singulares que, no entanto, se arraigam em um “substrato arcaico intemporal”. (2003, p. 26-27). O conceito de drama utilizado por Maffesoli exclui o trágico e diferencia-se dele, ao contrário de Lesky (1995), que explica os primórdios do drama dividindo-o em tragédia e comédia, aceitando assim, no caso da tragédia, que o drama possa ser portador do trágico.

A arte trágica está sujeita a processos evolutivos, e a tragédia criada nos tempos modernos deve ser moderna. O fato de vir a ser diferente da tragédia escrita há três, cinco ou vinte e cinco séculos não significa que não será mais tragédia; será apenas diferente. Será tão diferente das literaturas trágicas anteriores quanto *Hamlet* é diferente de *Édipo Rei*, ou o *Phèdre* de Racine do *Hipólito* de Eurípides. (GASSNER, 1965, p. 53)

Nessa perspectiva, seria justificável, portanto, que um drama escrito por Goethe, Racine, Anouilh ou Nelson Rodrigues, ainda que não preservando as características originais do gênero cultivado entre os antigos gregos, fosse considerado tragédia, apesar das transformações que o gênero sofreu ao longo dos séculos.

Entretanto, de outro lado estão os que creem que a composição de tragédias não é mais possível devido à ausência, na sociedade moderna, da crença em explicações míticas e da vivência religiosa do mito; isso além do caráter religioso, didático ou político que possuíam as tragédias de Ésquilo na antiga Grécia, aspecto que diz respeito especificamente àquela sociedade.³⁰ Gerd Bornheim partilha dessa opinião. Segundo ele, na tragédia clássica, o herói se afasta de uma unidade primordial, uma ordem que volta a tomar seu lugar com a expulsão desse herói. O problema da Modernidade estaria, então, na subjetividade, pois o verdadeiro conflito do herói trágico não é com o seu mundo interior, mas com essa unidade que lhe é exterior, à qual ele pertence e da qual se desvia: “quanto mais reflexiva se tornar a subjetividade, mais o indivíduo se dobra sobre si próprio, enfraquecendo desta forma a experiência trágica [...]. O que lança em crise a tragédia moderna é o deterioramento do sentido de uma ordem objetiva, metafisicamente estável.” (BORNHEIM, 2007, p. 87)

Para Albin Lesky, é significativo que a própria Grécia Antiga não tenha teorizado o drama em relação a uma concepção de mundo periférico à própria obra:

Os gregos criaram a grande arte trágica e, com isso, realizaram uma das maiores façanhas no campo do espírito, mas não desenvolveram nenhuma teoria do trágico, que tentasse ir além da plasmação deste no drama e

³⁰ “A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. [...] O drama traz à cena uma antiga lenda de herói. Esse mundo lendário, para a cidade, constitui o seu passado – um passado bastante longínquo para que, entre as tradições míticas que encarna e as novas formas de pensamento jurídico e político, os contrastes se delineiem claramente, mas bastante próximo para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e a confrontação não cesse de fazer-se. A tragédia nasce, observa com razão Walter Nestle, quando se começa a olhar o mito com olhos de cidadão.” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 10)

chegasse a envolver a concepção do mundo como um todo. (LESKY, 1971, p. 21)

No entanto, é necessário salientar que o trágico não constituía um problema para os gregos, pois era intrínseco à sua visão de mundo,³¹ mas essa visão não permaneceu nos séculos seguintes ao declínio da sociedade grega antiga. Especialmente no caso do drama moderno, não se pressupõe uma ordem suspensa temporariamente pela ação do herói, uma ordem que devesse ser restabelecida pela intercessão dos deuses.

Como bem observa Bornheim, o trágico se constitui pelo enfrentamento entre o herói e uma ordem existencial:

Um elemento básico para que se possa verificar o trágico é que ele seja vivido por alguém, que exista um homem trágico. O inquietante, contudo, é que, em decorrência, se concentre todo o esforço elucidador exclusivamente na figura do herói trágico, como se ele fosse o único pressuposto da tragédia. [...] Quando se mostra o teor do trágico tão-só a partir do homem, esquece-se um outro pressuposto sem o qual a tragédia não chegaria a concretizar-se. [...] Este outro elemento fundamental é o sentido da ordem dentro da qual se inscreve o herói trágico. (BORNHEIM, 2007, p. 73)

Em muitas peças da dramaturgia moderna, ao contrário da tragédia grega, há uma desconfiança sobre a existência de uma medida que transcenda a subjetividade humana e que constitua uma ordem a ser restabelecida.³² Essa ausência, porém, ganha apoio na ideia do absurdo, conceito utilizado amplamente no século XX pela filosofia existencialista:

Durante as décadas de 1930-1950, o existencialismo parece designar um clima de pensamento, uma corrente literária vinda da Europa do Norte, dos países eslavos ou germânicos. Um de seus traços principais seria a percepção do sentido do *absurdo* juntamente com a do sentimento *trágico*

³¹ Conforme Lesky, o trágico grego diferencia-se em certa medida de seu conceito moderno, pois aquele não inclui a ideia de aniquilação. A tragédia de Ésquilo, por exemplo, não se enquadra na concepção moderna do trágico: “Separamos uma perspectiva do mundo essencialmente trágica, na qual se acaba com o aniquilamento, de outra que conhece uma esfera de reconciliação e desfecho, mas que nem por isso exclui, no mínimo, a situação trágica, até nas suas manifestações mais acentuadas. Resulta, pois, que o Ésquilo da *Oresteia* se nos revela como um mestre, ao configurar situações trágicas da maior tensão e profundidade, mas que a sua mundividência não é trágica no sentido do que modernamente se entende pelo termo. O final não é constituído por uma destruição e aniquilamento recíproco dos valores, mas sim pela sua salvação num mundo governado poderosamente pela sabedoria divina.” (LESKY, 1995, p. 293)

³² Nas tragédias gregas, há um compromisso do herói trágico com a ordem que o ultrapassa: “O herói da tragédia ática traz consigo valores essenciais de uma civilização grega em consolidação, configurando-se como um *bode expiatório* da *pólis*. Portanto, sua inscrição não se dá a partir de um percurso individual, mas sim através de um compromisso com as ordens divina e/ou coletiva.” (MENDES, 2002, grifos originais) Ao contrário, nas peças modernas que lidam com o trágico, o trajeto do protagonista é individual.

da vida. A experiência de uma humanidade entregue às violências mortíferas, às monstruosidades de uma guerra particularmente bárbara teria exigido dos artistas, dos escritores e dos filósofos novas inflexões, capazes de repor em questão o exercício de uma liberdade ainda a conquistar. (COLETTE, 2009, p. 7, grifos nossos)

Sem uma ordem exterior à vivência humana, o trágico liga-se então à ideia do absurdo, por isso, em sua nova configuração, ele direciona seu foco para a vivência do indivíduo, diferentemente do sentido veiculado pelo trágico presente na tragédia: “De qualquer forma, a tragédia, em sua acepção máxima, apoia-se sobre um mundo pleno de sentido, e é inconciliável com o absurdo, tanto do mundo como também da existência humana.” (BORNHEIM, 2007, p. 88) Dessa forma, se a tragédia é impossível no século XX, o trágico reaparece aliado ao sentimento do absurdo.

Em grande parte da dramaturgia do século XX, especialmente nas peças que constituem o que ficou conhecido como Teatro do Absurdo, nega-se a existência de uma ordem transcendente ou denuncia-se a impossibilidade de seu conhecimento:

Ele [o Teatro do Absurdo] encara corajosamente o fato de não ser mais possível àqueles para quem o mundo perdeu sua explicação e significação central continuar a aceitar formas de arte baseadas na preservação de critérios e conceitos que perderam sua validade, isto é, baseadas na possibilidade de se conhecer leis de conduta e valores absolutos decorrentes de uma firme base de certeza revelada sobre o objetivo do homem no universo. (ESSLIN, 1968, p. 346)

No entanto, alguns autores modernos podem, por vezes, representar a humanidade imóvel frente ao destino trágico de tal modo que mesmo pensadores que não creem na existência de uma tragédia moderna reconhecem em suas obras a continuação de uma tradição. É o que ocorre com Steiner, que considera a tragédia incompatível com uma visão judaica do mundo,³³ mas, ao analisar a *Mãe Coragem* de Brecht, observa que o silêncio de Mãe Coragem diante do filho morto que a obrigam a olhar é o mesmo de Cassandra ao sentir o odor de sangue na casa de Atreu:

É o mesmo grito selvagem com que a imaginação trágica marcou pela primeira vez a nossa visão da vida. O mesmo lamento selvagem e nu

³³ Conforme Steiner, a tradição judaica concebe, não a tragédia, mas a justiça, sob a forma do reparo que faz Deus do dano que Ele mesmo causou a Jó. Ao contrário, no teatro helênico, “a necessidade é cega e, quando o homem é confrontado com ela, seja em Tebas ou em Gaza, ela o ataca de cegueira” (STEINER, 1993, p. 12). [la nécessité est aveugle et, quand l’homme se trouve confronté avec elle, que ce soit à Thèbes ou à Gaza, elle le frappe de cécité]

sobre a desumanidade e a mesquinha do homem. A linha evolutiva da tragédia talvez não esteja encerrada. (STEINER, 1993, p. 345)³⁴

Já a noção de trágico para Rosset é a de um tempo imóvel em que se passa de um estado a outro (2003, p. 8), momento em que “o homem trágico surpreende-se no mais alto nível e pode nunca parar de se surpreender”,³⁵ pois percebe que a negação do amor, da grandeza e da vida são perenes (ROSSET, 2003, p. 21). É a partir dessas três negações que Rosset enumera três domínios de fenômenos trágicos: o fracasso da afetividade com a experiência da solidão fundamental do ser humano, a descoberta da baixeza inerente à natureza humana e a descoberta da morte, sendo a última a percepção íntima da finitude e do absurdo. (2003, p. 16)

O trágico, nessa concepção, vai além da tragédia, identificando-se a uma atitude humana:

o trágico provém da tragédia; depois, ele retorna constantemente para provocar a reflexão filosófica e a ação política, a ponto de podermos considerar as filosofias mais ativas e as revoluções mais decisivas da era moderna como esforços para enfrentar um desafio lançado, há vinte e cinco séculos, sob o céu grego. (DOMENACH, 1967, p. 11-12)³⁶

Esse conceito moderno de trágico de Rosset e Domenach dissocia-se da tragédia, podendo ser identificado, não somente no teatro ou na literatura, mas na vida em geral, como um modo de perceber a vida a partir da sua finitude.³⁷ O mesmo pensa Bonnard:

³⁴ [C'est le même cri sauvage avec lequel l'imagination tragique marque pour la première fois notre vision de la vie. La même lamentation sauvage et nue sur l'inhumanité de l'homme et de gaspillage de l'homme. La courbe de la tragédie, peut-être, n'est pas brisée.]

³⁵ [l'homme tragique s'étonne au plus haut degré, et ne peut jamais cesser de s'étonner]

³⁶ [le tragique sort de la tragédie ; puis il revient constamment provoquer la réflexion philosophique et l'action politique, au point qu'on peut considérer les philosophies les plus actives et les révolutions les plus décisives de l'ère moderne comme des efforts pour affronter un défi lancé, il y a vingt-cinq siècles, sous le ciel grec.]

³⁷ “No topo do gênero teatral: a tragédia, ‘ato puro’, elevação e exposição da condição humana. Seu exílio é definitivo? Isso nós discutiremos. Em todo caso, o trágico, que daí tira sua definição, sobrevive a ela. Basta abrir um jornal: colisão de trens, terremoto, suicídio de atriz... Quase não há desgraça, pública ou privada, que não seja declarada ‘trágica’. A palavra, um pouco escavada, nos livrará de outras especificações. Ela nos levará, espero, ao coração das relações que uma sociedade mantém com sua imagem, sua linguagem, sua história e seu futuro. Porque cada sociedade, aparentemente dona de si mesma, forja para si um destino por baixo das velhas fatalidades encaminhadas, um destino que ela finge ignorar a fim de se conformar mais tranquilamente com ele.” (DOMENACH, 1967, p. 13) [Au sommet du genre théâtral : la tragédie, ‘acte pur’, exhaussement et mise à nu de la condition humaine. Son exil est-il définitif ? nous en discuterons. En tout cas, le tragique, qui y puise sa définition, lui survit. Il suffit d'ouvrir un journal : collision ferroviaire, tremblement de terre, suicide de vedette... il n'est guère de malheur, public ou privé, qui ne soit proclamé ‘tragique’. Le mot, un peu creusé, nous livrera d'autres profondeurs. Il nous mènera, j'espère, au cœur des relations qu'une société

O mundo trágico não é um mundo imaginário, uma ficção de escritor. É uma terra virgem e selvagem para explorar, e depois para desenvolver, para que o homem ali disponha de novos poderes.

Antes que existisse a literatura, o trágico já ocupava o horizonte do pensamento primitivo, inexperiente para expressá-lo. O horror sagrado em torno do homem povoava o mistério. Localizado nos confins da atividade humana, o trágico barrava a aventura, bloqueava o progresso. Assim que o homem deu um passo, ele tropeçou nesse obstáculo, ele se movia sobre um buraco escuro. O trágico era a parede que cercava de todos os lados os seus gestos cegos, a gaiola estreita de sua liberdade. (BONNARD, 1992, p. 189)³⁸

Reconhecendo, então, que a sociedade moderna vivencia cotidianamente o trágico, o reaparecimento dos mitos gregos no teatro do século XX, especialmente numa época de guerras, é um momento propício para a veiculação do trágico que se esconde sob as ações humanas:

se o trágico retorna atualmente à consciência, é precisamente porque essa sociedade, oferecendo a todos a felicidade e a liberdade, possibilita a cada pessoa um destino individual; assim, o privilégio que pertencia ao herói se democratiza: eis a verdade do que ousamos nomear a nova tragédia (DOMENACH, 1967, p. 287-288)³⁹.

O trágico, portanto, diz respeito à posição do ser humano perante a própria finitude: “É um não dito ensurdecador, é algo que, no cotidiano, é empiricamente vivido, é o ‘sentimento trágico da vida’.” (MAFFESOLI, 2003, p. 7) Não está necessariamente ligado a um gênero literário, embora o drama, que tem na tragédia sua pedra fundamental, seja o seu veículo mais eficaz.⁴⁰

entretient avec son image, son langage, son histoire et son avenir. Car cette société, apparemment maîtresse d'elle-même, se forge un destin par-dessous les vieilles fatalités en dérouté, un destin qu'elle fait semblant d'ignorer afin de pouvoir s'y conformer plus tranquillement.]

³⁸ [Le monde tragique n'est pas un monde imaginaire, une fiction de littérateur. C'est une terre vierge et farouche à explorer, puis à aménager pour que l'homme y dispose de nouveaux pouvoirs.

Avant qu'existât la littérature, le tragique déjà occupait l'horizon de la pensée primitive, inexperte à l'exprimer. L'horreur sacrée autour de l'homme peuplait le mystère. Installé aux confins de l'entreprise humaine, le tragique barrait l'aventure, bloquait le progrès. Sitôt que l'homme faisait un pas, il butait contre cet obstacle, il débouchait sur un trou d'ombre. Le tragique était le mur que touchaient de tous côtés ses gestes aveugles, la cage étroite de sa liberté.]

³⁹ [si le tragique remonte actuellement à la conscience, c'est précisément parce que cette société, en proposant à chacun le bonheur et la liberté, ouvre à chacun un destin individuel ; ainsi le privilège qui était jadis celui du héros se démocratise : vérité de ce que nous avons osé nommer la nouvelle tragédie]

⁴⁰ Assim, Rosset concebe a possibilidade do trágico mesmo na comédia, quando, segundo ele, o homem consente frente ao trágico inevitável, diferentemente da tragédia, na qual o deus impõe o trágico sobre o homem: “É possível que se ignore a profunda analogia entre o riso e o trágico? Não vemos que a comunhão trágica é a mesma quer se trate de uma comédia ou de uma tragédia? Que nos dois casos, o véu é rasgado, o que não é essencial é abolido? Não vemos que o riso é a essência trágica? Que o riso é uma alegria, um entusiasmo diante de um trágico afirmado em toda a sua pureza? Um consentimento entusiástico e um contentamento

É possível, portanto, uma retomada do trágico, mas não a composição de uma tragédia segundo a concepção grega. A dificuldade de criação de uma tragédia conforme os moldes gregos no século XX decorre de que, além de os autores estarem impregnados de uma visão de mundo moderna, em suas peças não existe nem a concisão da tragédia grega, como a caracterizou Aristóteles,⁴¹ nem uma ordem a ser restabelecida. Em muitas das peças, o que se observa, pelo contrário, é uma preocupação com o elemento humano, muito mais do que com uma ordem que o transcende.⁴² Por isso, pode-se dizer com Bornheim o seguinte:

na tragédia grega, a vivência da separação ontológica resulta no reconhecimento de uma medida reconciliadora que transcende a separação, ao passo que em nossos dias, a problemática como que se esgota na meditação ou na experiência da própria separação ontológica, debatendo-se para encontrar uma medida que possa colimá-la, mesmo através do desespero (BORNHEIM, 2007, p. 92).

Assim é com Anouilh, Sartre, Giraudoux ou Rodrigues: suas obras estão permeadas por diferentes valores estéticos e por preocupações sociais ou psicológicas na construção das personagens. Se elas retomam as referências

frente ao trágico? Que o riso é apaixonado por aquilo do qual ele ri, isto é, do trágico?” (ROSSET, 2003, p. 56) [Se peut-il que l'on ignore la profonde analogie entre le rire et le tragique? Ne voit-on pas que la communion tragique est la même qu'il s'agisse d'une comédie ou d'une tragédie ? Que dans le deux cas, le voile se déchire, l'inessentiel est aboli ? Ne voit-on pas que le rire est d'essence tragique ? Que le rire est une joie, un enthousiasme en face d'un tragique affirmé dans toute sa pureté ? Un consentement enthousiaste, et un *contentement* au tragique ? Que le rire est amoureux de ce dont il rit, c'est-à-dire du tragique ?]

⁴¹ A unidade de ação da tragédia, em Aristóteles, está relacionada à unidade do mito de que ela é imitação. Deve-se, portanto, considerar essa unidade nos mesmos termos que são atribuídos ao mito. “Uno é o mito, mas não por se referir a uma só pessoa, como creem alguns, pois há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma. [...] assim também o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unhas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo.” (ARISTÓTELES, 1966, p. 77-78) Para garantir esse expediente, a tragédia grega frequentemente começava *in media res*, fazendo com que o coro ou as personagens se reportassem a acontecimentos passados, como a vitória de Édipo sobre a Esfinge no *Édipo rei* de Sófocles. O drama do século XX, por sua vez, muitas vezes intercalou, entre as partes do mito, outras histórias que viessem a ter com a principal algum parentesco, como é o caso da aparição da Esfinge em *A máquina infernal*, releitura do mito de Édipo escrita por Jean Cocteau.

⁴² Mesmo privilegiando em sua análise o aspecto social do drama moderno e considerando que Camus e Sartre vão além do desespero que caracteriza o absurdo, Raymond Williams reconhece que é esse desespero a marca do individualismo presente na dramaturgia da Modernidade: “Seja na versão burguesa e marxista-burguesa da natureza como o elemento a ser dominado, seja na versão existencialista da natureza como algo indiferente ou resistente, não há nenhum sentido de processo comum ou vida comum, e isto, em si, análogo ao individualismo, conduz inevitavelmente ao desespero. Sob esse aspecto, vejo as obras de Camus e de Sartre como a última e mais notável luta em meio ao impasse que, historicamente, se alojou em nossas consciências. As conclusões que eles dali extraem, seja de revolta, seja de revolução, são convincentes apenas na medida em que a nossa própria mente permanece no interior do impasse propriamente dito.” (WILLIAMS, 2002, p. 245)

míticas, não é porque essas referências estão de acordo com uma visão de mundo grega, mas porque ocupam nessas peças o lugar agora vazio de uma ordem superior inexistente ou incognoscível. A nêmesis grega é substituída, no drama moderno, pela ignorância da verdade da existência e do destino.

Essa diferença entre a tragédia grega e o drama moderno parece importar a uma interpretação do drama na Modernidade. Não há dúvida de que as transformações pelas quais passou o gênero dramático durante vinte e quatro séculos de cultura ocidental influenciaram em grande escala a compreensão do trágico em uma cultura que se subdividiu e cujas partes continuaram em mutação, bem como promoveram novas formas de representação dos mitos, com novos sentidos sendo atribuídos a eles. Os mitos, que se criaram como parte integrante da sociedade antiga, que estabeleciam sentidos através de um culto religioso e da sua reafirmação por meio dos rituais e da dramaturgia, agora já não servem como explicação única para a criação do universo e os fenômenos da vida. A substituição do politeísmo grego pelo Cristianismo e a valorização da razão, que ganhou progressivamente maior importância nas sociedades ocidentais com o passar dos séculos, fizeram com que os mitos no teatro já não promovessem o terror e a piedade, emoções com as quais Aristóteles caracterizava a reação à tragédia bem construída. O terror e a piedade eram as emoções das quais, conforme a *Poética*, a plateia deveria sair purificada. Essas reações estão no próprio conceito aristotélico de tragédia:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes (do drama), (imitação que se efetua) não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1966, p. 74, inserções do tradutor)

Entretanto, para o século XX, já não é crível, por exemplo, que o dilema de Édipo se passe em um único dia, como na peça de Sófocles e no ideal de Aristóteles, mas é até mais verossímil que a ignorância do protagonista seja parte intrínseca de grande parte de sua vida, atravessando inclusive os anos de convivência com a esposa-mãe Jocasta, como em *A máquina infernal*, de Jean Cocteau. Desse modo, as transformações ocorridas na concepção do trágico, se comparadas exclusivamente as peças do século V a. C. e as do século XX de

nossa era, estão diretamente relacionadas às preocupações da época moderna e à forma como são retomados os mitos para a representação moderna.

Ao vincular novamente o trágico à literatura, é preciso reconhecê-lo, portanto, como algo constitutivo do estilo dramático e não como um gênero literário específico. Emil Staiger desenvolveu essa ideia em seus *Conceitos fundamentais da poética*, obra que caracteriza o drama como tensão, cujo estilo se expressa através do *pathos*, que quer, e do problema, que pergunta: "Um como o outro conduzem a ação para adiante." (STAIGER, 1972, p. 139) Nesse livro, Staiger procura dar um novo sentido ao trágico, criticando a visão de Goethe, Schelling, Hegel e Hebbel, que consideram a crise trágica na contradição entre livre arbítrio e destino.⁴³ Para o autor, qualquer crise é do domínio do trágico: "Não é trágica, apenas, a crise do mundo idealista mas a de qualquer mundo possível, antigo, burguês, cristão ou germânico. E com isso não nos referimos apenas à crise, mas a um fracasso irrecorrível, um desespero mortífero que não visualiza salvação" (STAIGER, p. 148). Assim, o conceito de trágico em Staiger é ampliado suficientemente para que a questão da retomada da tragédia no século XX perca a importância. O fenômeno trágico é apropriado pelo drama toda vez que um ideal entra em colapso e o ser humano torna-se vítima do desespero e da incompreensão. Logo, essa ideia não exclui, mas, antes, possibilita a interpretação do trágico em outros gêneros além do drama.⁴⁴

Dessa maneira é que Staiger chega à conclusão de que o trágico está mais relacionado à metafísica do que à dramaturgia. É possível perceber em suas palavras como esse sentimento pode se adequar a um contexto de guerra, de crenças perdidas, de dúvidas existenciais. O século XX, portanto, é um tempo propício para a expressão trágica, pois oferece as condições para o seu surgimento.⁴⁵ O trágico é revisitado no século XX porque ele diz respeito às

⁴³ Para Goethe, por exemplo, o trágico reside em uma oposição irreconciliável, que não admite solução, entre dever e querer, sendo trágica a "cegueira com que ele, ludibriado acerca da meta de seu dever, precisa querer o que não tem o direito de querer" (SZONDI, 2004, p. 49)

⁴⁴ Por exemplo, no fracasso da verdade de um cético, num crente que vê questionado seu amor a Deus por um acontecimento terrível ou na paixão de um amante como Werther, que é ao mesmo tempo a coisa mais importante de sua vida e a causa de sua destruição. (STAIGER, 1972, p. 148)

⁴⁵ Os quatro requisitos para a existência do trágico, segundo Lesky, são: a dignidade da queda, a possibilidade de relação com o nosso próprio mundo, o sofrimento consciente do sujeito da ação trágica e um conflito que não admite solução. (LESKY, 1971, p. 25-28)

contradições da natureza humana que emergem em um período de dúvidas existenciais.

Por isso é que na *Antígona* de Jean Anouilh, por exemplo, embora a estrutura básica da tragédia seja mantida, os caracteres de Antígona e Creonte revelam o conflito do ser, ao mesmo tempo individual e social, expressando do seu modo a vivência do trágico. Antígona é o indivíduo, que vive unicamente em função da morte; Creonte é o ser social, que assume o poder que alguém precisa assumir, que vive em função da sociedade, que repreende o egoísmo da personagem-título. Dessa forma, o trágico se abate sobre Antígona em função do exercício de sua individualidade, enquanto Creonte já havia perdido a sua quando assumira o governo de Tebas, o que suscita, na peça de Anouilh, e diferentemente da Antígona grega, a ideia do absurdo, da vida sem propósito, direcionada à morte e transcorrida entre coisas sem importância em nome de ideias igualmente sem importância.⁴⁶ Atesta esse absurdo o fato de os dois discutirem sobre a virtude do Polinice que Antígona quer enterrar quando Creonte, confundindo os cadáveres de Etéocles e seu irmão, não sabe sequer se foi mesmo Polinice quem ficou sem as honras fúnebres.⁴⁷

No prefácio à versão portuguesa dessa peça, o tradutor Manuel Breda Simões destaca, apoiando-se nas palavras de Bertolt Brecht, o fato de as versões do mito promovidas por Anouilh e Brecht servirem "muito especialmente, à estruturação de um novo tipo de tragédia na qual o homem não se encontra, como na tragédia grega, 'cega e inevitavelmente submetido a um destino abstrato e inflexível, mas se situa num plano concreto e atuante no qual o destino do homem é o homem' (Brecht)" (SIMÕES, 1965, p. 8). Essa negação de qualquer forma de transcendência, situação em que o único destino do ser humano é conviver com a solidão e a falta de sentido da vida até o momento da morte, revela precisamente

⁴⁶ Da mesma forma, para Corvin, o absurdo não obsta o trágico; ao contrário, faz advir a dimensão trágica precisamente da impossibilidade de viver ante a fatalidade do tempo: "Dessa forma, restaura-se a dimensão trágica que acreditaríamos excluída de um teatro sem transcendência onde o personagem não sofre outra fatalidade que de ter nascido, e seu castigo não é de ser atacado pela morte, mas de não poder viver. Trágico vazio, logo trágico negativo, que nasce da impossibilidade mesma de enfrentamento trágico." (CORVIN, 1980, p. 19-20) [Par ce biais est restaurée la dimension tragique qu'on pourrait croire exclue d'un théâtre sans transcendance où le personnage ne subit d'autre fatalité que celle du temps et n'est pas responsable d'autre faute que d'être né; et son châtement n'est pas d'être happé par la mort, mais de ne pouvoir arriver à vivre. Tragique en creux, tragique négatif donc, qui naît de l'impossibilité même de l'affrontement tragique.]

⁴⁷ Desse modo, o texto evidencia a gratuidade das preocupações das personagens, que estão imersas em uma existência que não compreendem.

a presença do absurdo.⁴⁸ Por isso o mito que melhor ilustra o absurdo é o de Sísifo, que, por enganar os deuses, é condenado a empurrar uma pedra até o cume de uma montanha, sendo que, ao chegar lá em cima, ela novamente rola até a base, de maneira que o trabalho extenuante de Sísifo é infundável e sem qualquer recompensa. “O ato de Sísifo, incansavelmente recomeçado, torna-se, para ele somente, uma máquina de marcar o tempo [...] quando não há mais fim, logo não há mais sentido.” (BASTIAN; BRUNEL, 2004, p. 114)⁴⁹

O absurdo é uma ideia que se destaca no pensamento do século XX, tanto no teatro quanto na filosofia.⁵⁰ Um dos principais exploradores do conceito é o

⁴⁸ De fato, o trágico moderno ficou tão relacionado à ideia do absurdo que Thomasseau reconhece nas peças de seu tempo que considera trágicas alguns procedimentos que caberiam ao Teatro do Absurdo: “O personagem trágico, saído definitivamente da psicologia e do exercício das paixões, depois de ter sido deus, rei ou príncipe, mercador, enfim vagabundo ou enfermo, resolve-se agora inteiramente a não ser mais do que uma sombra ou uma voz em um espaço indiferenciado.

A linguagem nem sempre manteve um sentido, e o diálogo perdeu o que tinha de ação para se dissolver muitas vezes em mutismo ou glossalalia. Esse trágico que não nasceu de nada que constituísse os votos de Racine parece estranhamente presente em nossos palcos com a nudez de uma angústia. A ‘tristeza majestosa’ de uma tragédia nova se afirma nesse impulso para o silêncio e o nada. Para além da discussão de gêneros e de sua hierarquia, as nomeações de drama e tragédia que já não significam nada, expõe-se no palco a expressão bruta de um trágico sem nome.” (THOMASSEAU, 1995, p. 186) [Le personnage tragique, sorti définitivement de la psychologie et de l'exercice des passions, après avoir été dieu, roi ou prince, marchand, enfin clochard ou infirme, se résorbe entièrement désormais pour n'être plus qu'une ombre ou une voix sur un espace indifférencié.

Le langage n'a pas toujours gardé un sens, et le dialogue a perdu celui de l'action pour se dissoudre souvent dans le mutisme ou la glossalalie. Ce tragique né de rien que Racine appelait de ses vœux semble étrangement présent sur nos scènes avec la nudité d'une angoisse. La “tristesse majestueuse” d'une tragédie nouvelle s'installe dans cet élan vers le silence et le néant. Au-delà de la querelle de genres et de leur hiérarchie, des appellations de drame et de tragédie qui ne signifient plus rien, s'expose sur scène l'expression brute d'un tragique sans nom.]

⁴⁹ [L'acte inlassablement recommencé de Sisyphe devient à lui seul une machine à marquer le temps [...] alors qu'il n'y a plus de terme, donc qu'il n'y a plus de sens.]

⁵⁰ Wegener enumera algumas características do Teatro do Absurdo: “Apesar da diversidade do método em forma e espírito dentro da tradição do absurdo, seus princípios unitários giram em torno do tema de um sentimento de angústia diante da absurdidade da condição humana que tudo permeia, a autonomia do palco e uma nova estética da linguagem. Não muito diferente da ‘náusea’ de Antoine no romance de Sartre, do ‘Estrangeiro’ de Camus, do ‘sentimento trágico da vida’ de Unamuno e, mais recentemente, da Multidão Solitária de Riesman, o isolamento e o abandono espiritual do homem em um universo absurdo, desprovido de sentido; a presença injustificada do ser das coisas; a natureza mecanicamente banal e complacente da vida burguesa envolvida em fofocas triviais sobre o tempo, a família, empregos, casamento, tráfego ou memórias fragmentadas; a dificuldade de comunicação, a incerteza da própria identidade; frustração, conformidade, o taedium vitae das atividades diárias; a morte física e a aniquilação psíquica do indivíduo são os motivos básicos do ‘teatro de revolta’.” (WEGENER, 1967, p. 151) [Despite the diversity of the method in form and spirit within the tradition of the absurd, its unitary principles revolve around the theme of an all-pervading sense of anguish at the absurdity of the human condition, the autonomy of the stage, and a new aesthetic toward language. Not unlike the “nausea” of Sartre's Antoine, Camus's “Stranger”, Unamuno's “tragic sense of life”, and more recently Riesman's Lonely Crowd, man's isolation and spiritual dereliction in an absurd universe devoid of meaning; the unjustified presence of the being of things; the mechanically trite and

filósofo, romancista e também dramaturgo Albert Camus, que postulou uma concepção moderna de absurdo em seu livro *O mito de Sísifo*, publicado originalmente em 1942. Para Camus, é familiar um mundo que o homem pode explicar racionalmente. Porém, há um momento em que, privado de ilusões, ele se sente um estrangeiro na própria existência e abandona quaisquer esperanças: “Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário, é propriamente o sentimento do absurdo.” (CAMUS, 2007, p. 20) A consciência de uma existência sem propósito está ligada a uma aspiração ao nada; por isso, o problema do absurdo coloca-se relacionado à ideia do suicídio: “Morrer por vontade própria supõe que se reconheceu, mesmo instintivamente, o caráter ridículo desse costume, a ausência de qualquer motivo profundo para viver, o caráter insensato da agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento.” (CAMUS, 2007, p. 19)

Apesar de 1942, dados os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, ser um ano favorável à eclosão de uma filosofia negativa como a de Camus, para Cornwell o absurdo está presente na literatura de todos os tempos, não apenas no contexto das Grandes Guerras do século XX. Em *The absurd in literature*, ele reúne diferentes definições para o termo, a fim de demonstrar que o absurdo não é um fenômeno recente na literatura europeia,⁵¹ remontando já à comédia antiga, na qual aparecem, segundo o autor, alguns procedimentos comuns ao que se denominou, no século XX, Teatro do Absurdo:

O uso de máscaras, simbolizando mudanças de personalidade, uma prática de travestimento em múltiplos níveis, a presença de um coro (expressando seu comentário, mais um argumento na forma de *parabasis* – uma fala de advertência, muitas vezes aparentemente sem relação com o resto da peça), um tom de vulgaridade generalizado (evidente tanto nos

complacent nature of bourgeois life enmeshed in trivial gossip about weather, family, jobs, marriage, traffic, or fragmented memories; the difficulty of communicating, the uncertainty of one's own identity; frustration, conformity, the taedium vitae of everyday activities; physical death and the psychic annihilation of the individual are the basic motifs of the “theater of revolt”.]

⁵¹ Para estabelecer uma distinção entre o absurdo moderno, pensado pelo existencialismo, e o absurdo como perspectiva atemporal, o dicionário *Webster* opõe o conceito de absurdo ao de *absurdismo*: “O *Novo Dicionário Universitário Webster* confirma o substantivo ‘absurdo’ como ‘o estado ou condição em que o homem existe em um universo irracional e sem sentido e em que a vida humana não tem sentido fora de sua própria existência’, enquanto ‘absurdismo’ é definido como uma filosofia baseada nisso, e na crença de que ‘a busca (do homem) pela ordem leva-o ao conflito com esse universo” (CORNWELL, 2006, p. 3) [*Webster’s New Collegiate Dictionary* confirms the noun ‘absurd’ as ‘the state or condition in which man exists in an irrational and meaningless universe and in which man’s life has no meaning outside his own existence’, while ‘absurdism’ is defined as a philosophy based on this, and on the belief that [man’s] search for order brings him into conflict with his universe’]

recursos cênicos quanto nos diálogos), e vários dispositivos metateatrais eram características proeminentes. (CORNWELL, 2006, p. 34)⁵²

Essa coincidência entre a comédia antiga e os elementos constitutivos do moderno Teatro do Absurdo não é fortuita, pois o absurdo pode ser reconhecido em todos os momentos em que a humanidade duvida que haja um sentido para a própria existência.⁵³ O século XX e a relação com o existencialismo é, então, apenas um desses momentos de ruptura da crença em algo que justifique a vida; momento esse em que o absurdo ganha características particulares:

De maneira geral, relaciona-se essa noção [de absurdo] com algumas das características do existencialismo [...], e isso tem alguma razão de ser, mas só na medida em que vários autores considerados existencialistas, justificadamente ou não, se referiram ao absurdo (ou ao que parece ser absurdo) na vida humana. [...] Desse ponto de vista, o absurdo não é contra-racional, mas fundamento do racional. Por outro lado, ao criticar justamente “o existencialismo”, Camus proclama “a lucidez diante do absurdo” (a mesma “lucidez” que arrebatava e ao mesmo tempo mantém as personagens centrais em *O estrangeiro*, *A peste* e *A queda*). Camus não se ocupa, no entanto, de uma filosofia absurda, mas de “uma sensibilidade absurda que pode achar-se difundida na época” (*O mito de Sísifo*, 1942). É a sensibilidade que se manifestou, extralucidamente, em Franz Kafka e nas múltiplas variantes do chamado “teatro do absurdo” (Martin Esslin) (FERRATER MORA, 2000-2001, p. 30).

A reação de Camus contra o existencialismo, conforme Cornwell, pode ser uma revolta apenas contra um certo existencialismo cristão em que se incluíam Tertuliano, Pascal, Kierkegaard, Dostoiévski e Chestov; não obstante, tanto os existencialistas quanto a filosofia camusiana possuem sobre o absurdo concepções semelhantes. Camus, entretanto, daria ainda um passo além do niilismo, pensando a felicidade em termos de reconciliação do ser humano com o absurdo. (Cf. CORNWELL, 2006, p. 115)

É no entrecruzamento dessas perspectivas que se pode entender o aparecimento de um Teatro do Absurdo no século XX, especialmente a partir da década de 1950. O viver sem motivo foi representado por dramaturgos como Ionesco, Beckett, Genet, Adamov e Pinter, autores que apresentam em comum a

⁵² [The wearing of masks, symbolising changes of personality, a practice of multi-levelled cross-dressing, the presence of a chorus (giving out its commentary, plus an argument in the form of *parabasis* – a pronouncement of advice, often seemingly unrelated to the rest of the play), a widespread tone of vulgarity (evident both in stage-props and dialogue), and various metatheatrical devices were all prominent features.]

⁵³ Cornwell, aproveitando o argumento de Lois Gordon, cita Caim e Abel como as primeiras vítimas inocentes de um capricho gratuito no Velho Testamento. (2006, p. 33) Assim, sua concepção do absurdo não pressupõe o ateísmo, mas se define somente pela incompreensão humana do propósito de viver, ao contrário de Camus, para quem o absurdo é “pecado sem Deus” (Cf. CORNWELL, 2006, p. 3)

noção de insuficiência da razão e do discurso, de forma que a linguagem, através deles, se mostra incapaz de abarcar a falta de sentido da existência. (Cf. ESSLIN, 1968, p. 20) É emblemático dessa perda de confiança na razão o diálogo da cena XI de *A cantora careca*, de Ionesco, que é formado por uma série de provérbios sem sentido, muitas vezes compostos a partir da rima ou por outras analogias no nível do significante:

O MARTIN – Quem vende hoje um corvo, amanhã terá um ovo.
A SMITH – Na vida, é preciso olhar pela janela.
A MARTIN – Pode sentar-se numa cadeira mesmo quando não há cadeira.
O SMITH – É bom pensar sempre em tudo.
O MARTIN – O teto está em cima e o soalho está em baixo.
A SMITH – Quando digo sim, é uma maneira de falar.
A MARTIN – A cada um o seu destino.
(IONESCO, 1962, p. 57)

Todavia, além da obra desses dramaturgos, há outros escritores que não se envolveram diretamente com o Teatro do Absurdo, mas que, alguns anos antes, no período entreguerras e durante a Ocupação Alemã na França por ocasião da Segunda Guerra, buscaram referências míticas para compor outras formas de representação dramática. Entre eles, estão Jean Giraudoux, Jean Cocteau, Jean Anouilh e Jean-Paul Sartre. Na obra desses autores, o absurdo não é o sentimento predominante, tendo a maioria deles buscado alguma possibilidade de sentido para a vida e de algo que a ultrapasse. Essa transcendência é buscada especialmente na universalidade dos mitos.

O objeto de análise, no próximo capítulo, será as peças míticas escritas por esses quatro escritores, com o intuito de tentar comprovar a hipótese de que, mesmo não sendo parte do grupo conhecido como Teatro do Absurdo, os escritores que fizeram uso da mitologia grega na França da época adaptaram os mitos a um contexto em que a angústia e o desespero, características do absurdo tal como o entende Camus, são reações possíveis a uma existência percebida como sem propósito. Por outro lado, também serão identificados os momentos em que, contrariamente ao absurdo, Giraudoux, Cocteau, Anouilh e Sartre criaram um sistema simbólico que representa uma possibilidade de crença de que a vida não é apenas um eterno rolar de pedras sem sentido.

3 O MITO NO TEATRO FRANCÊS ENTREGUERRAS E SOB A OCUPAÇÃO

Ao fim da Primeira Guerra Mundial, a França estava endividada com outras nações, especialmente com os Estados Unidos, o que comprometia seriamente sua economia. Por outro lado, o tratado de paz de Versalhes fez o país credor da Alemanha, e os franceses esperavam, com isso, suprir os gastos empreendidos no conflito:

Os problemas financeiros assolaram todo o período pós-guerra. A França, onde tais problemas eram totalmente desconhecidos em 1914, foi uma das principais vítimas. [...] Esses problemas abrangiam dois aspectos: aspecto interno, ou seja, as dificuldades orçamentárias para o Estado e a alta dos preços para os indivíduos; e aspecto externo, isto é, o pagamento de reparações pela Alemanha, mas também o pagamento pela França de suas dívidas de guerra. (TROTIGNON, 1979, p. 91)⁵⁴

À parte a inquietação econômica, o período entreguerras na França é também uma época de decepção e de incerteza: para o conflito internacional o país havia mobilizado oito milhões de franceses, dos quais cerca de um milhão e meio havia perecido, algo desproporcional para uma população de quarenta milhões de habitantes, e as regiões mais ricas do país haviam sido ocupadas ou destruídas. (Cf. LACOUR-GAYET, 1954, p. 146) Logo, tanto olhar para o passado e ver as causas da destruição quanto tentar prever o futuro em meio à crise que assolava o país eram motivos de preocupação para a França dos anos 30:

O estado de alma dos franceses no período entre as duas guerras poderia ser resumido em duas palavras: decepção, quando pensavam no passado; inquietação, ao imaginarem o futuro. Olhando para trás, sentiam um mal-estar do qual não gostavam de especificar as causas, tanto elas lhes eram deprimentes. Se, ao contrário, eles voltassem seus olhos para o porvir, sentiam-se vítimas de um nervosismo nunca antes experimentado. A amargura e a angústia, frutos desse nervosismo, explicam suas incertezas e contradições. (LACOUR-GAYET, 1954, p. 146)⁵⁵

⁵⁴ [Les problèmes financiers ont empoisonné toute la période de l'après-guerre. La France, où ce genre de problèmes était totalement inconnu en 1914, en a été une des principales victimes. [...] Ces problèmes ont revêtu un double aspect : aspect intérieur, à savoir : pour l'État les difficultés budgétaires, pour les particuliers la montée des prix ; aspect extérieur, c'est-à-dire le paiement des réparations par l'Allemagne, mais aussi le règlement par la France de ses dettes de guerre.]

⁵⁵ [L'état d'âme des Français dans l'entre-deux-guerres pourrait être résumé en deux mots : déception, quand ils songeaient au passé ; inquiétude, lorsqu'ils imaginaient l'avenir. En regardant en arrière, ils ressentaient un malaise dont ils n'aimaient guère préciser les causes, tant elles leur apparaissaient déprimantes. S'ils tournaient, au contraire, leurs yeux devant eux, ils se sentaient victimes d'une nervosité dont ils n'avaient pas l'expérience. Leur amertume et leur angoisse expliquent leurs incertitudes et leurs contradictions.]

O governo francês, porém, não é capaz de recuperar a economia nos anos seguintes e, a partir de 1930, as atividades agrícolas e industriais diminuem, aumentando o contingente de desempregados.⁵⁶ Para agravar ainda mais os problemas econômicos, no intento de uma reconciliação com a Alemanha e a manutenção definitiva da paz internacional, em 1924 a França havia decidido renunciar ao pagamento de reparação devido pelos alemães, enquanto o ministro francês Aristide Briand esforçava-se para convencer a Sociedade das Nações a promover o desarmamento de todos os países. Em 1934, tamanho era o temor de um novo conflito que a França estava disposta a ceder partes de seu território para evitá-lo:

O nacionalismo anti-alemão do tempo de Poincaré cedeu lugar muitas vezes a um pacifismo sem glória, pronto a comprar a paz por meio de concessões territoriais aos poderes totalitários, posto que eles impingem medo, e seu regime um pouco de inveja. (PROST, 2007, p. 37)⁵⁷

O pacifismo no período entreguerras pode ser considerado um fator de unificação nacional, pois transcende as classes sociais. A França em geral é dominada por um sentimento de repulsa ao heroísmo combativo que é característico do imaginário das épocas de guerra, quando o militarismo é propagado politicamente como um valor necessário à defesa nacional. Nos anos 20 e 30, o que se observa é que, independentemente do nível cultural ou da classe social, o que os franceses desejam é manter-se afastados dos conflitos armados e ver a França se reerguer econômica e psicologicamente da destruição promovida pela Primeira Guerra Mundial, inclusive entre os antigos combatentes e os homens influentes na política do país: “É necessário lembrar, de início, a precocidade e a amplitude da aculturação do sentimento pacifista no antigo meio

⁵⁶ “As finanças da França estavam constantemente em condições precárias nos anos seguintes à guerra. O restabelecimento promovido por Poincaré em 1926 não foi duradouro. A partir de 1930, a atividade agrícola e industrial diminuiu na França, como nos outros países, e muitos trabalhadores tiveram de enfrentar o desemprego. O governo de Léon Blum, em 1936, e aqueles que o sucederam até 1939, não conseguiram remediar a situação.” (GRIMAL; MOREAU, 1964, p. 123) [Les finances de la France furent constamment en mauvais état, dans les années qui suivirent la guerre. Le rétablissement opéré en 1926 par Poincaré ne fut pas durable. A partir de 1930, l'activité agricole et industrielle se ralentit en France comme dans les autres pays ; de nombreux ouvriers furent réduits au chômage. Le gouvernement de Léon Blum en 1936 et ceux qui suivirent jusqu'en 1939, ne réussirent pas à redresser la situation.]

⁵⁷ [Le nationalisme anti-allemand du temps de Poincaré a fait souvent place à un pacifisme sans gloire, prêt à acheter la paix par des concessions territoriales aux puissances totalitaires, parce qu'elles font peur, et leur régime un peu envie.]

combatente, isto é, em uma grande parte da população adulta, masculina, ativa e eleitora.” (SIRINELLI, 1998, p. 143)⁵⁸

Entretanto, defender o pacifismo no momento específico entreguerras pode não ser mais do que um sintoma de fraqueza: o que antes era apenas um devaneio apocalíptico – uma guerra capaz de devastar a Europa – agora se mostrava uma possibilidade real e vivenciada. Era preciso reconquistar a paz:

a França, com sua vitória, mantém uma preocupação secreta. Ela não tem mais o suporte moral que a levaria a “ganhar a paz” como ganhara a guerra. Ela se recompôs após a crise de 1917, mas agora, em 1919 e nos anos 20, experimenta uma grande fraqueza. O esforço empreendido excedeu suas forças. Agora, é necessário “viver”. Uma sede de prazer se apodera do país. (TROTIGNON, 1979, p. 84)⁵⁹

O que se desenha, portanto, ao lado de uma angústia devido à incerteza do futuro, é um sentimento de que é preciso recuperar as alegrias perdidas, e o sintoma mais expressivo culturalmente dessa mistura de sensações coletivas é a tentativa de retomar uma época de ouro interrompida pela guerra: a *belle époque*: “No caso dos anos 1920, havia, mais amplamente, o sonho um tanto ‘louco’ de apagar da história, como que por magia, o tormento da guerra e de voltar aos anos que a precederam e que se tornaram, por contraste, mitificados pela memória coletiva, a ‘Belle Époque’.” (SIRINELLI, 1998, p. 165)⁶⁰

Isso não impediria, no entanto, que a década seguinte também desse vazão à angústia esperada de um período pós-guerra, representada na arte por determinadas escolas estéticas especialmente dedicadas ao culto do *nonsense*, da abstração e do inconsciente.⁶¹ A vontade de viver e a incerteza do futuro aparecem ambas, portanto, na arte dos “anos loucos”:

⁵⁸ [Il faut d’abord rappeler la précocité et l’ampleur de l’acculturation du sentiment pacifiste dans le milieu ancien combattant, c’est-à-dire, en fait, dans une large partie de la population adulte, mâle, active et électrique.]

⁵⁹ [la France, dans sa victoire, garde une secrète inquiétude. Elle n’a plus le ressort moral qui lui ferait “gagner la paix” comme elle a gagné la guerre. Elle s’est ressaisie après la crise de 1917, mais maintenant, en 1919 et dans les années 20, elle éprouve une grande lassitude. L’effort fourni a dépassé ses forces. Maintenant, il faut “vivre”. Une soif de jouissance s’empare du pays.]

⁶⁰ [Dans le cas des années 1920, il y eut bien, plus largement, le rêve, de fait un peu « fou », de gommer de l’histoire, comme par magie, la tourmente de la guerre et de revenir aux années qui la précédèrent, qui devinrent par contraste, ainsi mythifiées par la mémoire collective, la « Belle Époque ».]

⁶¹ “Por um lado, a aspiração à ordem e à disciplina é sensível, especialmente no voluntarismo do cubismo ou no rigor da abstração geométrica substituindo a abstração lírica. Por outro lado, e concomitantemente, o gosto pelo absurdo e o irracional, a busca do inconsciente, triunfam em uma nova explosão do expressionismo, na pintura ingênua e no surrealismo.” (SIRINELLI, 1998, p. 177) [D’une part, l’aspiration à l’ordre et à la discipline y est sensible, notamment dans

Entre fermentos revolucionários e “retorno à ordem”, entre surrealismo e literatura “burguesa” em floração, é bem a palavra “diversidade” que, em última instância, define o conteúdo e o tom da cultura francesa dos anos 1920. E é essa diversidade mesmo que dá identidade à década: há uma cultura dos Anos Loucos, mistura sutil de audácia e de classicismo, de ímpeto de viver e de tempo parado. O velho, reativado por uma espécie de reação contra as vertigens da velocidade, e o novo, personificado pela guerra, então se misturam mais do que em outros momentos da história cultural da França, e o resultado é uma profusão de estilos em um mundo que busca a si mesmo com mergulhos no inexplorado e que se questiona, depois do grande massacre. Um mundo, ainda, que crê ter reencontrado o equilíbrio que possuía antes da guerra, enquanto, em seu interior, os agentes da destruição já fazem sua obra. (SIRINELLI, 1998, p. 182)⁶²

Para o teatro francês, o decênio de 1920 é um período de grande desenvolvimento, com a rejeição aos preceitos do teatro naturalista, a influência da psicanálise e do surrealismo e a pretensão de um teatro pluriartístico:

O desabrochar na França do que se chamou o Teatro de Arte (Théâtre d'Art) data dos anos 20 e não foi um fenômeno isolado. Continuava de certa forma, embora rejeitando os preconceitos naturalistas do primeiro, o esforço disciplinador de Antoine e sobretudo de Lugné-Poe. Relacionava-se também com a tentativa gigantesca e, em parte, malograda de Wagner: o projeto de criar um drama total em que poesia, canto, música, luz, cores, movimento etc., se unissem, revela a nostalgia de um teatro que fosse outra coisa mais do que uma sucessão de discursos didáticos ou de piroetas mais ou menos brilhantes num cenário realista. [...] A principal figura do Théâtre d'Art permanece a de Jacques Copeau: a sua experiência no Vieux Colombier foi seguida pelo trabalho dos que Barrault chamou os '4 apóstolos': Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty e Georges Pitoëff. (ARANTES, 1970, p. 7)

Para tanto, não se deve negligenciar, ao considerar essas transformações, o papel relevante que adquirem os encenadores, imprimindo seu estilo pessoal às montagens e desbancando os dramaturgos de sua onipresença teatral. Os encenadores serão responsáveis pela superação dos modelos realistas-naturalistas e a confecção de um teatro em que se misturam a realidade e a ilusão. Jean-Louis Barrault, um dos encenadores que despontaram nessa época,

le volontarisme du cubisme ou dans la rigueur de l'abstraction géométrique supplantant l'abstraction lyrique. D'autre part, et de façon concomitante, le goût de l'absurde et de l'irrationnel, la quête de l'inconscient triomphent dans un nouveau sursaut de l'expressionnisme, dans la peinture naïve et dans le surréalisme.]

⁶² [Entre ferments révolutionnaires et « retour à l'ordre », entre surréalisme et littérature « bourgeoise » épanouie, c'est bien le mot « diversité » qui, au bout du compte, définit la teneur et la tonalité de la culture française des années 1920. Et c'est cette diversité même qui donne son identité à la décennie : il y a bien une culture des Années folles, mélange subtil d'audace et de classicisme, de fureur de vivre et de temps arrêté. Le vieux, réactivé par une sorte de réaction contre les vertiges de la vitesse, et le neuf, vivifié par la guerre, s'entremêlent alors plus qu'en d'autres moments de l'histoire culturelle de la France et le résultat en est un foisonnement des styles dans un monde qui se cherche, par ses plongées vers l'inexploré, et qui s'interroge, après le grand massacre. Un monde, aussi, qui croit avoir retrouvé ses équilibres de l'avant-guerre, alors qu'en son sein les agents de destruction sont déjà à l'oeuvre.]

lembra em sua autobiografia a proposta do Cartel, o mais representativo grupo de encenadores da época, do qual também faziam parte Louis Jouvet, Gaston Baty e Charles Dullin:

Esse movimento teatral, o Cartel, resultado do movimento do Vieux Colombier de Jacques Copeau, era baseado na poesia essencial. Ele havia reconduzido o teatro a seu lugar de honra na sociedade das Artes. Ele havia unido o Sonho à Realidade. Ele era, ao mesmo tempo, vanguardista e tradicional, ocidental e universal. Combatendo o teatro “de mãos nos bolsos” do Boulevard, ele descobrira os caminhos que o religavam às principais tradições: ao teatro antigo, à commedia dell’arte, aos grandes momentos espanhóis, elisabetanos, aos mistérios da Idade Média e também ao teatro exemplar do Extremo Oriente. (BARRAULT, 1972, p. 65)⁶³

É esse teatro que vai dar forma no palco às peças escritas por Cocteau, Giraudoux e Anouilh, dramaturgos que partilham dos preceitos estéticos defendidos pelos encenadores do Cartel:

Data do final da 1ª Grande Guerra a grande virada do teatro para novos domínios que não serão os da consciência clara e os da análise psicológica, mas de zonas inexploradas e obscuras da alma humana; o texto se faz poético e simbólico. [...] Iniciam-se então no teatro autores como Cocteau, Giraudoux, Anouilh; as peças de Claudel começam a ser conhecidas. (ARANTES, 1970, p. 10)

A tendência predominante na obra desses autores não é, portanto, o pessimismo, e mesmo o niilismo, que talvez fosse esperado do trabalho de dramaturgos de uma época em que a destruição promovida pela guerra ainda se fazia muito presente no imaginário e no cotidiano dos franceses. Pelo contrário, o que se sobressai é a tentativa de compreensão da alma humana, e a chave utilizada para adentrar esse mistério é a linguagem simbólica. Ao mesmo tempo, e como se verá mais adiante, no capítulo dedicado à análise das obras de Giraudoux, Cocteau e Anouilh, coexiste, ao lado de expressões que remetem ao

⁶³ [Ce mouvement théâtral, le Cartel, fruit du mouvement du Vieux Colombier de Jacques Copeau, était fondé sur la poésie essentielle. Il avait redonné au théâtre sa place honorable dans la société des Arts. Il avait recousu le Rêve à la Réalité. Il était à la fois d’avant-garde et traditionnel, occidental et universel. Combattant le théâtre « des mains dans les poches » du Boulevard, il avait retrouvé les ramifications qui le reliaient aux grands traditions : au théâtre antique, à la commedia dell’arte, aux grands moments, espagnols, élisabéthains, aux mystères du Moyen Age et également au théâtre exemplaire d’Extrême-Orient.] Carlson chama a atenção para a preocupação de Barrault em manter e unificar uma tradição teatral, sendo contrário a uma renovação radical como aquela proposta por Artaud: “Barrault foi encontrar em Artaud inspiração para suas próprias concepções teóricas, que viam o teatro como uma experiência física e psíquica total. [No entanto,] Mostrava-se muito menos à vontade com a rejeição da fala propugnada por Artaud [...]. Na verdade, Barrault tinha interesse mínimo na mudança radical do teatro, preocupando-se mais com aprofundar e enriquecer a tradição já firmada.” (CARLSON, 1997, p. 383)

absurdo da vida, um intento de apontar, através dos símbolos presentes nas peças, algo que a transcenda e que possivelmente possa lhe dar sentido, algo de absoluto.⁶⁴

A esperança no retorno festivo da *belle époque* e na transcendência simbólica propagada por um teatro de significativo apelo popular é seguida pela ascensão política da esquerda francesa, inclusive do Partido Comunista, que abandona seu antimilitarismo: é a Frente Popular, que governa o país, com maioria no Parlamento, entre 1936 e 1937. Sua chegada ao poder dá origem, então, a uma sucessão de greves não violentas e ocupação de fábricas. O governo da Frente Popular, tendo Léon Blum como presidente do Conselho, é logo responsável pela votação de leis favoráveis aos operários, entre elas a semana de trabalho de quarenta horas e as férias anuais remuneradas de quinze dias. (Cf. MAYEUR, 2000, p. 330-331)

Nas ciências, o Iluminismo é ainda o ancestral comum das diversas filosofias do final da década de 1930. (Cf. SIRINELLI, 1998, p. 191) Já em 1939, a grande confiança no progresso francês, especialmente nas ciências exatas, leva à criação do Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS). As ciências humanas e sociais também ganham relevo, especialmente a psicologia, a sociologia e a história econômica. É o momento de dar vazão a um otimismo de reencontro com uma França perdida. Porém, a abstenção da França em conflitos estrangeiros acabaria ocasionando uma nova batalha ideológica entre os intelectuais franceses⁶⁵ e trazendo um novo e grande problema ao país.

⁶⁴ É princípio da própria arte teatral a comunhão entre atores e público em torno de algo absoluto, o que certamente provém da presença da religião na origem do teatro. “Claramente, o caráter coletivo da arte dramática está relacionado à sua origem religiosa. Do aspecto de comunhão, passa-se facilmente ao aspecto místico do teatro. É religioso todo processo afetivo e espiritual que une os homens entre si através de sua participação em algo absoluto. Tal comunicação sempre engendra, em níveis mais ou menos elevados de espiritualidade, o sentimento do sagrado.” (SIMON, 1966, p. 19) [Manifestement, le caractère collectif de l’art dramatique est lié à son origine religieuse. De l’aspect de communion, on passe aisément à l’aspect mystique du théâtre. Est proprement religieux tout processus affectif et spirituel qui relie les hommes entre eux en les faisant participer à un absolu. Une telle communion enfante toujours, à des niveaux plus ou moins élevés de spiritualité, le sentiment du sacré.]

⁶⁵ “Os anos 1930 são uma época de grandes causas, que mobilizam e, ao mesmo tempo, dividem os intelectuais franceses. No exterior, os perigos crescentes provocam sua reunião em grandes batalhas de petições, seja sobre a guerra da Etiópia [...], a da Espanha, ou ainda sobre a questão de como responder às provocações de Hitler. No interior, as reações opostas sobre a Frente Popular ocasionam uma guerra franco-francesa entre os membros do clero. É um verdadeiro campo de falhas que atravessa o meio intelectual.” (SIRINELLI, 1998, p. 188) [Les années 1930 constituent une époque de grandes causes qui mobilisent et en même temps divisent les intellectuels français. À l’extérieur, la montée des périls voit ceux-ci se rassembler dans de grandes batailles de pétitions : ainsi sur la guerre d’Éthiopie [...], ou celle d’Espagne, ou

Em 1936, às vésperas da eleição que consagraria a Frente Popular, o governo de Albert Sarraut havia se negado a intervir na questão da remilitarização da Renânia promovida por Hitler. A Inglaterra, na época, era adepta da mesma postura de não intervenção e, ainda que Léon Blum fosse de acordo com a necessidade de rearmamento, o que o colocou contra os pacifistas membros de seu próprio partido, quando estoura a Guerra Civil Espanhola o mesmo decide evitar, a um só tempo, o conflito internacional e o enfrentamento aos pacifistas franceses. Em 1938, o governo radical de Daladier, como a opinião pública, divide-se sobre a postura que a França deve tomar em relação à política estrangeira, enquanto Hitler promove a anexação da Áustria e, mais tarde, da Boêmia, o que deixa os franceses numa situação constrangedora frente a seus aliados da Tchecoslováquia. Entretanto, a França, assim como a Inglaterra, só declararia guerra à Alemanha no dia 3 de setembro, dois dias depois que as tropas de Hitler, protegidas pelo pacto germano-soviético, invadissem a Polônia. (Cf. MAYEUR, 2000, p. 332-333)

A essa altura dos acontecimentos, os franceses pouco podem fazer para ajudar a Polônia: além de serem menos numerosos que os alemães, os comandantes franceses são também mais velhos e possuem material bélico menos eficiente. Muitos aviões da França são retirados da guerra por já estarem inutilizáveis. “Eles [os franceses] não puderam fornecer praticamente nenhuma assistência à Polônia. Tudo se reduziu a escaramuças na região de Sarre, enquanto, como revelará o processo de Nuremberg, havia apenas umas poucas divisões alemãs na parte ocidental.” (BAUMONT, 1950, p. 453)⁶⁶ O resultado é que, com a chegada dos soviéticos à Polônia em 17 de setembro e a retirada das tropas francesas do general Gamelin na metade do mês de outubro, a Alemanha retoma seu território.

A contínua passividade da França em relação à invasão de outros países faz com que Hitler ganhe terreno e, em 1940, já em meio à Segunda Guerra Mundial, a Alemanha passa a governar diretamente boa parte do território francês, ficando a parte sul sob o governo de Vichy, presidido pelo marechal Pétain:

encore sur la question de l'attitude à adopter face aux provocations hitlériennes. À l'intérieur, les réactions opposées sur le Front populaire entraînent une sorte de guerre franco-française des clercs. C'est un véritable champ de failles qui court à travers le milieu intellectuel.]

⁶⁶ [Ils n'ont pu fournir pratiquement aucune assistance à la Pologne : tout s'est réduit à des escarmouches sur la Sarre, alors que, comme le révélera le procès de Nuremberg, il n'y avait dans l'Ouest que quelques divisions allemandes.]

Os franceses e os britânicos estavam mal preparados para lutar contra um exército alemão moderno, com uma poderosa força aérea e muitos tanques. Eles não puderam impedir Hitler de esmagar a Polônia e de invadir a Dinamarca e a Noruega. Em maio de 1940, foi a vez da França ser atacada. Seu exército principal foi cercado e preso no norte. O que restou das forças francesas foi empurrado e os alemães invadiram uma grande parte de nosso país. O governo pediu um armistício.

A derrota levou à queda da Terceira República (julho de 1940). Um governo presidido pelo marechal Pétain mudou-se para Vichy. Dois terços do nosso país foram ocupados pelo inimigo.

Mas a guerra não havia acabado; ela havia se tornado mesmo mundial. Itália e Japão eram os aliados dos alemães, que agora tinham contra si a Inglaterra, os Estados Unidos e a União Soviética. (GRIMAL, 1964, p. 123)⁶⁷

O que se seguiu imediatamente à Ocupação da França foi a aprovação pela Assembleia Nacional de poderes plenos ao marechal Pétain para que elaborasse uma nova constituição (cuja promulgação em 1944 seria impedida pelos alemães) em favor dos direitos do trabalho, da família e da pátria. Enquanto Pétain assumia o título de chefe de Estado, as nações estrangeiras, à exceção da Grã-Bretanha, reconheciam seu governo e lhe enviavam missões diplomáticas. Ao mesmo tempo, iniciava-se na França um movimento pela liberação do país comandado pelo general De Gaulle e apoiado pelos britânicos.⁶⁸ Porém, em 1942, logo após o desembarque de tropas aliadas no Norte da África em 8 de novembro, os alemães

⁶⁷ [Les Français et les Anglais étaient mal préparés à lutter contre une armée allemande moderne, dotée d'une puissante aviation et de nombreux blindés. Ils ne purent empêcher Hitler d'écraser la Pologne, d'envahir le Danemark et la Norvège. En mai 1940, la France à son tour fut attaquée. Sa principale armée fut encerclée et faite prisonnière dans le nord de la France. Ce qui restait des forces françaises fut bousculé et les Allemands envahirent une grande partie de notre pays. Le gouvernement demanda l'armistice.

La défaite entraîna la chute de la IIIe République (juillet 1940). Un gouvernement présidé par le maréchal Pétain, s'installa à Vichy. Les deux tiers de notre pays furent occupés par l'ennemi.

Mais la guerre n'était pas terminée ; elle était même devenue mondiale. L'Italie et le Japon étaient alliés aux Allemands, qui avaient maintenant contre eux l'Angleterre, les États-Unis et l'Union Soviétique.]

⁶⁸ A primeira manifestação anti-alemã de certo relevo na França ocorreu em novembro de 1940: "Manifestação de estudantes marchando sobre a Champs-Élysées, gritando 'Viva De Gaulle', e que os alemães dispersam rapidamente disparando alguns tiros com metralhadoras viradas para o chão e que não farão nenhum morto. Manifestação cuja propaganda se destaca e cujo impacto será enorme. A rádio inglesa anuncia onze mortos, número imediatamente adotado em toda a França. Irritados, os alemães enviam uma mensagem ao prefeito de polícia interditando cursos em todas as faculdades, ordenando o retorno à província dos estudantes que não possuem domicílio familiar em Paris e exigindo que todos os estudantes se apresentem diariamente aos comissariados de polícia." (AMOUROUX, 1961, p. 358) [Manifestation d'étudiants, qui défilent sur les Champs-Élysées en criant: 'Vive de Gaulle', et que les Allemands dispersent rapidement en tirant quelques coups de mitraillettes dirigés vers le sol et qui ne feront aucun mort. Manifestation dont la propagande s'empare et dont le retentissement sera énorme. La radio anglaise annonce onze morts, chiffre qu'adopte immédiatement la France entière. Irrités, les Allemands adressent au préfet de Police une note interdisant les cours dans toutes les facultés, ordonnant le retour en province des étudiants qui ne possèdent pas un domicile familial à Paris, exigeant que tous les étudiants se présentent quotidiennement aux commissariats de police.]

invadem a zona livre da França e passam a ocupar a totalidade do território francês. Sem grandes poderes frente aos ocupantes, o governo de Vichy cria uma milícia para atuar em favor dos alemães. Por outro lado, o crescimento do movimento de Resistência e o auxílio dos aliados no exterior contribuem para a criação, em 1943, do Comitê Francês de Liberação Nacional, liderado por De Gaulle e reconhecido pelos governos norte-americano, britânico e soviético. (Cf. LACOUR-GAYET, 1954, p. 228-231)

Além de submeter suas decisões ao controle estrangeiro, o governo de Vichy também é responsável por uma política de colaboração com os invasores, perseguindo e dedurando aos nazistas indivíduos que supostamente atuavam contra o regime: “Face à derrota e à perspectiva de uma Europa dominada pelo Terceiro Reich, Vichy pratica a colaboração de estado com a Alemanha, imposta, a seu modo de ver, pelas circunstâncias e pela necessidade de defender os interesses franceses.” (MAYEUR, 2000, p. 337)⁶⁹ Essa situação compromete seriamente a liberdade dos artistas durante esse período da história francesa, ainda que tanto os nazistas quanto o governo de Vichy fomentem a produção artística:

A vida artística e intelectual da França sob a Ocupação constitui um paradoxo. Por um lado, exerciam-se pressões esmagadoras: a censura, um programa cultural agressivo e a exclusão dos judeus, dos maçons e dos comunistas e afins. Por outro lado, as autoridades, tanto de Vichy quanto nazistas, favoreceram as artes cada uma por razões específicas, e até mesmo alguns artistas simpatizantes da Resistência sentiram-se obrigados a contribuir para a sobrevivência da expressão cultural francesa. (PAXTON, 2011, p. 34)⁷⁰

Esse estado de coisas tornaria difícil, após a Liberação da França, em 1944, identificar qual o real papel político desempenhado pelos artistas franceses durante a Ocupação.⁷¹ Ao mesmo tempo, os sentimentos religiosos e as opiniões

⁶⁹ [Face à la défaite et à la perspective d'une Europe dominée par le IIIe Reich, Vichy pratique la collaboration d'État avec l'Allemagne, imposée à ses yeux par les circonstances et par le souci de défendre les intérêts français.]

⁷⁰ [La vie artistique et intellectuelle de la France sous l'Occupation constitue un paradoxe. D'une part, des pressions accablantes étaient exercées : la censure, un programme culturel agressif et l'exclusion des Juifs, des francs-maçons et des communistes et apparentés. D'autre part, les autorités, aussi bien vichystes que nazies, favorisèrent les arts chacune pour des raisons propres, et mêmes certains artistes résistants se sentirent tenues de contribuer à la survie de l'expression culturelle française.]

⁷¹ Goetschel e Loyer elaboraram uma longa lista de escritores colaboracionistas, resistentes, simpatizantes de uma política ou de outra, exilados, armados ou simplesmente sem compromisso político algum. (Cf. GOETSCHEL; LOYER, 2001, p. 92-97) No entanto, a discussão se estende até os dias de hoje, do que é prova a exposição *Archives de la vie*

políticas se misturam e, para muitos franceses, a derrota da França em 1940 é interpretada como sintoma de uma decadência moral; assim, os pecados políticos ensejavam um castigo divino, que se abatia sobre o país sob a forma da Ocupação pelos alemães:

Para a opinião pública, como para os parlamentares e para Pétain, as causas militares da derrota são menos importantes. A França, na verdade, paga por seus erros políticos e morais. A falha tem causas profundas: ela confirma uma longa decadência, uma degenerescência. A França culpada deve aceitar seu sofrimento, e do sofrimento nascerá a renovação. Encontra-se aqui, secularizado, um pensamento clerical: o pecador, punido por Deus, encontra no arrependimento sincero, seguido de trabalhos regulares, o caminho de uma salvação que não deixaria de advir. (PROST, 2007, p. 49)⁷²

Essa perspectiva será criticada por Jean-Paul Sartre em sua peça *As moscas*, ressignificação do mito grego de Orestes em que os insetos do título representam o castigo sobre os habitantes de uma Argos cristã devido ao assassinato de Agamêmnon. A obra transfere, assim, uma culpa individual dos participantes do crime, Clitemnestra e Egisto, para todos os habitantes da cidade.

Com uma abordagem semelhante, a *Antígona* de Jean Anouilh será encenada com sucesso de público durante os anos de Ocupação:

littéraire sous l'Occupation, realizada pelo Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) no Hôtel de Ville em Paris, de 12 de maio a 9 de julho de 2011, que possibilitou ao público o acesso a documentos referentes à participação de intelectuais na Resistência e na Colaboração, o que foi acompanhado por diversas publicações sobre a Ocupação, especialmente a edição de junho da revista *Books*, que apresentou uma série de reportagens sobre a participação de escritores e artistas na vida social da época.

⁷² [Pour l'opinion, comme pour les parlementaires et pour Pétain, les causes militaires de la défaite ne comptent guère. La France paie ses erreurs politiques et morales. La débâcle a des causes profondes : elle sanctionne une longue décadence, une dégénérescence. La France coupable doit accepter sa souffrance, et de la souffrance naîtra le renouveau. On retrouve, laïcisée, une conception cléricale : le pécheur, puni par Dieu, trouve dans un repentir sincère, suivi d'efforts réguliers, la voie d'un salut qui ne saurait manquer d'advenir.] Reconhecer o papel dos católicos na França durante a Ocupação é lidar com contradições: enquanto a ideologia dos homens ligados ao poder fazia da crença no pecado e no arrependimento um consolo e uma explicação para a derrota francesa frente à Alemanha, induzindo, de certa forma, à resignação, muitos clérigos, numa posição mais humanista, optavam por permanecer nos lugares ameaçados e proteger a população: "Nesta data [14 de junho de 1940, entrada dos alemães em Paris], um imenso êxodo já iniciou e aumenta dia após dia. Começou nas regiões ameaçadas do Norte, depois invadidas pelo inimigo. Diante da amplitude do fenômeno, a principal preocupação dos bispos é que o clérigo paroquial permaneça no local e não abandone seu rebanho. De fato, na maior parte dos casos, os padres restaram em seus locais de trabalho e se esforçaram para ajudar os refugiados." (BÉDARIDA, 1998, p. 31) [A cette date, un immense exode a déjà commencé et enfle de jour en jour. Il a débuté dans les régions du Nord menacées, puis envahies par l'ennemi. Devant l'ampleur du phénomène, le premier souci des évêques a été que le clergé paroissial demeure sur place et n'abandonne pas ses ouailles. Effectivement, dans la majorité des cas, les prêtres sont restés dans leur cure et se sont efforcés de venir en aide aux réfugiés.]

A peça de Anouilh teve um sucesso enorme ao ser representada durante a ocupação da França: os espectadores, condicionados pelo momento, identificaram a revolta da sua Antigone à recusa do Nazismo, da opressão e da injustiça: a obra extremamente amarga foi sentida como teatro político e quase didático. (ARANTES, 1970, p. 18)

Para os franceses, essa peça representará uma reação contra o absurdo das guerras e a busca de um sentido que, na obra de Anouilh, se converte em um estado de pureza essencial, que foi abandonada pelo homem moderno:

O drama do homem, tal como Anouilh o imagina, é ansiar desesperadamente, pela sua própria natureza, por uma pureza absoluta que a sua condição e a vida lhe recusam de forma permanente: viver é sujar-se; agir é fazer o mal, machucar a si próprio e aos outros, perder-se. (ARANTES, 1970, p. 16)

O sentido encontrado por Anouilh em uma pureza que transcende a própria vida será contrabalançado pela obra de Sartre, para quem o homem cria sua própria essência a partir da conquista da liberdade. Como em Anouilh, a peça de Sartre reconhece o absurdo da existência, porém, em vez de uma visão transcendental, que busca o sentido da vida em algo fora dela, encontra-se em *As moscas* a valorização do indivíduo no enfrentamento à sociedade, assim como a tudo que lhe é estabelecido de antemão. A recusa da vida absurda, portanto, não é, na peça de Sartre, a procura de um sentido alheio a ela, mas a tudo o que nela é pré-determinado, seguindo os preceitos da sua filosofia que, no mesmo ano de publicação da peça, 1943, fazia surgir *O ser e o nada*.

Embora diferentes no sentido que atribuem à existência, é inegável que subsiste, na obra de Giraudoux, Cocteau, Anouilh e Sartre o sentimento de que esse sentido precisa ser reconstruído. As duas Guerras Mundiais abalaram de forma peremptória a crença no homem, na ciência e na tecnologia que haviam alimentado os primeiros anos do século XX. Desse modo, cada um desses dramaturgos constatou o absurdo da condição humana, e a partir dele é que reconstruiu suas crenças.

Como se vê, o sentimento de que a vida havia perdido seu valor já era característico do imaginário do período entreguerras, mas ele se intensificou a partir da Segunda Guerra e da Ocupação da França, quando o país volta a ser cenário de destruição, e a proximidade cotidiana da morte, nas cidades bombardeadas, traz consigo o questionamento do valor da vida frente à experiência radical do trágico. Em consequência disso, o absurdo, sistematizado

por Camus no ensaio *O mito de Sísifo* – que é publicado em 1942, portanto sob a Ocupação –, também faz parte do cotidiano do povo francês.⁷³

A ressignificação pela qual passam os mitos gregos na obra dos quatro dramaturgos franceses estudados no presente trabalho é parte, portanto, de um imaginário em que persistem a presença do trágico e o sentimento do absurdo. Esses dramaturgos, porém, na contracorrente do pessimismo que se esperaria de escritores que compõem sua obra no período histórico mais nefasto pelo qual passou a Europa no século XX, fazem de suas obras o veículo de uma transcendência encontrada fora da vida ou na própria vida redescoberta. Nesse espírito de revivescência, os mitos aparecem no drama francês sob a Ocupação como uma sabedoria milenar adaptada aos novos tempos, um conhecimento eterno do ser humano que vai ao encontro da procura de uma essência, ou de uma inocência, perdida. Na falência da razão que havia produzido duas guerras que destruíam a Europa, o mito ressurgiu na obra dos dramaturgos do século XX trazendo o trágico herdado da tragédia grega, mas também incorporando o absurdo moderno e, apesar dele, a esperança de ainda encontrar um motivo para se viver.

3.1 O lugar do símbolo em Giraudoux

Jean Giraudoux foi um dos escritores mais encenados da França na década de 1930, com uma obra que prima pela linguagem culta e pela criação imaginária de um ideal inalcançável,⁷⁴ fruto da influência que sua dramaturgia recebeu do romantismo alemão:

⁷³ Lillian A. P. Arantes estabelece uma comparação entre o teatro de Sartre e o de Camus, reconhecendo nos dois o drama do indivíduo em busca da construção de seu ser social, “o homem que, tomando conhecimento lúcido do horror da sua condição, recusando a impostura de todo absoluto e de todo sagrado, convencido da sua liberdade, tenta encontrar o caminho ascendente de uma moral e de uma política” (ARANTES, 1970, p. 19) Trataremos da relação entre Sartre e Camus na seção dedicada à obra do primeiro, “Sartre e o mito sob o existencialismo”.

⁷⁴ “A obra de Giraudoux seduziu seus contemporâneos por sua imaginação e sua aparente gratuidade. Não se queria ver nela nada além de uma brincadeira.” (ALBÉRÈS, 1962, p. 7) [L’oeuvre de Giraudoux séduisit ses contemporains par sa fantaisie et son apparente gratuité. On ne voulut y voir qu’un jeu d’esprit.] Porém, a obra encerra sentidos mais profundos. A título de exemplo, a peça *Ondina*, de 1939, baseada num conto de Frédéric de La Motte-Fouqué, apresenta como protagonista uma criatura mitológica, habitante das águas, apaixonada por um cavaleiro chamado Hans. Para viver sobre a terra, ela precisa da fidelidade do cavaleiro, e a

Antes da queda, conforme Giraudoux influenciado pelo romantismo alemão, reinava a “harmonia cósmica”: o homem vivia de acordo com a natureza e entendia a linguagem dos animais, das plantas e dos minerais. Por orgulho o homem se apartou: eis a sua culpa e seu castigo. É essa realmente a única e verdadeira Queda (WEIL, 1990, p. 11).⁷⁵

Nesse aspecto, o teatro de Giraudoux partilha com o público francês o gosto pelo maravilhoso, pela harmonia com a natureza, mas também o sentimento de perda em relação a uma unidade cósmica perdida. Sirinelli aborda desta forma as expectativas do público teatral no período entreguerras:

O primeiro remédio possível surge do encantamento: uma visão idealizada do país, a França tal como ela deveria ser, por assim dizer, e tal como ela aparecia em uma parte da obra de Jean Giraudoux, por exemplo, repleta de meios de controlar os perigos, magos e homens de boa vontade. Literatura para crianças modelo adeptas de leituras fecundas nas quais a feitiçaria germânica simplesmente implanta seus encantos, essa obra não é representante de um período tempestuoso, mesmo se a questão da guerra e da paz acaba finalmente encontrando ali um espaço. (SIRINELLI, 1998, p. 190-191)⁷⁶

As peças de Giraudoux, portanto, suprem uma necessidade de evasão, mas traçam também um caminho em direção a um passado mítico: uma idade de ouro que ficou para trás. Nesse sentido, a evasão provocada pelo teatro não é uma simples fuga da realidade adversa, mas uma busca idealista de narrativas e símbolos afastados do caminho racional daquela marcha do progresso que acabou levando a Europa à destruição da Primeira Guerra e aos problemas econômicos enfrentados pela França nos anos 30.⁷⁷

traição por parte dele acaba fazendo com que ele morra e ela retorne às águas. Logo se vê que a fantasia está aliada a um idealismo que não se concretiza porque o ser humano se afasta de seu ideal. Trata-se do símbolo da queda em relação a uma idade de ouro: “Ondina, levada por sua família, terá esquecido seu ‘interlúdio’. Desde a Queda – desejada pelo homem – a fusão entre os reinos tornou-se impossível.” (WEIL, 1990, p. 11) [Ondine, reprise par les siens, aura oublié son ‘intermède’. Depuis la Chute – voulue par l’homme – la fusion entre les règnes est devenue impossible.]

⁷⁵ [Avant la chute, selon Giraudoux influencé par le romantisme allemand, régnait l’ « harmonie cosmique » : l’homme vivait en accord avec la nature et comprenait le langage des animaux, des plantes et des minéraux. Par orgueil l’homme s’est séparé ; c’est là sa faute et sa condamnation : c’est même là la seule et vrai Chute]

⁷⁶ [Le premier remède possible relève de l’incantation : une vision idéalisée du pays, la France telle qu’elle devrait être, en quelque sorte, et telle qu’elle apparaît dans une partie de l’oeuvre de Jean Giraudoux, par exemple, peuplée de contrôleurs des hypothèques, magiciens et hommes de bonne volonté. Littérature pour enfants sages aux lectures fécondes dans laquelle la sorcellerie germanique se contente de déployer ses sortilèges, cette oeuvre n’est pas celle d’une période de tempête, même si la question de la guerre et de la paix vient finalement s’y nicher.]

⁷⁷ “Mais tardia e menos severa que nos outros países, a crise na França é bem mais longa. [...] Isso se explica em parte pelas mesmas causas que explicam a menor gravidade da crise: as estruturas industriais (sem eliminação dos ‘patos mancos’*), o sacrifício dos investimentos (sem

Assim, as referências a seres e personagens mitológicos estão presentes, junto com artistas, ilusionistas e paisagens naturais, em várias de suas peças,⁷⁸ porém em três delas o escritor se dedica especificamente a escrever suas versões dramáticas de temas oriundos da mitologia grega: *Anfitrião 38*, de 1929, *A Guerra de Troia não acontecerá*, de 1935, e *Electra*, de 1937.

Em *Anfitrião 38*, o escritor toma emprestado o mito presente na comédia de Plauto, o mesmo que serviu de assunto a tantos outros comediógrafos como

grandes obras de recuperação), e o peso dos agricultores (33% da população) que, duramente afetados, restringem seu nível de vida (compra de roupas, por exemplo).

A esses fatores estruturais, alia-se o efeito de uma política econômica desastrosa: a política de deflação. [...] Tal projeto puramente monetário leva a duas consequências:

1. A recusa indignada de qualquer desvalorização. [...]
2. A determinação para alcançar o equilíbrio orçamental.” (PROST, 2007, p. 34)

* O termo utilizado no original é *canards boiteux*, que possui o equivalente em inglês *lame ducks*. Trata-se dos dirigentes em fim de mandato que, já possuindo um sucessor, são vistos como se já houvessem deixado o cargo.

[Plus tardive et moins sévère qu'à l'étranger, la crise est en France beaucoup plus longue. [...]

Cela s'explique en partie par les mêmes causes que la moindre gravité de la crise : les structures industrielles (pas d'élimination des 'canards boiteux'), le sacrifice des investiments (pas de relance par de grands travaux), et le poids des agriculteurs (33% de la population) qui, durement touchés, restreignent leur niveau de vie (achats de vêtements, par exemple).

A ces facteurs structurels s'ajoute l'effet d'une politique économique désastreuse : la politique de déflation. [...] Cette conception purement monétaire entraîne deux conséquences :

1. Le refus scandalisé de toute dévaluation. [...]
2. L'acharnement à réaliser l'équilibre budgétaire.]

⁷⁸ Como demonstra este fragmento da cena treze, no segundo ato de *Ondina*:

Os mesmos. Ondins e ondinas. Cantores (Salambô e Matô), depois Augusto e Eugênia.

O fundo do teatro representa a borda do lago com a cabana de Augusto. O rei dos ondins contempla, em um berço de juncos, uma menina que as ondinas lhe trazem. Um ator e uma atriz, vestidos de Salambô e Matô, apressam-se nas laterais do palco.

O ILUSIONISTA – Quem são aqueles dois lá? Eles não têm nada para fazer aqui.

O ARAUTO – Estes são os cantores de *Salambô*. Não se lembra deles.

O ILUSIONISTA – Faça-os calar.

O ARAUTO – Calar os cantores de *Salambô*? É o oitavo trabalho de Hércules.

(GIRAUDOUX, 1990, p. 90)

[Les mêmes. Des ondins et ondines. Les chanteurs (Salammbô et Matho), puis Auguste et Eugénie.

Le fond du théâtre représente le bord du lac avec la chaumière d'Auguste. Le roi des ondins contemple, dans un berceau de roseaux, une petite fille que les ondines lui apportent. Un acteur et une actrice, vêtus en Salammbô et en Matho, s'empressent de chaque côté de la scène...

L'ILLUSIONISTE – Quels sont ces deux-là ? Ils n'ont rien à voir ici.

LE CHAMBELLAN – Ce sont les chanteurs de *Salammbô*. Impossible de les retenir.

L'ILLUSIONISTE – Faites-les taire.

LE CHAMBELLAN – Faire taire des chanteurs de *Salammbô* ? C'est le huitième travail d'Hercule.]

Molière e Kleist, porém, por utilizar a forma do drama, desloca o foco de atenção, da infidelidade a Anfitrião promovida por sua esposa Alcmena com o deus Júpiter, para a resistência da mesma em se entregar ao deus devido ao afeto que nutre pelo marido, de maneira que a personagem feminina ganha em complexidade psicológica e acaba encenando a força e a astúcia humanas se opondo ao poder ilimitado dos deuses e à pressão social. Nessa peça, ao contrário da ideia que transparecerá em *A Guerra de Troia não acontecerá*, o humano é mais valorizado que os deuses, e Alcmena o declara ao próprio Júpiter:

ALCMENA – A acústica não é a mesma para os deuses e para nós. O som do meu coração certamente cobre, para os seres supremos, o de minhas palavras, uma vez que é o som de um coração simples e honesto. Além disso, por que eles me quereriam? Eu não tenho de alimentar uma devoção especial a Júpiter sob o pretexto de que ele criou quatro elementos no lugar dos vinte de que precisaríamos, já que desde a eternidade era o seu papel, enquanto meu coração é capaz de transbordar de gratidão a Anfitrião, meu querido marido, que, entre as batalhas, encontrou o meio de criar um sistema de polias para janelas e de inventar um novo enxerto para os pomares.
(GIRAUDOUX, 2009, p. 66)⁷⁹

No entanto, é na peça de 1935 que Giraudoux estabelece uma relação mais íntima entre a mitologia e a situação da França do período entreguerras. Aqui, o poder da guerra como vontade do destino sobre os seres humanos condiciona as ações de todas as personagens da peça. Não obstante o pensamento pacifista de seu autor, *A Guerra de Troia não acontecerá* transmite do início ao fim a certeza de que nada pode ser feito contra uma ordem externa (dos deuses ou do destino) que estabelece que a Guerra de Troia, ao contrário do que é expresso no título, deverá, sim, acontecer.⁸⁰ Uma independência dos próprios acontecimentos a

79

[ALCMÈNE – L’acoustique n’est pas la même pour les dieux que pour nous. Le bruit de mon coeur couvre sûrement pour des êtres suprêmes celui de mon bavardage, puisque c’est celui d’un coeur simple et droit. D’ailleurs pourquoi m’en voudraient-ils ? Je n’ai pas à nourrir de reconnaissance spéciale à Jupiter sous le prétexte qu’il a créé quatre éléments au lieu des vingt qu’il nous faudrait, puisque de toute éternité c’était son rôle, tandis que mon coeur peut déborder de gratitude envers Amphitryon, mon cher mari, qui a trouvé le moyen, entre les batailles, de créer un système de poulies pour fenêtres et d’inventer une nouvelle greffe pour les vergers.]

⁸⁰ “O título *A Guerra de Troia não acontecerá* revelava por si mesmo a ambiguidade do jogo proposto por Giraudoux, pois o espectador bem sabia que a Guerra de Troia aconteceu.” (RAIMOND, 2002, p. 40) [Le titre, *La Guerre de Troie n’aura pas lieu*, révélait par lui-même, l’ambiguïté du jeu girauducien : le spectateur sait bien que la guerre de Troie a eu lieu.] Branglidor relaciona a falsa afirmação do título à ingenuidade de uma crença, na França dos

despeito da vontade humana é posta, desse modo, ao lado de um sentimento de impotência das pessoas, mas também revela a incompetência dos governantes que, por estarem em lados opostos, não conseguem entrar em acordo para que a paz seja mantida. Assim, mesmo tendo todos os motivos para que a guerra não aconteça, é inevitável que ela ocorra, conforme é possível depreender do diálogo entre Heitor e Ulisses, os chefes de Troia e do exército grego, quando os dois colocam tudo o que lhes “pesa” numa balança imaginária:

ULISSES – Creio que essa será mais uma pesagem. Nós parecemos mesmo estar cada um sobre um prato de uma balança. O peso falará...

HEITOR – Meu peso? O que eu peso, Ulisses? Eu peso um homem jovem, uma mulher jovem, uma criança que está por nascer. Eu peso a alegria de viver, a confiança de viver, o impulso para o que é justo e natural.

ULISSES – Eu peso o homem adulto, a mulher de trinta anos, o filho que meço a cada mês com cortes na porta do palácio... Meu sogro afirma que estrago a carpintaria. Eu peso o prazer de viver e a desconfiança da vida.

[...]

HEITOR – Eu peso uma nação de camponeses humildes, de artesãos trabalhadores, de milhares de arados, teares, forjas e bigornas. Oh! Por que, diante de ti, todos esses pesos de repente me parecem tão leves?

ULISSES – Eu peso o que pesa esse ar incorruptível e implacável no litoral e no arquipélago.

HEITOR – Por que continuar? A balança se inclina.

ULISSES – Para mim?... Sim, eu acho.

HEITOR – E queres a guerra?

ULISSES – Eu não a quero. Mas estou menos certo das intenções deles.

[...] Nossos povos, em torno desta conversa, calam-se e afastam-se, mas não porque esperam de nós uma vitória sobre o inevitável. É somente que eles nos deram plenos poderes, isolaram-nos para que degustássemos melhor, do alto da catástrofe, nossa fraternidade de inimigos. Degustemos. É um prato para ricos. Mas isso é tudo. O privilégio dos grandes é ver as catástrofes de um terraço.

(GIRAUDOUX, 1963, p. 167-170)⁸¹

anos 30, de que a guerra de 1940 não aconteceria: “Partir de uma afirmação falsa é mentir a si mesmo, como a França de 1930 a 1940. Sabe-se muito bem que a Guerra de Troia aconteceu. Sabia-se muito bem, em 1935, que a Guerra de 1940 era inevitável.” (BRANGLIDOR, 1989, p. 19) [Partir d'une affirmation fausse, c'est se mentir à soi-même, comme la France de 1930 à 1940. On sait très bien que la Guerre de Troie a eu lieu. On savait très bien, en 1935, que la Guerre de 1940 était inévitable.]

81

[ULYSSE – Je crois que cela sera plutôt une pesée. Nous avons vraiment l'air d'être chacun sur le plateau d'une balance. Le poids parlera...

HECTOR – Mon poids ? Ce que je pèse, Ulysse? Je pèse un homme jeune, une femme jeune, un enfant à naître. Je pèse la joie de vivre, la confiance de vivre, l'élan vers ce qui est juste et naturel.

ULYSSE – Je pèse l'homme adulte, la femme de trente ans, le fils que je mesure chaque mois avec des encoches, contre le chambranle du palais... Mon beau-père prétend que j'abîme la menuiserie... Je pèse la volupté de vivre et la méfiance de la vie.

[...]

HECTOR – Je pèse tout un peuple de paysans débonnaires, d'artisans laborieux, de milliers de charrues, de métiers à tisser, de forges et d'enclumes. Oh ! pourquoi, devant vous, tous ces poids me paraissent-ils tout à coup si légers !

Ulisses é um guerreiro experiente, que vê na guerra o valor de sua existência. A despeito da família que quer proteger, é no combate que encontra sentido para a vida. Ulisses, intimamente, quer a guerra e entende que aqueles a quem foi dado o poder sobre seu povo podem apenas observar a catástrofe. Por sua vez, o chefe troiano deseja a paz para ver crescer o filho que espera de Andrômaca. Heitor assiste à vida que nasce no ventre da esposa, enquanto Ulisses, afastado de Telêmaco e Penélope para fazer a guerra, está só com seu destino, e compreende, portanto, que não há nada a fazer para evitar que uma das cidades seja destruída.

Heitor não é um herói, visto que a peça não valoriza suas conquistas, mas apenas sua luta inglória para evitar que a guerra aconteça. Ele é, numa visão metafísica, o ser humano que se debate entre o querer da vida e o trágico inelutável do destino, sendo o primeiro representado pela figura de sua esposa grávida Andrômaca, que o incentiva a não deixar a batalha com os gregos acontecer, e o segundo pela vidência de Cassandra, que prevê a chegada da guerra, mas que, por um desígnio divino, não consegue se fazer crer. Esse binarismo que rege toda a peça, e a partir do qual as outras personagens são meros joguetes do destino, é expresso já na primeira cena, no diálogo entre as duas cunhadas:

ANDRÔMACA – A Guerra de Troia não acontecerá, Cassandra!

CASSANDRA – Eu posso apostar, Andrômaca.

ANDRÔMACA – Esse enviado dos gregos tem razão. Vamos recebê-lo. Vamos embrulhar sua Heleninha e devolvê-la a ele.

CASSANDRA – Vamos recebê-lo com desprezo. Não lhe devolveremos Helena. E a Guerra de Troia acontecerá.

ANDRÔMACA – Sim, se Heitor não estivesse aqui!... Mas ele está chegando, Cassandra, ele está chegando! Você pode ouvir bem as trombetas. Neste momento, ele está entrando na cidade, vitorioso. Acho

ULYSSE – Je pèse ce que pèse cet air incorruptible et impitoyable sur la côte et sur l'archipel.

HECTOR – Pourquoi continuer ? la balance s'incline.

ULYSSE – De mon côté ?... Oui, je le crois.

HECTOR – Et vous voulez la guerre ?

ULYSSE – Je ne la veux pas. Mais je suis moins sûr de ses intentions à elle. [...] Nos peuples autour de l'entretien se taisent et s'écartent, mais ce n'est pas qu'ils attendent de nous une victoire sur l'inéluctable. C'est seulement qu'ils nous ont donné pleins pouvoirs, qu'ils nous ont isolés, pour que nous goûtions mieux, au-dessus de la catastrophe, notre fraternité d'ennemis. Goûtons-la. C'est un plat de riches. Savourons-la... Mais c'est tout. Le privilège des grands, c'est de voir les catastrophes d'une terrasse.]

que ele tem algo a dizer. Quando saiu, há três meses, ele me jurou que essa guerra seria a última.
 CASSANDRA – Foi a última. A seguinte o espera.
 (GIRAUDOUX, 1963, p. 9-10)⁸²

A pena de Giraudoux traça uma oposição que coloca a humanidade frente ao destino de maneira coletiva. Não se trata, pois, do enfrentamento da morte individual: a destruição é o destino de Troia, não necessariamente a desgraça de Heitor ou de Andrômaca ou o impedimento de a vida continuar e do casal criar o filho que está para nascer. *A Guerra de Troia não acontecerá* não é uma peça na qual o absurdo seja apresentado em destaque, pois as personagens possuem um motivo para viver: tentar evitar que a guerra aconteça. Logo, a existência das personagens da peça não é absurda. Por outro lado, não se pode também falar em trágico em sentido individual, pois o mesmo pressupõe uma visão do ser humano solitário frente ao próprio destino.

Ainda assim, há uma analogia entre o tempo imóvel do trágico e o futuro predito por Cassandra. Para Clément Rosset, o tempo linear da tragédia grega é inverso ao tempo do trágico, que faz o espectador se remeter ao passado do herói, de modo que, como em *Édipo rei*, a origem de toda a tragédia é descoberta ao fim da peça: “o tempo trágico significa para nós uma reversão do tempo, para nós que somos os espectadores e que, portanto, podemos apreciar os dois tempos e sua tensão mútua que constitui a essência mesmo da tragédia” (ROSSET, 2003, p. 18).⁸³ Cassandra, por sua vez, define o destino como “a forma acelerada do tempo” (GIRAUDOUX, 1963, p. 10).⁸⁴ Logo, sua capacidade de vidência permite que ela entenda o futuro da mesma maneira reveladora que a tragédia grega entendia o passado, como fonte causadora dos males. Em resumo,

82

[ANDROMAQUE – La guerre de Troie n’aura pas lieu, Cassandre!
 CASSANDRE – Je tiens un pari, Andromaque.
 ANDROMAQUE – Cet envoyé des Grecs a raison. On va bien le recevoir.
 On va bien lui envelopper sa petite Hélène, et on la lui rendra.
 CASSANDRE – On va la recevoir grossièrement. On ne lui rendra pas Hélène. Et la guerre de Troie aura lieu.
 ANDROMAQUE – Oui, si Hector n’était pas là!... Mais il arrive, Cassandre, il arrive ! Tu entends assez ses trompettes... En cette minute, il entre dans la ville, victorieux. Je pense qu’il aura son mot à dire. Quand il est parti, voilà trois mois, il m’a juré que cette guerre était la dernière.
 CASSANDRE – C’était la dernière. La suivante l’attend.]

⁸³ [le temps tragique signifie pour nous un renversement du temps, pour nous qui sommes les spectateurs, et qui, par conséquent, pouvons apprécier les deux temps et leur tension mutuelle qui constitue l’essence même de la tragédie]

⁸⁴ [la forme accélérée du temps]

a peça de Giraudoux substitui o pensamento causal de que a Guerra de Troia acontece devido ao rapto de Helena pela ideia de que a guerra é parte inevitável do destino da cidade.

Essa história construída a partir de uma perspectiva futura, e não com raízes em acontecimentos passados, tem relação com o momento de expectativa que se cria com a ascensão de Hitler na década de 1930: “A dúvida é impossível; em 1935, Giraudoux pensa no hitlerismo e no antagonismo franco-alemão. Ele empresta seus temores sobre o futuro aos personagens da *Ilíada* que imagina em um momento simbólico, pouco antes da Guerra de Troia.” (NEWMAN-GORDON, 1968, p. 150)⁸⁵ O receio coletivo sobre os próximos passos da política internacional alemã é posto em cena por Giraudoux através de um destino contra o qual é impossível tomar qualquer atitude. Trata-se, portanto, de uma visão pessimista dos anos que se seguiriam à encenação da peça. Nessa perspectiva, o que parece uma negação do destino nas palavras de Cassandra, como uma forma acelerada do tempo, justifica, na verdade, a existência de uma crença no destino em tempos modernos, distante da *nêmesis* grega, mas capaz de fazer ressurgirem as divindades helênicas. O que sobrevém à análise é, então, uma intenção de possibilitar a crença no destino, ainda que essa crença não seja acompanhada do culto aos deuses gregos.⁸⁶

Por sua vez, o destino no qual a peça quer fazer o público acreditar é a guerra, que acontecerá mesmo que os principais envolvidos não a desejem:

⁸⁵ [Le doute n'est pas possible ; en 1935, Giraudoux pense à l'hitlérisme et à l'antagonisme franco-allemand. Il prête ses craintes de l'avenir aux personnages de l'Illiade qu'il imagine à une heure symbolique, juste avant la Guerre de Troie.]

⁸⁶ A crença na fatalidade expressa na peça tem inegável relação com o clima político da França na década de 1930: “Desde 1934 e enquanto Hitler preparava anexações e transformava o racismo em instituição, ele [Giraudoux] temia pela França que ele amava acima de tudo. [...] Perturbado, murmurou olhando para mim: ‘A guerra se prepara como uma prova, e nós não passaremos.’

E desde esse momento, ele quis de alguma forma advertir o espectador francês, demonstrar-lhe de sua maneira, que era então a linguagem dramática mais apreciada, que as guerras de Troia aconteceram sempre devido à estupidez, de um lado, e da fatalidade, de outro, sendo a última por vezes derivada da primeira.” (BEUCLER, 1995, p. 254) [Depuis 1934 et tandis qu'Hitler préparait des annexions et transformait le racisme en institution, il tremblait pour la France qu'il aimait par-dessus tout. [...] Troublé, il murmurerait en me regardant : ‘La guerre se prépare comme un examen, nous ne serons pas reçus.’

Et depuis ce moment, il voulut en quelque sorte avertir le spectateur français, lui démontrer à sa manière, qui était alors le langage dramatique le plus apprécié, que les guerres de Troie auraient toujours lieu pour cause de bêtise, d'une part, et de fatalité, d'autre part, cette dernière étant parfois un dérivé de la première.]

HEITOR – Se todas as mães cortarem o dedo indicador direito de seus filhos, os exércitos do mundo farão a guerra sem dedos. E se elas lhes cortarem a perna direita, os exércitos serão pernetas. E se elas lhes furarem os olhos, os exércitos serão cegos, mas haverá exércitos, e na batalha eles buscarão a perda da virilha ou da garganta, tateando... (GIRAUDOUX, 1963, p. 19)⁸⁷

A guerra, nesse sentido, aparece como algo absoluto, que não depende da vitória ou da derrota para se justificar. Isso está de acordo com a concepção grega da morte do herói. Para além da morte física, o herói vive enquanto permanecer na memória coletiva. A morte gloriosa, portanto, é ainda uma forma de existência:

Para os gregos, a não-morte significa a presença permanente, na memória social, de quem deixou de ver a luz do sol. Em ambas as formas que assumiu – rememoração contínua pelo canto dos poetas indefinidamente repetido de geração em geração ou memorial funerário erguido sobre a sepultura para sempre –, a memória coletiva funciona como uma instituição que assegura a certos indivíduos o privilégio de sua sobrevivência no estatuto de morte gloriosa. (VERNANT, 1996, p. 224)⁸⁸

Logo, não só a vitória é gloriosa, mas também perecer na guerra é motivo de fama e orgulho para os homens que participam dela. É por isso que o símbolo da guerra é Helena: mais do que o seu rapto por Páris como causa, é a sua beleza atraente a todos os homens que faz com que eles tomem parte no conflito.⁸⁹ A Helena de Giraudoux não está, portanto, no passado da Guerra de Troia, mas no futuro, como algo a ser alcançado:

87

[HECTOR – Si toutes les mères coupent l'index droit de leur fils, les armées de l'univers se feront la guerre sans index... Et si elles lui coupent la jambe droite, les armées seront unijambistes... Et si elles lui crèvent les yeux, les armées seront aveugles, mais il y aura des armées, et dans la mêlée elles se chercheront le défaut de l'aîne, ou la gorge, à tâtons...]

⁸⁸ [Pour l'homme grec, la non-mort signifie la présence permanente dans la mémoire sociale de celui qui a quitté la lumière du soleil. Sous les deux formes qu'elle a revêtues – remémoration continue par le chant des poètes indéfiniment répété de génération en génération, mémorial funéraire dressé pour toujours sur la tombe –, la mémoire collective fonctionne comme une institution assurant à certains individus le privilège de leur survie dans le statut de mort glorieux.]

⁸⁹ Nesse sentido, a peça guarda uma relação íntima com o pensamento mítico grego. “Ela [Helena], representava a beleza e a guerra, o amor e a morte, o bem e o mal. Mas tudo lhe era perdoado em nome dessa beleza, reflexo de Afrodite, dom de Zeus, ou de um modo mais abstrato, lembrança de Nêmesís. Glorificar Helena, pintá-la jovem, ideal, acima das críticas, era abrir o coração ao mais nobre dos sentimentos e confiar no destino impenetrável, mesmo se ele pudesse parecer injusto.” (NEWMAN-GORDON, 1968, p. 27) [Elle représentait la beauté et la guerre, l'amour et la mort, le bien et le mal. Mais tout lui était pardonné au nom de cette beauté même, reflet d'Aphrodite, don de Zeus, ou de façon plus abstraite, rappel de 'Némésis.' Glorifier Hélène, la dépeindre jeune, idéale, au-dessus des reproches, c'était ouvrir le coeur au plus noble des sentiments et faire confiance au destin impénétrable, même s'il pouvait paraître injuste.]

PRÍAMO – Meu querido filho, olhe só essa multidão, e você compreenderá o que é Helena. Ela é uma espécie de absolvição. Ela prova a todos esses velhos que você vê na guarda e que abandonaram os cabelos brancos na entrada da cidade, àquele que roubou, àquele que traficava mulheres, àquele que perdeu sua vida, que eles possuíam no fundo deles mesmos uma reivindicação secreta, que era a beleza. Se a beleza tivesse estado perto deles, tão perto quanto Helena está hoje, eles não teriam roubado seus amigos, nem vendido suas filhas, nem bebido seu patrimônio. Helena é seu perdão, sua vingança e seu futuro.
(GIRAUDOUX, 1963, p. 44-45)⁹⁰

É dessa forma que os traços característicos de Helena se modificam drasticamente na versão que Giraudoux faz do mito da Guerra de Troia. Se relacionada à personagem dúbia de Homero, ao mesmo tempo partidária dos gregos e pronta a traí-los após a entrada do cavalo de madeira em Troia,⁹¹ para Giraudoux ela é a personificação da guerra, algo desprovido de humanidade, como uma enviada do destino:

De fato, Helena é o “cérebro mais estreito”, pelo estranho acordo com o destino que parece marcar suas intenções; um conluio com o universo que ela “deixa pensar em seu lugar.” [...] Ligada ao invisível, ela é luminosa, mas prevê o futuro com cores e linhas desprovidas de calor humano. [...] Ela não se entenece consigo mesma, como a heroína de Homero, e, insensível aos troianos, vaga, com indiferença, no desprezo.
(NEWMAN-GORDON, 1968, p. 153)⁹²

90

[PRIAM – Mon cher fils, regarde seulement cette foule, et tu comprendras ce qu'est Hélène. Elle est une espèce d'absolution. Elle prouve à tous ces vieillards que tu vois là au guet et qui ont mis des cheveux blancs au fronton de la ville, à celui-là qui a volé, à celui-là qui trafiquait des femmes, à celui-là qui manque sa vie, qu'ils avaient au fond d'eux-mêmes une revendication secrète, qui était la beauté. Si la beauté avait été près d'eux, aussi près qu'Hélène l'est aujourd'hui ils n'auraient pas dévalisé leurs amis, ni vendu leurs filles, ni bu leur héritage. Hélène est leur pardon, et leur revanche, et leur avenir.]

⁹¹ “Já na *Ilíada*, Helena se interroga sobre a sua fuga involuntária; ela se cobre de críticas por ter seguido o filho de Príamo e deixado seu leito nupcial e seus semelhantes (*Il.55*). Ela conhece as veleidades da revolta contra sua sorte quando ajuda Ulisses em seu trabalho de espionagem em Troia, onde ele penetrou disfarçado de mendigo. Mas, por outro lado, ela colabora com a obra do destino, casando-se com Deífobo após a morte de Páris, e mostra-se pronta a trair os gregos diante do cavalo de madeira, chamando-os por seus nomes, imitando as vozes de suas mulheres para entregá-los aos Troianos. (*Od. IV*.)” (NEWMAN-GORDON, 1968, p. 19-20) [Déjà dans l'*Ilíade*, Hélène s'interroge au sujet de sa fuite involontaire ; elle se couvre de reproches d'avoir suivi le fils de Priam et quitté sa couche nuptiale et ses semblables (*Il. 55*). Elle connaît des velléités de révolte contre le sort, quand elle aide Ulysse dans son oeuvre d'espionnage, dans Troie, où il a pénétré, déguisé en mendiant. Mais d'un autre côté, elle seconde l'oeuvre du destin, en épousant Déiphobe, après la mort de Pâris, et se montre prête à trahir les Grecs devant le cheval de bois, les appelant par leurs noms, imitant les voix de leurs femmes pour les livrer aux Troyens (*Od. IV*.)]

⁹² [En effet, Hélène est le « cerveau le plus étroit » par l'étrange accord avec le destin, qui semble marquer ses propos ; une connivence avec l'univers qu'elle « laisse penser à (sa) place. » [...] Liée à l'invisible, elle se trouve voyante, mais elle prévoit l'avenir sous des couleurs et des lignes

Esse símbolo quase inumano que é Helena está relacionado, então, com os esforços masculinos de conquista. O desejo de ter para si a beleza da espartana é análogo ao domínio dos mares e às manobras de guerra.⁹³ Essa relação se deixa ver nas entrelinhas do seguinte diálogo entre Páris e Heitor:

HEITOR – É uma pesquisa. Tenta responder com precisão desta vez. Tu não insultaste a casa conjugal, nem a terra grega?
 PÁRIS – A água grega, um pouco. Ela se banhava...
 CASSANDRA – Pensas que ela nasceu da espuma? A frieza nasceu da espuma, como Vênus.
 (GIRAUDOUX, 1963, p. 30)⁹⁴

Nesse fragmento, Cassandra levanta a hipótese de que Helena tenha nascido da espuma das águas, do mesmo modo que a deusa Vênus,⁹⁵ em vez de provir do ovo de Leda, segundo o mito amplamente conhecido.⁹⁶ Newman-Gordon, porém, identifica sua origem à natureza fria da lua:

dépourvues de chaleur humaine. [...] Elle ne s'attendrit pas sur elle-même, comme l'héroïne d'Homère, et insensible aux Troyennes, elle chemine, avec indifférence, dans le mépris.]
⁹³ “Claramente, o autor emprestou à sua heroína um caráter muito atraente, e todos, dos adolescentes aos velhos, eram passivos de seu charme. Somente um, Heitor, recusa-se a vê-la como a Mulher, personificação da Beleza, porque ele a considera como responsável por toda essa calamidade que vai se abater sobre Troia.” (BONNÉRIC, 1986, p. 418) [Manifestement, l'auteur s'est plus à prêter à son héroïne un caractère fort attachant et tous, de l'adolescent aux vieillards, subissent son charme. Un seul, Hector, refuse de voir en elle la Femme, incarnation de la Beauté, parce qu'il la considère comme responsable de toute cette calamité qui va s'abattre sur Troie.]

⁹⁴
 [HECTOR – C'est une enquête. Tâche pour une fois de répondre avec précision. Tu n'as pas insulté la maison conjugale, ni la terre grecque ?
 PARIS – L'eau grecque, un peu. Elle se baignait...
 CASSANDRE – Elle est née de l'écume, quoi ! La froideur est née de l'écume, comme Vénus.]

⁹⁵ Como se verá no decorrer deste trabalho, é uso frequente entre os escritores franceses das décadas de 1930 e 1940 a nomenclatura latina para designar os deuses antigos. Giraudoux utiliza Vênus em lugar de Afrodite da mesma forma que Sartre, em *As moscas*, por exemplo, se refere a Júpiter, e não a Zeus.

⁹⁶ “Aos olhos dos poetas sucessores de Homero, para a Renascença, os parnasianos e os simbolistas, Helena representa ‘uma das realizações mais completas da Natureza. Seduzidos como Páris, mais ainda que Páris, por essa perfeição, Demokos e a corte dos velhos cedem a uma fascinação estética vizinha da histeria ideológica: retomando Homero, e sobretudo Ronsard, de modo caricatural, Giraudoux inscreveu-se em uma longa tradição. Devido a esse físico sublime, Helena encontra-se guiada por Vênus-Afrodite [...]” (TEISSIER, 1989, p. 32) [Aux yeux des poètes successeurs d'Homère, pour la Renaissance, le Parnasse ou les symbolistes, Hélène représente « l'une des réalisations les plus accomplies de la Nature ». Séduits comme Pâris, plus encore que Pâris, par cette perfection, Demokos et la cohorte des vieillards cèdent à une fascination esthétique voisine de l'hystérie idéologique : reprenant Homère et surtout Ronsard sur le mode caricatural, Giraudoux s'inscrit dans une longue tradition. En raison de ce sublime physique Hélène se trouve entraînée par Vénus-Aphrodite [...].]

A bela Helena, criação mitológica, surgida, como muitas outras, do espetáculo da natureza, foi identificada em suas origens longínquas com Selene, deusa da lua, misteriosa e fria. Era inevitável que ela se tornasse aquela mulher de beleza sedutora, quando o politeísmo grego se espiritualizava pelo progresso das ideias. (NEWMAN-GORDON, 1968, p. 16)⁹⁷

Independentemente da modificação no nascimento de Helena, ela permanece um símbolo isomorfo da água e da lua, sustentando simbolicamente a continuidade cíclica para além do tempo humano, pois ambas, a água e a lua, são símbolos de morte e renascimento:

As águas simbolizam a soma universal das virtualidades; elas são *fons* e *origo*, e reservatório de todas as possibilidades de existência; elas *precedem* toda forma e *sustentam* toda criação. A imagem exemplar de toda criação é a Ilha que subitamente se “manifesta” em meio às águas. Por outro lado, a imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo indiferenciado da preexistência. A emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das Águas implica tanto a Morte como o Renascimento. O contato com a água supõe sempre uma regeneração: de um lado, porque a dissolução é seguida de um “novo nascimento”; de outro, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial de vida. (ELIADE, 1991, p. 151-152, grifos originais)

O mesmo simbolismo de renovação pode ser encontrado na lua:

A lua, de fato, mede as mais sensíveis periodicidades, e foram termos relativos à lua que primeiro serviram para expressar a medida do tempo. Os ritmos lunares sempre marcam uma “criação” (a lua nova) seguida de um crescimento (a lua cheia), de um decréscimo e de uma “morte” (as três noites sem lua). Muito provavelmente, a imagem desse eterno nascimento e morte da lua ajudou a cristalizar as intuições dos primeiros homens sobre a periodicidade da Vida e da Morte e deu origem ao mito da criação e da destruição periódicas do mundo. (ELIADE, 1991, p. 69)

A familiaridade de Helena com a água e a lua remete, pois, a uma continuidade: mesmo que a guerra venha destruir Troia, ainda algo existirá. Simbolicamente, a peça exprime, a partir disso, uma possibilidade de existência exterior à vida daquelas personagens, algo maior que elas, familiar à guerra.

Não obstante, além de símbolo aquático e lunar, a Helena de Giraudoux está ligada ao espelho, que, na peça, remete ao destino inelutável. No momento em que Helena diz a Heitor que nada pode fazer para impedir a guerra, o espelho

⁹⁷ [La belle Hélène, création mythologique, éclore comme beaucoup d'autres, au spectacle de la nature, a été identifiée à ses origines lointaines, avec Séléné, déesse de la lune, mystérieuse et froide. Il était inévitable qu'elle devînt celle de la beauté tentatrice, quand le polythéisme grec se spiritualisait par le progrès des idées.]

evocado por seu interlocutor torna-se, em suas palavras, o sentido que os homens procuram na guerra e que pode se perder se o espelho for quebrado:

HEITOR– [...] Por mais que tu me digas sim, Helena, tu estás cheia de uma obstinação que me desafia!
 HELENA– É possível. Mas eu não posso ajudá-lo. Não é meu problema.
 HEITOR – Por qual divagação o mundo colocou seu espelho nesta cabeça obtusa!
 HELENA- É lamentável, evidentemente. Mas você tem um meio de vencer a obstinação dos espelhos?
 HEITOR – Sim. É nisso que eu pensava agora há pouco.
 HELENA – Se nós os quebrássemos, os reflexos não durariam menos?
 HEITOR - É essa a questão.
 (GIRAUDOUX, 1963, p. 77)⁹⁸

Giraudoux constrói uma rede de símbolos, estabelecendo homologias entre Helena, a beleza, a água, a lua e o frio, a guerra e o destino.⁹⁹ No entanto, o destino permanece irreconhecível entre as pessoas. O erro de Páris que trouxe a guerra a Troia, portanto, foi conquistar Helena, em lugar de qualquer outra mulher. Ignorando que ela era a enviada do destino, ele promoveu, assim, uma ofensa ao mesmo, que trouxe a desgraça à sua cidade:

ULISSES - Nós falamos de Helena. Vocês estão enganados sobre Helena. Páris e você. Há quinze anos que eu a conheço e a observo. Não há qualquer dúvida. Ela é uma das raras criaturas que o destino coloca em circulação sobre a terra para seu uso pessoal. Elas não se parecem com nada. Elas são algumas vezes um povoado, quase uma aldeia, uma pequena rainha, quase uma mocinha, mas se você as tocar, tenha cuidado! É essa a dificuldade da vida, de distinguir, entre os seres e os objetos, aquele que é refém do destino. Vocês não distinguiram. Vocês

98

[HECTOR – [...] Tu as beau me dire oui, Hélène, tu es comble d'une obstination qui me nargue !
 HÉLÈNE – C'est possible. Mais je n'y peux rien. Ce n'est pas la mienne.
 HECTOR – Par quelle divagation le monde a-t-il été placer son miroir dans cette tête obtuse !
 HÉLÈNE – C'est regrettable, évidemment. Mais vous voyez un moyen de vaincre l'obstination des miroirs ?
 HECTOR – Oui. C'est à cela que je songe depuis un moment.
 HÉLÈNE – Si on les brise, ce qu'ils reflétaient n'en demeure peut-être pas moins ?
 HECTOR – C'est là toute la question.]

⁹⁹ “A estranha Helena declara-se inocente, cristaliza estes impulsos primários – do amor, da beleza, do heroísmo – que podem resultar, inexoravelmente, na violência e na guerra. [...] Heitor também se enganou: Ulisses lhe disse exatamente... Com ‘o cérebro mais estreito, o coração mais duro, o sexo mais estreito’, Helena é sem nenhuma dúvida para Giraudoux ‘refém do destino’, a mulher da História.” (TEISSIER, 1989, p. 35) [L'étrange Hélène, prétexte en soi innocent, cristallise ces pulsions primaires – d'amour, de beauté, d'héroïsme – qui peuvent déboucher, inexorablement, sur la violence et la guerre. [...] Hector lui aussi s'est trompé : Ulysse lui dit justement... Avec « le cerveau le plus étroit, le coeur le plus rigide, le sexe le plus étroit » Hélène est sans nul doute pour Giraudoux « l'otage du destin », la femme de l'Histoire.]

poderiam tocar impunemente os nossos grandes almirantes, os nossos reis. Pâris poderia lançar-se sem perigo pelas camas de Esparta ou de Tebas, por vinte generosos abraços. Ele escolheu o cérebro mais estreito, o coração mais duro, o sexo mais estreito... Vocês estão perdidos.

HEITOR – Nós lhes devolvemos Helena.

ULISSES – O insulto ao destino não comporta restituição.

(GIRAUDOUX, 1963, p. 175)¹⁰⁰

As mulheres, por sua vez, não se comovem com a beleza de Helena. Enquanto os homens a tomam como algo sublime, Hécuba, Cassandra e Andrômaca se opõem a esse encanto, sendo as responsáveis pelo enfrentamento ao belicismo dos homens e pelo convencimento de Heitor, de quem Andrômaca espera um filho.¹⁰¹ A contradição se estabelece no momento em que Hécuba diz a Demokos que as mulheres poderiam dizer a verdade se as deixassem falar (Cf. GIRAUDOUX, 1963, p. 48). De fato, essa é uma ironia que se depreende da peça:

100

[ULYSSE – Nous parlons d'Hélène. Vous vous êtes trompés sur Hélène. Pâris et vous. Depuis quinze ans je la connais, je l'observe. Il n'y a aucun doute. Elle est une des rares créatures que le destin met en circulation sur la terre pour son usage personnel. Elles n'ont l'air de rien. Elles sont parfois une bourgade, presque un village, une petite reine, presque une petite fille, mais si vous les touchez, prenez garde ! C'est là la difficulté de la vie, de distinguer, entre les êtres et les objects, celui qui est l'otage du destin. Vous ne l'avez pas distingué. Vous pouviez toucher impunément à nos grands amiraux, à nos rois. Pâris pouvait se laisser aller sans danger dans les lits de Sparte ou de Thèbes, à vingt généreuses étreintes. Il a choisi le cerveau le plus étroit, le coeur le plus rigide, le sexe le plus étroit... Vous êtes perdus.

HECTOR – Nous vous rendons Hélène.

ULYSSE – L'insulte au destin ne comporte pas la restitution.]

¹⁰¹ Não obstante a oposição de opiniões entre homens e mulheres, a tentativa de Heitor de evitar a guerra torna possível vislumbrar um entendimento entre as partes em favor da paz. Ainda assim, independentemente de qualquer intenção coletiva, a guerra acontecerá. “São especialmente eles, Heitor e Andrômaca, que sabem que as pessoas não se entendem no amor, que são o oposto um do outro, que passam seus dias vencendo um ao outro ou se sacrificando, mas que sabem também, ela que se Heitor não fosse seu marido ela o trairia com ele mesmo, que se ele fosse um pescador coxo, ela iria segui-lo até a sua cabana, estendida entre as conchas das ostras e das algas, ele que é um homem jovem, com uma mulher jovem, uma criança por nascer, e que por isso possui alegria de viver, consciência de viver, ímpeto para o que é justo e natural, ele que suporta ser esbofetado por Oiax, ela ser beijada por Oiax e ter orgulho da bofetada, e ele não matar por causa do beijo, para que não aconteça essa Guerra de Troia que acontecerá mesmo assim, e eles sabem que acontecerá, descarregando sobre eles toda a miséria do mundo.” (DURRY, 1961, p. 28-29) [C'est surtout Hector et Andromaque eux qui connaissent qu'on ne s'entend pas dans l'amour, qu'ils sont le contraire l'un de l'autre, qu'ils passent leurs journées ou à se vaincre l'un l'autre ou à se sacrifier, mais qui connaissent aussi, elle que si Hector n'était pas son mari elle le tromperait avec lui-même, que s'il était un pêcheur pied-bot, bancal, elle irait le poursuivre jusque dans sa cabane, étendue parmi les écailles d'huîtres et les algues, lui qu'il est un homme jeune, avec une femme jeune, un enfant à naître, et qu'à cause de cela il possède la joie de vivre, la conscience de vivre, l'élan vers ce qui est juste et naturel, lui qui supporte d'être giflé par Oiax, elle d'être embrassée par Oiax, et elle d'être fière de la gifle, et lui de ne pas tuer pour le baiser, afin que n'ait pas lieu cette guerre de Troie qui aura lieu quand même, et dont ils savent qu'elle aura lieu, portant sur eux toute la misère du monde.]

as mulheres, não tendo poder de decidir sobre os assuntos do estado, são justamente quem poderia manter a paz. É ilustrativa dessa oposição a visão de Hécuba sobre a guerra: uma imagem feia, ao contrário da imagem masculina da guerra, representada pela beleza de Helena:

HÉCUBA – A um traseiro de macaco. Quando a macaca sobe na árvore e mostra-nos um fundo vermelho, todo escamoso e gelado, coroado de uma peruca imunda, é exatamente a guerra que nós vemos, é seu rosto.
(GIRAUDOUX, 1963, p. 120)¹⁰²

Logo, o símbolo maior dessa previsão que não recebe crédito dos homens é Cassandra, a sacerdotisa castigada por Apolo por se recusar a dormir com ele, condenada à descrença das pessoas, ainda que tivesse o dom de ouvir os deuses.¹⁰³ Então, ao contrário das mulheres, os homens se fazem valorosos por sua participação nos combates, o que os leva inclusive a encarar a paz como algo negativo, que torna impossível a glória. É nesses termos que Príamo se dirige às mulheres:

PRÍAMO – Queridas meninas, sua revolta mesmo prova que nós temos razão. É uma generosidade maior do que aquela que as incita a lutar contra nós neste momento pela paz, a paz que lhes dará maridos covardes, desocupados, fugitivos, quando a guerra fará deles homens!...
DEMOKOS – Heróis.
HÉCUBA – Nós conhecemos o vocabulário. O homem em tempos de guerra intitula-se herói. Talvez ele não seja o mais bravo, e fuja o mais rápido possível. Mas é ao menos um herói que foge.
(GIRAUDOUX, 1963, p. 52)¹⁰⁴

102

[HÉCUBE – A un cul de singe. Quand la guenon est montée à l'arbre et nous montre un fondement rouge, tout squameux et glacé, ceint d'une perruque immonde, c'est exactement la guerre que l'on voit, c'est son visage.]

¹⁰³ Uma das lendas conta o seguinte: "O deus [Apolo], enamorado dela [Cassandra], tinha-lhe prometido que lhe ensinaria a adivinhar o futuro, se ela cedesse aos seus desejos. Cassandra aceitou a proposta e recebeu as lições do deus, mas, uma vez ensinada, esquivou-se. Então, Apolo cuspiu-lhe na boca, retirando-lhe, não o dom da profecia, mas sim o da persuasão" (GRIMAL, 2000, p. 77).

104

[PRIAM – Chères filles, votre revolte même prouve que nous avons raison. Est-il une plus grande générosité que celle qui vous pousse à nous battre en ce moment pour la paix, la paix qui vous donnera des maris veules, inoccupés, fuyants, quand la guerre vous fera d'eux des hommes !...
DEMOKOS – Des héros.
HÉCUBE – Nous connaissons le vocabulaire. L'homme en temps de guerre s'appelle le héros. Il peut ne pas en être plus brave, et fuir à toutes jambes. Mais c'est du moins un héros qui détale.]

Por conseguinte, a réplica de Hécuba nesse diálogo é reveladora da insensatez do pensamento belicista defendido pelos homens. O próprio escritor da peça seria partidário dessa visão feminina quando, em 1940, alguns meses após a derrota francesa contra a Alemanha na batalha das Ardenas, lamentaria a ausência de líderes pacifistas na França: “Raros foram os chefes que pensaram em nos colocar no mesmo nível com a paz, com a abundância, com a grandeza, com a nossa época.” (GIRAUDOUX, 1994, p. 263)¹⁰⁵

Diante dessa superioridade infalível da guerra, a paz que é personificada na peça se apresenta com cabelos grisalhos e uma notável palidez, traços que denotam sua velhice e fraqueza, pedindo ajuda a Helena, a única que tem o poder de decidir sobre o seu futuro, enquanto sua palidez a conduz à invisibilidade, isto é, ao desaparecimento:

A PAZ – Socorro, Helena, ajuda-me!
 HELENA – Mas como ela é pálida!
 A PAZ – Eu sou pálida? Como pálida? Tu não vês o ouro nos meus cabelos?
 HELENA – O quê, ouro gris? É novidade...
 A PAZ – Ouro gris! Meu ouro está gris?
A paz desaparece.
 HELENA – Ela desapareceu?
 CASSANDRA – Acho que ela está botando um pouco de *rouge*.
A paz reaparece, ultrajadamente fardada.
 A PAZ – E assim?
 HELENA – Eu a vejo cada vez menos.
 A PAZ – E assim?
 CASSANDRA – Helena não te vê mais.
 A PAZ – Mas tu me vês, porque falas comigo!
 CASSANDRA – É minha especialidade falar com o invisível.
 (GIRAUDOUX, 1963, p. 80-81)¹⁰⁶

¹⁰⁵ [Rares ont été les chefs qui aient pensé nous mettre de plain-pied avec la paix, avec l'abondance, avec la grandeur, avec notre âge.]

¹⁰⁶

[LA PAIX – Au secours, Hélène, aide-moi !
 HÉLÈNE – Mais comme elle est pâle.
 LA PAIX – Je suis pâle ? Comment, pâle ! Tu ne vois pas cet or dans mes cheveux ?
 HÉLÈNE – Tiens, de l'or gris ? C'est une nouveauté...
 LA PAIX – De l'or gris ! Mon or est gris ?
La paix disparaît.
 HÉLÈNE – Elle a disparu ?
 CASSANDRE – Je pense qu'elle se met un peu de rouge.
La paix reparaît, outrageusement fardée.
 LA PAIX – Et comme cela ?
 HÉLÈNE – Je la vois de moins en moins.
 LA PAIX – Et comme cela ?
 CASSANDRE – Hélène ne te voit pas davantage.
 LA PAIX – Tu me vois, toi, puisque tu me parles !
 CASSANDRE – C'est ma spécialité de parler à l'invisible.]

Nesse combate desigual, qualquer motivo serve de explicação para que a guerra aconteça, porque, na verdade, ela não precisa de motivo algum. Assim é que Busiris, apresentado por Demokos como um especialista em direito dos povos, reconhece três faltas dos gregos que justificariam uma reação violenta por parte de Troia: hastear a bandeira no lugar errado do navio, penetrar nas águas troianas com os navios em posição de frente e atracar uma embarcação sem permissão. (Cf. GIRAUDOUX, 1963, p. 108-110)¹⁰⁷ Essas atitudes ganham na fala de Busiris uma pesada conotação moral, de modo a incitarem a reação dos troianos e o desencadear da guerra. A partir desses acontecimentos, os homens não possuem nem mesmo o poder de decidir sobre suas próprias vidas, e são obrigados a assumir moralmente uma responsabilidade pela guerra na qual tomam parte. Eis de onde vem a ironia de Heitor:

HEITOR – [...] Eu não estou muito seguro da minha inocência...
 DEMOKOS – O comandante não é responsável.
 HEITOR – Ah! Ninguém é, nem os deuses!
 (GIRAUDOUX, 1963, p. 115)¹⁰⁸

Por esse motivo, toda ação de tentar impedir a guerra é vã. A certeza de que a guerra acontecerá, que atravessa toda a peça, seja pela pressuposição do conhecimento do mito pelo público ou pela discussão que cresce com o aparecimento de novas personagens, promove uma tensão entre a ação de Heitor como propagador da paz e a verdade imutável do destino:

Em suma, *A Guerra de Troia* apresenta uma estrutura dupla: a uma axiomática do dilema, responde a evidenciação de um combate por nada, o contraste, de natureza trágica, entre o dinamismo da ação individual e o peso das coisas que a tornam vã. De onde provém, na construção da

¹⁰⁷ Talvez no intento mesmo de reforçar o caráter absurdo das justificativas para a guerra, Giraudoux adotou uma nova nomenclatura para designar duas partes não específicas das naus: “Primeiramente, eles içaram sua bandeira no *ramat* e não na *écouitière*.” (GIRAUDOUX, 1963, p. 108) [Premièrement, ils ont hissé leur pavillon au ramat et non à l’écouitière.] O autor parece ter inventado as palavras *ramat* e *écouitière*, desconhecidas do vocabulário náutico, que são empregadas uma única vez, nessa frase. O autor não as definiu, mas está claro que elas nomeiam duas partes de uma nau. Hastear a bandeira em uma parte ou outra representa uma intenção pacifista ou belicista dos ocupantes da nau. Na nossa interpretação, o *nonsense* criado pelo emprego dessas palavras sem significado corrobora a ideia de que a bandeira hasteada do lado errado não tem qualquer importância para desencadear a guerra, mas que a esse fato é atribuída uma relevância que poderia ser atribuída a qualquer outro evento gratuito. Na verdade, a guerra acontece sem qualquer justificativa. Preferimos manter os termos no original.

¹⁰⁸

[HECTOR – [...] Je ne suis pas assez sûr de mon innocence...
 DEMOKOS – Le commandement est irresponsable.
 HECTOR – Hélas ! Tout le monde l’est, les dieux aussi !]

peça, uma espécie de tensão entre o dinamismo da ação de Heitor e o estático da questão colocada, visto que tudo que faz Heitor no fundo só deixa, durante certo tempo, a questão intacta. Mas a esse combate de Heitor, opõe-se, por sua vez, um dinamismo da história em construção, que se realiza onde ele não está, de modo que há uma superação de Heitor pela germinação espontânea da guerra. (RAIMOND, 2002, p. 62)¹⁰⁹

Os eventos históricos dos anos seguintes confirmariam Giraudoux como alguém que vê a humanidade indefesa frente aos grandes acontecimentos nefastos que se abatem sobre a França. Quando se iniciar a Segunda Guerra Mundial, em 1939, o escritor será chamado para fazer a propaganda do regime e se sentirá igualmente de mãos atadas perante as mentiras que sustentam o conflito:

Setembro de 39. Essa Alemanha da qual nós exageraríamos a importância mergulha o mundo novamente em seu fogo. A Guerra de Troia aconteceu. E Giraudoux, chamado ao Comissariado de Informação, encontra-se na obrigação paradoxal de fazer a propaganda de guerra de um regime que, quando exercia as mesmas funções em tempo de paz, havia colocado contra a parede. “Cassandra na propaganda”, diz Aragon. E certamente, esse período deixará a todos, a Giraudoux primeiramente, um gosto amargo. Oprimido pelos assaltos do favoritismo e do descuido, traído pelos serviços incompetentes ou irresponsáveis, Giraudoux não terá nem tempo nem ocasião para empreender outra reforma que a da linguagem radiofônica [...]. Giraudoux vinga-se pelo humor. [...] Ele responde “Arsène Lupin” ao funcionário que pergunta o seu nome e planeja ordenar a Bérard um painel: “Em razão dos acontecimentos, a palavra impossível tornou-se novamente francesa.” Indiferença diante da catástrofe? Antes a sabedoria de quem não pode fazer mais nada.” (MARKER, 1966, p. 157-158)¹¹⁰

Porém, essa afirmação mesmo de eventos históricos sem controle pelos seres humanos nega o absurdo. Antes se poderia tratar da guerra como

¹⁰⁹ [En somme, *La Guerre de Troie* présente une double structure : à une axiomatique du dilemme, répond la mise en évidence d'un combat pour rien, le contraste, de nature tragique, entre le dynamisme de l'action individuelle et le poids des choses qui la rendent vaine. D'où, dans la construction de la pièce, une sorte de tension entre le dynamisme de l'action d'Hector et le statisme de la question posée, puisque tout ce que fait Hector n'aboutit, au fond, qu'à laisser, pendant un certain temps, la question intacte. Mais à ce combat que mène Hector, s'oppose, à son tour, un dynamisme de l'histoire en train de se faire, et de se faire là où il n'est pas, en sorte qu'il y a un débordement d'Hector par la germination spontanée de la guerre.]

¹¹⁰ [Septembre 39. Cette Allemagne dont nous nous exagérons l'importance plonge le monde à nouveau dans son feu. La Guerre de Troie a lieu. Et Giraudoux, appelé au Commissariat à l'Information, se trouve dans l'obligation paradoxale de faire la Propagande de guerre d'un régime que les mêmes fonctions, en temps de paix, lui eussent permis de mettre au pied du mur. « Cassandre à la Propagande », dit Aragon. Et certes, cette période laissera à tous, Giraudoux le premier, un goût amer. Débordé par les assauts du favoritisme et de l'incurie, trahi par des services incompetents ou irresponsables, Giraudoux n'aura ni le temps ni l'occasion d'entreprendre une autre réforme que celle du langage radiophonique [...]. Giraudoux se venge par l'humour. [...] Il répond « Arsène Lupin » au planton qui le prie de se nommer, et il songe à commander à Bérard un panneau : « En raison des événements, le mot impossible est redevenu français. » Indifférence devant la catastrophe ? Plutôt sagesse de qui n'y peut plus rien.]

promovedora do fenômeno trágico e da possibilidade de transcendência, de fama e de imortalidade dos heróis, como afirma Príamo quando reconhece a superioridade da guerra sobre a vida:

PRÍAMO – [...] vocês sabem por que estão aí, todas tão belas e tão valentes? É porque seus maridos e seus pais e seus antepassados foram guerreiros. Se eles houvessem sido preguiçosos com as armas, se eles não soubessem que esta ocupação terna e estúpida que é a vida se justifica e repentinamente se ilumina pelo desprezo que os homens têm dela, vocês seriam covardes e reivindicariam a guerra. Não há duas formas de se tornar imortal neste mundo; apenas esquecendo-se que se é mortal! (GIRAUDOUX, 1963, p. 53)¹¹¹

No entanto, mesmo a noção de heroísmo se restringe em *A Guerra de Troia não acontecerá*. Aqui, o herói é aquele que enfrenta a morte por oposição àqueles que tentam fugir dela, mas esse herói moderno não promove feitos heroicos durante a vida. É um herói banalizado, que não seria capaz de enfrentar uma esfinge ou um minotauro. Seu heroísmo consiste somente em aceitar a morte, e esse é o motivo de sua imortalidade na memória coletiva. Daí decorre que as personagens não atribuem tanta importância aos feitos gloriosos realizados em vida, conforme faziam os gregos, mas à aceitação da morte como porta para a eternidade, bem ao oposto da ideia de homem absurdo, que é aquele que renuncia à tentativa de alcançar o eterno:

O que é, de fato, o homem absurdo? Aquele que, sem negá-lo, nada faz pelo eterno. Não que a nostalgia lhe seja alheia. Mas prefere a ela sua coragem e seu raciocínio. [...] Seguro de sua liberdade com prazo determinado, de sua revolta sem futuro e de sua consciência perecível, prossegue sua aventura no tempo de sua vida. (CAMUS, 2007, p. 79)

Em razão disso, pode-se afirmar que há, em *A Guerra de Troia não acontecerá*, uma tentativa de retomada do trágico grego, com a afirmação da imortalidade pela sobrevivência do herói na memória coletiva, porém não por seus feitos heroicos, mas somente pela coragem no enfrentamento da morte. Promove-se, a partir disso, um enfraquecimento do herói trágico, o que é sintomático de um período histórico pós-guerra, quando enfrentar a morte é uma tentativa de

111

[PRIAM – [...] savez-vous pourquoi vous-êtes là, toutes si belles et si vaillantes ? C'est parce que vos maris et vos pères et vos aïeux furent des guerriers. S'ils avaient été paresseux aux armes, s'ils n'avaient pas su que cette occupation terne et stupide qu'est la vie se justifie soudain et s'illumine par le mépris que les hommes ont d'elle, c'est vous qui seriez lâches et réclameriez la guerre. Il n'y a pas deux façons de se rendre immortel ici-bas, c'est d'oublier qu'on est mortel !]

estabelecer alguma dignidade para todos os que não puderam lutar pela vida.¹¹² Não há, nessa peça, a expressão do absurdo justamente porque a guerra e a morte são elementos imprescindíveis para o indivíduo encontrar a imortalidade na memória coletiva.

Já em *Electra*, encenada dois anos depois de *A Guerra de Troia não acontecerá*, é na personagem feminina que Giraudoux se apoia para construir uma ressignificação da mitologia grega emprestando-lhe a modernidade de um enfrentamento entre mãe e filha que se avizinha do teatro psicológico. Esse procedimento permite ao autor imaginar os motivos inconscientes da filha de Agamêmnon para se vingar de Clitemnestra. Porém, a peça não se esgota no embate psicológico; em *Electra*, as forças do destino também estão em jogo.

A primeira representação da peça foi realizada em maio de 1937, com sucesso de público e, ainda que poucas vezes remontada, acabou se tornando, mais tarde, a primeira das peças de Giraudoux a integrar o repertório da Comédie Française. Dessa vez, o escritor buscou seu tema, não mais na epopeia homérica, mas na tragédia grega, propondo novamente uma ressignificação do mito:

Nas tragédias gregas, *Electra*, porque é mulher, é mantida à distância. Ela não pode, por si mesma, fazer justiça. Para punir os culpados, ela aguarda Orestes, o irmão vingador. Em Sófocles, como nos outros autores gregos, a única perspectiva dramática e trágica é de saber como se executará a vingança. Em todos os casos, trata-se de ter acesso ao lugar onde se encontram Clitemnestra e Egisto para matá-los. O esquema trágico é aquele da reconquista do poder e da punição dos culpados. Ao contrário, a ação da peça de Giraudoux é baseada sobre a *investigação* e a descoberta do crime. Em suma, para ele, a força da ação não está mais nos truques que permitem executar o duplo assassinato, mas nas perguntas que permitem descobrir a verdade. O esquema da investigação substituiu-se ao da punição em progresso. (RAIMOND, 2002, p. 95-96, grifo original)¹¹³

¹¹² Talvez por esse enfraquecimento da figura do herói trágico é que houve quem visse no teatro de Giraudoux personagens sem consistência: “Apesar de uma linguagem límpida e ao mesmo tempo complexa, de uma inteligência sempre alerta e lutando velozmente com os jogos velados da ternura e do humor, as personagens de Giraudoux são pouco mais do que sombras míticas; sua deslumbrante preciosidade e mesmo seus acessos de profundidade revelam brio e talento.” (SERREAU, 1966, p. 15) [En dépit d'une langue à la fois limpide et complexe, d'une intelligence toujours en alerte et luttant de vitesse avec les jeux voilés de la tendresse et de l'humour, les personnages girauduciens ne sont guère plus que des ombres mythiques, leur étourdissante préciosité et même leurs accès de profondeur relèvent du brio, du talent.] Ao contrário, talvez o talento de Giraudoux resida justamente em minimizar o aspecto psicológico em favor de um teatro de raízes míticas, com apelo à fantasia popular, que estabelece o primado da imaginação em detrimento dos motivos do inconsciente.

¹¹³ [Dans les tragédies grecques, *Electre*, parce qu'elle est une femme, est tenue à l'écart, elle ne peut faire justice elle-même. Pour châtier les coupables, elle attend Oreste, le frère vengeur. Chez Sophocle comme chez les autres auteurs grecs, la seule perspective dramatique et tragique, c'est de savoir comment s'accomplira la vengeance. Dans tous les cas, il s'agit d'avoir

Dentro dessa nova perspectiva, a personagem de Electra, “a maior inocência da Grécia” (GIRAUDOUX, 1987, p. 23),¹¹⁴ procurando a vingança pelo crime cometido contra seu pai Agamêmnon, personifica a justiça, contra o esquecimento coletivo que legitima o poder de Egisto apesar de sua participação no assassinato do antigo rei. Essa característica da personalidade de Electra é evidenciada na peça por uma acusação dirigida a ela por sua mãe – que, tendo também participado do crime, é sua principal antagonista – no mesmo momento em que esconde o fato de que possui um amante e de que esse amante é agora o novo rei:

CLITEMNESTRA – Eu não tenho amante. Mas vigie os seus atos. Todo o mal do mundo proveio de os que se chamam puros quererem desenterrar os segredos e trazê-los à plena luz do sol.
ELECTRA – A podridão nascida do sol, eu a aceito.
(GIRAUDOUX, 1987, p. 88)¹¹⁵

Sendo essa a natureza do conflito em suas dimensões política e histórica, o enfrentamento entre mãe e filha transcende o psicologismo. Na peça de Giraudoux, o trágico reside nos valores inconciliáveis defendidos por mãe e filha, que começam com uma discussão familiar, passam pelo papel da mulher na sociedade – tema que seria utilizado mais tarde por Marguerite Yourcenar em sua *Electra ou a queda das máscaras* – e chega finalmente à oposição entre justiça e esquecimento:

O trágico de Giraudoux, em *Electra*, é o trágico dos valores inconciliáveis. Quando Clitemnestra e Electra discutem diante do mendigo, o mesmo comenta: “Elas são ambas honestas, essa é a verdade.” Essa reflexão poderia se aplicar também à cena grandiosa em que Egisto e Electra se enfrentam. (RAIMOND, 2002, p. 112)¹¹⁶

accès au lieu où se trouvent Clytemnestre et Egisthe pour les tuer. Le schéma tragique est celui de la reconquête du pouvoir et de la punition des coupables. Au contraire, l'action de la pièce de Giraudoux est fondée sur une *enquête* et sur la découverte du crime. Bref, chez lui, le ressort de l'action, ce ne sont plus les ruses qui permettent d'accomplir le double meurtre, mais les interrogations qui permettent de découvrir la vérité. Le schéma de l'enquête s'est substitué à celui du châtement en marche.]

¹¹⁴ [la plus grande innocence de Grèce]

¹¹⁵

[CLYTEMNESTRE – Je n'ai pas d'amant. Mais veillez à vos actes. Tout le mal du monde est venu de ce que les soi-disant purs ont voulu déterrer les secrets et les ont mis en plein soleil.
ÉLECTRE – La pourriture née du soleil, je l'accepte.]

¹¹⁶ [Le tragique giralducien, dans *Electre*, est le tragique des valeurs inconciliables. Quand Clytemnestre et Electre se disputent devant le mendiant, celui-ci commente : « Elles sont de

O trágico é assumido corajosamente por Electra, mesmo que a sua vingança comprometa o bem que o esquecimento dos crimes traria à pátria. Assim, ela se opõe ao poder estatal de Egisto da mesma forma que a Antígona de Anouilh se oporia a Creonte nos anos da Ocupação:

EGISTO – Tu reconheces que só eu posso defender Argos contra esses Coríntios que já chegam às portas da cidade? Caso contrário, será a pilhagem, o massacre?

ELECTRA – Sim, tu serias vencedor.

EGISTO – E tu persistes! E tu me arruinás em minha tarefa! E tu sacrificas a não sei que devaneio a tua família, a tua pátria?

ELECTRA – Brincas comigo, Egisto! Tu que afirmas me conhecer, tu acreditas que eu sou da raça da qual podemos dizer: Se tu mentes e deixas mentir, terás uma pátria próspera? Se tu escondes os crimes, a pátria será vitoriosa? Qual é essa pobre pátria que repentinamente tu colocas entre nós e a verdade?

(GIRAUDOUX, 1987, p. 115-116)¹¹⁷

Logo se vê que a intenção de Electra não é colocar Argos em risco em nome de uma vingança pessoal, mas expurgar a pátria de um crime que possui também grande importância política, visto que interfere na sucessão do rei. Electra quer trazer o crime às claras; por isso, Jacques Body afirma que seu nome poderia significar “a luminosa”:¹¹⁸

Ela quer trazer tudo à luz, e ela o fará, até essa “aurora” de sangue, de incêndio e de vitória. Ela é a “dona da verdade”, a “justiça integral”, o poder

bonne foi toutes les deux, c'est ça la vérité. » Cette réflexion pourrait s'appliquer aussi à la grande scène où Egisthe et Electre s'affrontent.]

¹¹⁷

[EGISTHE – Tu reconnais que seul je puis défendre Argos contre ces Corinthiens qui arrivent déjà aux portes de la ville ? Sinon, c'est le pillage, le massacre ?

ÉLECTRE – Oui. Vous seriez vainqueur.

ÉGISTHE – Et tu t'obstines ! Et tu me ruines dans ma tâche ! Et tu sacrifies à je ne sais quel songe ta famille, ta patrie ?

ÉLECTRE – Vous vous moquez de moi, Égisthe ! Vous qui prétendez me connaître, vous me croyez de la race à laquelle on peut dire : Si tu mens, et laisses mentir, tu auras une patrie prospère ? Si tu caches les crimes, la patrie sera victorieuse ? Quelle est cette pauvre patrie que vous glissez tout à coup entre la vérité et nous !]

¹¹⁸ [la lumineuse] O próprio Body corrigirá sua falsa etimologia ao tratar da dimensão pessoal da revolta de Electra: “Mas essa virgem (*alektra*, a não-casada) também tem suas zonas de sombra, e observa o psicanalista: fixação de traumas da primeira infância, sexualidade retardada, ódio da mãe, amor patológico pelo pai transferido para o irmão, ela é o tipo da ‘mulher cheia de histórias’.” [Mais cette vierge (*alektra*, la non-mariée) a aussi ses zones d'ombre, et relève du psychanalyste: fixation des traumatismes de la petite enfance, sexualité retardée, haine de la mère, amour pathologique du père reporté sur le frère, elle est le type de « la femme à histoires ».] Essas características psicológicas da personagem ficam explícitas nos diálogos com Clitemnestra.

espiritual treinado contra o poder temporal, o advogado dos proletários, e de todos os países. (BODY, 1987, p. 144-145)¹¹⁹

Além dos opostos inconciliáveis que constituem o trágico, é perceptível na peça de Giraudoux a existência de uma herança trágica, que justifica a vingança de Electra por uma sucessão de crimes familiares. É o que revela o mendigo, uma espécie de deus personificado entre os humanos, que chama significativamente de “bodas” à união entre Electra e Orestes:¹²⁰ “Esse será o fruto de suas bodas: dar novamente vida, para o mundo e as próximas gerações, a um crime já esquecido, cujo castigo será ele mesmo um crime pior.” (GIRAUDOUX, 1987, p. 70)¹²¹ Essa continuidade trágica é também a herança de Orestes, que, no mito, será posteriormente castigado pelas Eumênides:¹²² “É o primeiro repouso de Electra!... É o último repouso de Orestes!” (GIRAUDOUX, 1987, p. 70)¹²³

Não obstante, a herança trágica que, na mitologia grega, é apanágio exclusivo das famílias dos reis, terá também uma dimensão coletiva a partir do momento em que a Electra de Giraudoux aparecer como um agente transformador da memória do grupo social. Quando o presidente afirma que, ao ver Electra,

¹¹⁹ [Elle veut faire toute la lumière, elle la fera, jusqu'à cette « aurore » de sang, d'incendie et de victoire. Elle est la « ménagère de la vérité », la « justice integrale », le pouvoir spirituel dressé contre le pouvoir temporel, l'avocat des prolétaires, et de tous les pays.]

¹²⁰ Brunel evidencia uma possível atração incestuosa entre Electra e Orestes: “A substituição do estrangeiro ao jardineiro como marido de Electra, na peça de Giraudoux, é sobretudo simbólica.” (BRUNEL, 1995, p. 114) [La substitution de l'étranger au jardinier comme mari d'Electre, dans la pièce de Giraudoux, est surtout symbolique] O estrangeiro, na peça, é o próprio Orestes, ainda não identificado, que, querendo evitar o casamento de Electra com o jardineiro por ordem de Egisto, declara: “sou eu quem se casa com ela” (GIRAUDOUX, 1987, p. 50). [c'est moi qu'elle épouse]

¹²¹ [C'est ce qui va être le fruit de leurs noces: remettre à la vie pour le monde et les âges un crime déjà perimé et dont le châtement lui-même sera un pire crime.]

¹²² O castigo de Orestes, presente na tragédia *Coéforas*, de Ésquilo, é insinuado na *Electra* de Giraudoux por uma fala da Terceira Eumênide a Electra: “Orestes? Nunca mais tu verás Orestes novamente. Nós te deixamos para cercá-lo. Tomamos a tua idade e a tua forma para persegui-lo. Adeus. Nós não o deixaremos mais, até que ele delire e se mate, amaldiçoando sua irmã.” (GIRAUDOUX, 1987, p. 131-132) [Oreste ? Plus jamais tu ne reverras Oreste. Nous te quittons pour le cerner. Nous prenons ton âge et ta forme pour le poursuivre. Adieu. Nous ne le lâcherons plus, jusqu'à ce qu'il délire et se tue, maudissant sa soeur.] Para os gregos da Antiguidade, a corrente contínua de crimes e castigos que constitui a herança trágica está relacionada ao surgimento da noção de responsabilidade individual: “Na mitologia grega, os castigos são anteriores aos erros. Estes foram inventados para justificar os sofrimentos dos homens, e foram-no somente quando se desenvolveu a noção de responsabilidade individual, quando a existência do mal se tornou um problema.” (DELCOURT, 1992, p. 13) [Dans la mythologie grecque, les châtements sont antérieurs aux fautes. Celles-ci ont été inventées pour justifier les souffrances des hommes et elles l'ont été seulement quand s'est développée la notion de responsabilité individuelle, quand l'existence du mal est devenue un problème.] Assim, quando Orestes assume a herança trágica de Electra, é somente sobre ele que incide a punição das Eumênides. Não se trata, no entanto, de uma escolha de Orestes no sentido subjetivo: o destino já o havia condenado desde o nascimento.

¹²³ [“C'est le premier repos d'Électre !... C'est le dernier repos d'Oreste !”]

sente-se perturbado pelos erros que cometeu ainda no berço (Cf. GIRAUDOUX, 1987, p. 24), é porque, não apenas os familiares da personagem, mas o conjunto da peça contribui na caracterização dessa Electra revolucionária que não pretende deixar o crime contra Agamêmnon ser esquecido. Símbolo dessa sua atitude é o fato de que Electra é bem dotada de memória individual: “Sobretudo muita memória”, diz Ágata a seu respeito (GIRAUDOUX, 1987, p. 20).¹²⁴ É por essa tentativa de reavivar a memória dos crimes que Electra é considerada pelo presidente a culpada pelos males de Argos, visto que o esquecimento enseja a paz, enquanto a memória do assassinato conduz ao trágico:

O PRESIDENTE – [...] De onde vem que em um [agrupamento humano] a existência derrama-se suave, correta, esquecem-se os mortos, os vivos acomodam-se por conta própria, e no outro é o inferno?... É simplesmente que no segundo há uma mulher cheia de histórias.
(GIRAUDOUX, 1987, p. 21)¹²⁵

A preocupação com a memória coletiva é particularmente recorrente nos tempos de guerra, quando a exposição pública da violência gera uma revolta coletiva para que os acontecimentos sejam rememorados e os responsáveis castigados. Já em 1937, há outro motivo para que os crimes da Alemanha na Primeira Guerra não sejam esquecidos: no ano anterior, Hitler começara o rearmamento da Renânia, o que lhe havia sido proibido pelo Tratado de Versalhes, mas o governo francês de Albert Sarraut decidira não intervir. A partir disso, a memória da Primeira Guerra significava um alerta contra a possibilidade de uma nova invasão alemã, que não tardaria a acontecer.¹²⁶

¹²⁴ [Beaucoup de mémoire surtout]
¹²⁵

[LE PRÉSIDENT – [...] D’où vient que dans l’un l’existence s’écoule douce, correcte, les morts s’oublent, les vivants s’accommodent d’eux-mêmes, et que dans l’autre, c’est l’enfer?... C’est simplement que dans le second il y a une femme à histoires.]

¹²⁶ “Em março de 1936, na véspera das eleições, o governo radical, presidido por Albert Sarraut, renunciara a qualquer intervenção por ocasião da remilitarização da Renânia por Hitler em 7 de março. A hesitação da Inglaterra, a ausência de uma força de intervenção militar, assim como a opinião pública explicam essa atitude [...] Quando eclode a Guerra Civil Espanhola, Blum escolhe a não-intervenção devido à pressão dos radicais, da atitude da Grã-Bretanha e para evitar que o conflito se estendesse, dando assim satisfação ao pacifismo da opinião pública. [...] O governo [em 1938] está dividido em seu interior, à imagem da opinião pública, sobre a atitude a adotar em matéria de política externa. Alguns, seguindo Daladier, desejam o endurecimento face à Alemanha nazista; outros, com o ministro de negócios estrangeiros Georges Bonnet, são favoráveis, a exemplo da Grã-Bretanha, a uma política de ‘apaziguamento’ deixando Hitler, que vem de realizar a anexação da Áustria em março de 1938, de mãos livres a leste. Logo que a Alemanha reivindica a reincorporação dos Sudetos, localizados nos arredores da Boêmia, ao Reich, a França é confrontada com uma alternativa dramática: aceitar a guerra ou abandonar

Ainda assim, Electra é uma personagem passiva, e não difere, nesse aspecto, do caráter da heroína das versões literárias antigas do mito. Por viver no passado, como guardiã da memória é que, justamente, lhe falta ação:

A vocação de Electra [em Ésquilo] é a deploração. Vivendo no passado mais que no presente, ela duvida de um possível triunfo sobre a infelicidade familiar (v. 339). Seu refugio é a lamentação, vã e às vezes absurda, do que poderia ter sido (v. 363-371) e a expectativa em que viveu até então e que ela acaba por considerar como sua condição ordinária (v. 394-399). Ela só encara a ação pelas palavras (v. 418) e ainda não sabe bem quais pronunciar. (BRUNEL, 1995, p. 53)¹²⁷

Em Giraudoux, porém, sua passividade é ainda maior, visto que ela sequer ajuda o irmão no cumprimento da vingança pela qual tanto esperava:

Enquanto os autores da Antiguidade faziam da irmã de Orestes uma criatura vítima do destino, obedecendo à voz além-túmulo de seu pai, que lhe havia pedido que vingasse sua morte, o dramaturgo francês não mostra de modo algum a filha de Agamêmnon prestando assistência a seu irmão que, ele sim, obedece ao deus Apolo e segue os conselhos do oráculo de Delfos. (BONNÉRIC, 1986, p. 454)¹²⁸

sua aliada, a Tchecoslováquia. Diante da atitude da Inglaterra, [...] Daladier cede a Hitler em setembro de 1938, convencido de que a guerra está próxima. [...]

No dia 15 de março de 1939, Hitler, desprezando as garantias dadas à Tchecoslováquia, entra na Boêmia, criando o 'protetorado da Boêmia e Morávia'. Desde então, acabam-se as ilusões, e a guerra parece inevitável." (MAYEUR, 2000, p. 332-333)

[En mars 1936, à la veille des élections, le gouvernement radical, présidé par Albert Sarraut, avait renoncé à toute intervention lors de la remilitarisation de la Rhénanie par Hitler le 7 mars. Les réticences de l'Angleterre, l'absence d'une force d'intervention militaire ainsi que l'opinion expliquent cette attitude. [...] Quand éclate la guerre civile d'Espagne, Blum choisit la non-intervention à cause de la pression des radicaux, à cause de l'attitude de la Grande-Bretagne et pour éviter l'extension du conflit, donnant ainsi satisfaction au pacifisme de l'opinion. [...]

Le gouvernement est divisé en son sein, à l'image de l'opinion, sur l'attitude à adopter en matière de politique extérieure. Les uns, derrière Daladier, souhaitent la fermeté face à l'Allemagne nazie, les autres, avec le ministre des Affaires étrangères Georges Bonnet, sont favorables, à l'exemple de la Grande-Bretagne, à une politique d' « apaisement », en laissant à Hitler, qui vient en mars 1938 de réaliser l'Anschluss de l'Autriche, les mains libres à l'est. Lorsque l'Allemagne revendique le retour au Reich des Sudètes du pourtour de la Bohême, la France est confrontée à une alternative dramatique : accepter la guerre ou abandonner son allié tchécoslovaque. Devant l'attitude de l'Angleterre, [...] Daladier cède à Hitler en septembre 1938, tout en étant convaincu que la guerre est proche. [...]

Le 15 mars 1939, Hitler, bafouant les garanties données à la Tchécoslovaquie, entre en Bohême, créant le « protectorat de Bohême-Moravie ». Dès lors, les illusions sont tombées et la guerre paraît inévitable.]

¹²⁷ [La vocation d'Electre, c'est la déploration. Vivant dans le passé plus que dans le présent, elle doute d'un triomphe possible sur le malheur familial (v. 339). Son refuge est le regret, vain et parfois absurde, de ce qui aurait pu être (v. 363-371), et l'attente dans laquelle elle a vécu jusque-là et qu'elle finit par considérer comme sa condition ordinaire (v. 394-399). Elle n'envisage d'action que par les mots (v. 418) et encore ne sait-elle trop lesquels prononcer.]

¹²⁸ [Alors que les auteurs de l'antiquité faisaient de la soeur d'Oreste une créature victime du destin, obéissant à la voix d'Outre-Tombe de son père qui lui avait demandé de venger sa mort, le dramaturge français ne montre nullement la fille d'Agamemnon prêtant assistance à son frère qui, lui, obéit au dieu Apollon et suit les conseils de l'oracle de Delphes.]

Ao contrário de Orestes, que é predestinado por Apolo à falha trágica,¹²⁹ Electra é movida por motivos pessoais que, como destacado anteriormente, adquirem repercussão na esfera política. Para ela, é sobre Clitemnestra, a esposa e rainha adúltera, que deve se exercer o castigo. Esse enfrentamento entre filha e mãe, por sua vez, põe em cena a situação da mulher na sociedade patriarcal representada na peça. Nessa relação, paradoxalmente, é a filha, a Electra que luta pela justiça, quem conserva os valores do patriarcado, enquanto Clitemnestra assume uma posição de defesa da liberdade feminina. Se, na tragédia esquiliana, há um conflito moral que advém do direito de vingança que as duas possuem – tanto Electra quanto Clitemnestra, visto que a mãe também mata para vingar o sacrifício de Ifigênia¹³⁰ –, na *Electra* de Giraudoux esse embate moral é potencializado com o questionamento moderno sobre a liberdade feminina. E o conflito entre as duas parte do mesmo tema: a imolação de Ifigênia; pois, na versão de Giraudoux, Electra acusa a mãe, em lugar do pai, de ter conduzido a filha mais velha ao suplício, o que a permite inocentar Agamêmnon:

EGISTO – [...] Tu sabes por que tua mãe te conduziu até aqui?

ELECTRA – Eu acho que é por força do hábito. Ela já conduziu uma filha ao suplício.

¹²⁹ Embora Electra não aja no cumprimento da vingança contra Clitemnestra e Egisto, ela é a guia das ações de Orestes, que, ainda que predestinado pelo deus, não recebe orientações dos oráculos: “Orestes em Giraudoux não obedece a um oráculo, mas a Electra, que o dirige em tudo.” (GAUVIN, 1969, p. 20) [Oreste dans Giraudoux n’obéit pas à un oracle mais à Electre, qui le dirige en tout.]

¹³⁰ Delcourt evidencia a amplitude do conflito moral existente na *Oréstia* de Ésquilo opondo as razões de Clitemnestra e de Orestes: “Desde que ela [Clitemnestra] deixa de ser para ele [Orestes] uma ameaça, o problema se coloca: um filho tem o direito de matar sua mãe para vingar seu pai?

Mas uma mãe, responde Clitemnestra, não tem o direito de vingar sua filha? – O que é que contou mais para ti, mulher adúltera, pergunta o coro, tua filha morta ou teu amante? – E meu marido, replica Clitemnestra, foi fiel a mim lá em Troia? – A tragédia de Agamêmnon é substituída por um tumulto de razões que se confrontam, todas válidas e todas insuficientes. O poeta não procurou de modo algum simplificar o debate. Os dois adversários são feitos de verdade e de mentira, como todos os seres humanos.” (DELCOURT, 1992, p. 153)

[Du moment où elle cesse d’être pour lui menaçante, le problème se pose nu : un fils a-t-il le droit, pour venger son père, de tuer sa mère ?

Mais une mère, réplique Clytemnestre, n’a-t-elle pas le droit de venger sa fille ? – Qu’est-ce qui a le plus compté pour toi, femme adultère, demande le chœur, ta fille morte ou ton amant ? – Et mon mari, reprend Clytemnestre, me fut-il fidèle, là-bas sous Ilion ? – La tragédie d’Agamemnon est remplie par le tumulte des raisons qui s’affrontent, toutes valables, toutes insuffisantes. Le poète n’a nullement cherché à simplifier le débat. Les deux adversaires sont faits de vérité et de mensonge, comme tous les êtres humains.]

Na peça de Giraudoux, no entanto, a ênfase do conflito não se dá com Clitemnestra e Orestes, mas com Clitemnestra e Electra, como duas mulheres da mesma família que disputam os cuidados dos homens: Agamêmnon e Orestes.

(GIRAUDOUX, 1987, p. 40-41)¹³¹

No mesmo diálogo, Egisto acusará Electra de chorar o pai como uma viúva:

EGISTO – Tu realmente acreditas que ele gosta de te ver chorar por ele, não como uma filha, mas como uma esposa?

ELECTRA – Eu sou a viúva de meu pai, na falta de outra.

(GIRAUDOUX, 1987, p. 42)¹³²

Clitemnestra, por sua vez, culpará a filha pela suposta morte de Orestes:

ELECTRA – [...] Tu deixaste Orestes cair sobre o mármore.

CLITEMNESTRA – O que eu poderia fazer? Tu o havias empurrado.

ELECTRA – Mentira! Eu não empurrei Orestes!

(GIRAUDOUX, 1987, p. 42)¹³³

Logo, há uma confusão na atribuição de responsabilidades: enquanto Electra tenta tomar simbolicamente o lugar da mãe como esposa de Agamêmnon, Clitemnestra culpa a filha pela falta de cuidado maternal com Orestes. Na verdade, as duas funções estão unidas e podem ser agrupadas no cuidado com os homens da família, algo que já aparece na *Electra* de Eurípidés e que Giraudoux enfatiza no embate entre as duas personagens:

A Clitemnestra de Eurípidés já sabe muito bem que o “afeto” de uma moça “vai sempre para seu pai; é a natureza” (*Electra*, v. 1102-1103). Nesse sentido, Ifigênia, a sacrificada, não era diferente de Electra. A heroína de Giraudoux evoca com emoção o momento em que se precipitou em direção a Agamêmnon, quando ele voltou de Troia: “ele se ofereceu inteiramente” ao “ataque de Electra”, ela pôde tocar sua pele, sentir seu calor colocando sua bochecha contra a bochecha dele. Abraçando-o, acreditou dar-lhe um novo nascimento (“ele estava mais vivo, mais dourado”, II, 8, p. 188), como ela acreditará dar à luz uma segunda vez a Orestes (I, 8, p. 85).

Desejando substituir sua mãe ao lado de Agamêmnon, ela está pronta a tudo para eliminar sua rival. (BRUNEL, 1995, p. 35-36)¹³⁴

131

[ÉGISTHE – [...] Tu sais pourquoi ta mère t’a menée jusqu’ici?

ÉLECTRE – Je pense que c’est par habitude. Elle a déjà conduit une fille au supplice.]

132

[ÉGISTHE – Crois-tu vraiment qu’il se plaise à te voir le pleurer, non comme une fille, mais comme une épouse ?

ÉLECTRE – Je suis la veuve de mon père, à défaut d’autres.]

133

[ÉLECTRE – [...] Tu as laissé tombé Oreste sur le marbre.

CLYTEMNESTRE – Que pouvais-je faire ? Tu l’avais poussé.

ÉLECTRE – C’est faux ! Je n’ai pas poussé Oreste !]

¹³⁴ [La Clytemnestre d’Euripide sait déjà fort bien que l’affection d’une fille « va toujours à (s)on père ; c’est la nature » (*Electre*, v. 1102-1103). Iphigénie la sacrifiée n’était pas, à cet égard, différente d’Electre. L’héroïne de Giraudoux évoque avec émotion le moment où elle s’est

Nesse sentido, Electra reafirma o poder patriarcal,¹³⁵ enquanto Clitemnestra apenas se submete a ele até passar a defender a própria paixão por Egisto, não somente com o assassinato do marido, mas ainda com a defesa verbal de sua relação interdita. Nessa ocasião, a mãe conclama inutilmente a filha para que assuma a sua feminilidade e a defenda, porém Electra considera o amor de Clitemnestra uma fraqueza:

CLITEMNESTRA – Então, deixa de ser minha filha. Deixa de me odiar. Sê somente o que eu busco em ti, uma mulher. Abraça a minha causa, ela também é a tua. Defende-te me defendendo.

ELECTRA – Eu não estou inscrita na associação das mulheres. Seria preciso outra, não tu, para me filiar. [...]

CLITEMNESTRA – Escuta-me! Eu não tenho amante. Eu amo [...]

Nós somos mulheres, Electra, nós temos o direito de amar.

ELECTRA – Eu sei que se têm muitos direitos na confraria das mulheres. Se você paga a taxa de entrada, que é pesada, que é admitir que as mulheres são fracas, mentirosas, baixas, você tem o direito geral da fraqueza, da mentira, da baixaza. O mal é que as mulheres são fortes, leais, nobres. Logo, tu te enganas. Tu só tinhas o direito de amar o meu pai. Tu o amavas? Na noite de núpcias, o amavas?

(GIRAUDOUX, 1987, p. 90-91)¹³⁶

precipitée vers Agamemnon, à son retour de Troie : « il s'est offert tout entier », à « l'attentat d'Electre », elle a pu toucher sa peau, apprendre sa chaleur en posant sa joue contre sa joue. En l'étreignant, elle a cru lui donner une nouvelle naissance ('il en était plus vivant, plus doré', II, 8, p. 188), comme elle croira enfanter une seconde fois Oreste (I, 8, p. 85).

Désirant se substituer à sa mère auprès d'Agamemnon, elle est prête à tout pour éliminer sa rivale.]

¹³⁵ Em certo momento, ela afirma seu amor por haver nascido da carne e do sonho do pai, mas seu desprezo de provir do corpo da mãe: “Em meu nascimento, eu amo tudo que vem de meu pai. [...] Amo em seus olhos as olheiras de futuro pai, amo essa surpresa quase imperceptível que moveu seu corpo no dia de meu nascimento, mas de onde eu me sinto nascida mais que dos sofrimentos e dos esforços de minha mãe. Eu nasci de sua noite de sono profundo, de sua magreza de nove meses, dos consolos que ele buscou em outras mulheres enquanto minha mãe me carregava, do sorriso paternal que seguiu meu nascimento. Tudo o que nesse nascimento diz respeito à minha mãe eu odeio.” (GIRAUDOUX, 1987, p. 56-57) [J'aime tout ce qui, dans ma naissance, revient à mon père. [...] J'aime à ses yeux son cerne de futur père, j'aime cette surprise qui remua son corps le jour où je suis née, à peine perceptible, mais d'où je me sens issue plus que des souffrances et des efforts de ma mère. Je suis née de sa nuit de profond sommeil, de sa maigreur de neuf mois, des consolations qu'il prit avec d'autres femmes pendant que ma mère me portait, du sourire paternel qui suivit ma naissance. Tout ce qui est de cette naissance du côté de ma mère, je le hais.] Da mesma maneira, Electra tentará fazer Orestes se distanciar da influência psicológica da mãe: “De fato, com suas carícias ela ‘lava’ Orestes da marca materna e o recria como faria um demiurgo modelando a primeira forma humana” (D'ALMEIDA, 1994, p. 68). [Par ses caresses en effet, elle « lave » Oreste de l'empreinte maternelle, et le recrée comme ferait un demiurge façonnant la première forme humaine]

¹³⁶

[CLYTEMNESTRE – Alors, cesse d'être ma fille. Cesse de me haïr. Sois seulement ce que je cherche en toi, une femme. Prends ma cause, elle est la tienne. Défends-toi en me défendant.

ÉLECTRE – Je ne suis pas inscrite à l'association des femmes. Il faudra une autre que toi pour m'embaucher. [...]

CLYTEMNESTRE – Écoute-moi ! Je n'ai pas d'amant. J'aime. [...]

Outra personagem que poderia fazer parte dessa “confraria de mulheres” à qual Electra se opõe é Ágata, a mulher que enfrenta o marido em favor de sua nova relação amorosa. É essa personagem que põe em evidência a dubiedade de caráter da heroína, pois, se Ágata agradece a Electra pelo encorajamento na nova relação, por outro lado sua história pessoal é similar à de Clitemnestra:

ÁGATA – Eu te digo que acabou. Acabou a mentira. Electra tem razão. Eu concordo com ela. Obrigada, Electra! Tu me deste a vida!

O PRESIDENTE – Que cantiga é essa?

ÁGATA – A canção das esposas. Tu vais conhecê-la.

O PRESIDENTE – Ela vai cantar, agora!

ÁGATA – Sim, nós estamos todas aqui, com nossos maridos insuficientes ou nossas viuvezes. E todas nós nos consumimos para lhes tornar a vida e a morte agradáveis. E se eles comem alface cozida, lhes é necessário sal e um sorriso. E se eles fumam, precisamos acender seu ignóbil cigarro com a chama de nosso coração!

[...]

O PRESIDENTE – Eis a tua obra, Electra. Ainda esta manhã, ela me abraçava!

ÁGATA – Eu sou bonita, e ele é feio. Eu sou jovem, e ele é velho. Eu sou culta, e ele é estúpido. Eu tenho uma alma e ele não tem. E é ele quem tem tudo. Em todo caso, ele me tem. E até esta manhã, eu que dava tudo, eu é quem deveria parecer repleta. Por quê?... [...]

ELECTRA – Escuta, mãe! Escuta-te! És tu quem falas!

(GIRAUDOUX, 1987, p. 95-97)¹³⁷

Nous sommes femmes, Électre, nous avons le droit d'aimer.

ÉLECTRE – Je sais qu'on a beaucoup de droits dans la confrérie des femmes. Si vous payez le droit d'entrée, qui est lourd, qui est d'admettre que les femmes sont faibles, menteuses, basses, vous avez le droit général de faiblesse, de mensonge, de bassesse. Le malheur est que les femmes sont fortes, loyales, nobles. Alors tu te trompes. Tu n'avais le droit d'aimer que mon père. L'aimais-tu ? Le soir de tes noces, l'aimais-tu?

Segundo Gauvin, o argumento do direito de amar é apenas uma forma de afastar Electra do seu objetivo de vingança: “Essa Clitemnestra não pode, aliás, desculpar-se, pois Electra ainda ignora exatamente o que se passou. Ela só quer aproximar Electra de si mesma pela confissão desse amor e espera que Electra a compreenda. Clitemnestra tenta trazer sua filha para seu clã, o clã das mulheres, e afastá-la dessa busca apaixonada pela verdade, que é a razão de viver de Electra” (GAUVIN, 1969, p. 24). [Cette Clytemnestre ne peut d'ailleurs pas se disculper puisque Electre ignore encore exactement ce qui s'est passé. Elle veut seulement rapprocher Electre d'elle-même par l'aveu de cet amour et espère qu'Electre la comprendra. Clytemnestre cherche à amener sa fille dans son clan, le clan des femmes, et l'éloigner de cette recherche passionnée de la vérité qui est la raison de vivre d'Electre] Essa perspectiva não anula, porém, a importância da discussão entre as duas personagens: é possível, no seio de uma sociedade patriarcal, uma mulher amar sem ser tomada como fraca e volúvel?

137

[AGATHE – Je te dis que c'est fini. Fini le mensonge. Électre a raison. Je passe dans son camp. Merci, Électre ! Tu me donnes la vie !

LE PRÉSIDENT – Que chante-t-elle ?

AGATHE – La chanson des épouses. Tu vas la connaître.

LE PRÉSIDENT – Elle va chanter, maintenant !

AGATHE – Oui, nous sommes toutes là, avec nos maris insuffisants ou nos veuves. Et toutes nous nous consomons à leur rendre la vie et la mort agréables. Et s'ils mangent de la laitue cuite, il leur faut le sel et un sourire.

Eis a complexidade do caráter de Electra, que consegue estar de acordo com Ágata e contra Clitemnestra, ainda que as atitudes das duas últimas sejam idênticas no que concerne à liberdade feminina.¹³⁸ O que se depreende, afinal, é que a discussão que apareceria duas décadas mais tarde em *Electra ou a queda das máscaras*, de Yourcenar, na obra de Giraudoux ainda não é vital. A discussão entre Electra e Clitemnestra não é sobre os direitos da mulher, mas sobre a punição ao assassinato de Agamêmnon e a intervenção na memória coletiva para promover a justiça.

Orestes é, portanto, quem deve agir para que a vingança se cumpra. Entretanto, ele também tem limitações de ordem psicológica, pois tem dificuldade em executar o matricídio quando Clitemnestra lhe aparece amorosamente na

Et s'ils fument, il nous faut allumer leur ignoble cigare avec la flamme de notre coeur !

[...]

LE PRÉSIDENT – Voilà ton ouvrage, Électre. Ce matin encore, elle m'embrassait !

AGATHE – Je suis jolie et il est laid. Je suis jeune et il est vieux. J'ai de l'esprit et il est bête. J'ai une âme et il n'en a pas. Et c'est lui qui a tout. En tout cas, il m'a. Et jusqu'à ce matin, moi qui donnais tout, c'est moi qui devais paraître comblée. Pourquoi ?... [...]

ÉLECTRE – Ecoute, mère ! Écoute-toi ! C'est toi qui parles !]

¹³⁸ A respeito dessa ambivalência de Electra, vale lembrar o que ressalta Body sobre a impossibilidade de reconhecer um posicionamento particular do autor em suas peças: “A ambivalência é o fundamento do teatro de Giraudoux. Um erro ingênuo e constante consiste em tomar uma frase da boca de um de seus personagens e sugerir que Giraudoux a escreveu. Ele a escreveu, mas ele pôs também em outra boca uma proposição inversa.” (BODY, 1997, p. 23) [L'ambivalence est le fondement du théâtre de Giraudoux. Une erreur naïve et constante consiste à prendre une phrase dans la bouche d'un de ses personnages et à prétendre que Giraudoux a écrit cela. Il l'a écrit, mais il a mis aussi dans une autre bouche un propos inverse.] Em *Electra*, então, seria impossível encontrar uma orientação política precisa, apesar do conturbado cenário político da época: “A França, angustiada, atravessa uma crise, numa atmosfera de acusações justiceiras, pois cada francês, ansioso pela dupla ameaça de guerra estrangeira e de guerra civil, busca um culpado, responsável por seu estado. A paixão de Electra por uma justiça plena está certamente relacionada a essa crise afetiva que lembra, em muitos aspectos, as crises precedentes da alma francesa, por exemplo o Caso Dreyfus, ou mesmo 1789.

No entanto, seria imprudente ir mais longe e atribuir a Giraudoux uma intenção, a Electra uma orientação política precisa.” (MAURON, 2002, p. 119)

[La France, angoissée, traverse une crise, dans une atmosphère d'accusations justicières, car chaque Français, rendu anxieux par la double menace de guerre étrangère et de guerre civile, recherche un coupable, responsable de son état. La passion d'Electre pour une justice intégrale n'est certainement pas sans rapport avec cette crise affective qui rappelle, à tant d'égards, les crises précédentes de l'âme française, par exemple l'affaire Dreyfus, ou même 1789.

Il serait pourtant téméraire d'aller plus loin et d'attribuer à Giraudoux une intention, à *Electre* une orientation politique précise.]

É importante atentar, portanto, que não se pretende, neste estudo, procurar as opiniões pessoais do escritor em sua obra, mas verificar as possibilidades de sentido que emergem dos textos.

atmosfera onírica da cena do reencontro, um momento da peça em que o herói, percebendo a mãe como uma miragem, se permite dizer o que não diria à mãe verdadeira:

ORESTES – Eu tive tão menos até este dia. A esta miragem ao menos posso dizer o que eu jamais diria à minha verdadeira mãe.
(GIRAUDOUX, 1987, p. 64)¹³⁹

Enquanto isso, a mãe, encarando o filho como real, demonstra um amor materno:

CLITEMNESTRA – [...] Eu não amo a miragem de meu filho. Mas que meu filho esteja ele mesmo diante de mim, que fale, que respire, eu perco minhas forças.
(GIRAUDOUX, 1987, p. 64)¹⁴⁰

Assim, Orestes se mostra mais frágil na versão de Giraudoux. Sua ligação familiar com a mãe o faz hesitar em cumprir seu destino. É somente conduzido por Electra, portanto, que ele realizará a vingança necessária:

Em Giraudoux o herói [Orestes] é menos senhor de si do que é em Sófocles; quando tem de vingar a morte de seu pai, sua mão treme, e o escritor francês nos mostra Orestes “(batendo) ao acaso sobre o casal, fechando os olhos” (II, 9, [...]). No entanto, quando sua irmã lhe revela que seu pai foi assassinado e que sua mãe tem um amante, ele é tomado por esse grito de revolta que subentende o desejo de vingar o rei dos reis: “E tu sabias disso, e tu me deixaste dormir a noite toda!” (II, 3, [...]). Se, nesse instante, Orestes crê na verdade dos fatos relatados por Electra, é bastante evidente que, quando levanta seu braço vingativo e atinge Clitemnestra, ele não está mais tão convencido da culpa desta última, visto que ela “não chamava nem Electra nem Orestes, mas sua filha mais jovem Crisótemis, de modo que ele tinha a impressão de que era outra mãe, uma mãe inocente que ele matava. (II, 9, [...]). [...]”

Em suma, pode-se dizer que Orestes é só o instrumento de que se serve Electra para punir os assassinos de seu pai; nos autores gregos, o filho de Agamêmnon aparecia mais engajado na realização da vingança, mais decidido a assumir o papel de justiceiro. (BONNÉRIC, 1986, p. 447)¹⁴¹

139

[ORESTE – J’ai eu tellement moins jusqu’à ce jour. A ce mirage du moins je peux dire ce que je ne dirai jamais à ma vraie mère.]

140

[CLYTEMNESTRE – [...] Je n’aime pas le mirage de mon fils. Mais que mon fils soit lui-même devant moi, qu’il parle, qu’il respire, je perds mes forces.]

¹⁴¹ [Chez Giraudoux le héros est moins maître de lui qu’il l’est dans Sophocle ; lorsqu’il doit venger la mort de son père, sa main tremble et l’écrivain français nous le montre « (frappant) au hasard sur le couple, en fermant les yeux » (II, 9, [...]). Pourtant, lorsque sa soeur lui révèle que leur père est mort assassiné et que leur mère a un amant, il a ce cri de révolte que sous-tend le désir de venger le roi des rois : « Et tu savais cela, et tu m’as laissé dormir toute une nuit ! » (II, 3, [...]). Si, à cet instant, Oreste croit en la véracité des faits rapportés par Electre, il est bien évident que lorsqu’il lève son bras vengeur et atteint Clytemnestre, il n’est plus aussi convaincu

A justiça de Electra e Orestes encontrará em seu caminho, porém, um homem de estado.¹⁴² O Egisto criado por Giraudoux, para evitar uma invasão estrangeira, pede a Electra o adiamento de sua punição:

Enquanto o herói de Sófocles e de Sêneca aparece como um covarde e que o de Ésquilo é enganoso e arrogante, para Giraudoux o filho de Tieste é um ser a quem não falta uma certa grandeza quando pede a Electra para atrasar em vinte e quatro horas a sua vingança a fim de permitir-lhe salvar a cidade (BONNÉRIC, 1986, p. 442).¹⁴³

Dessa forma, a peça retoma o embate entre o valor das vidas que serão poupadas e a justiça que espera para ser feita. É o momento de coragem de um homem que teme ver a face de Orestes, aquele que ele espera há quinze anos para que venha castigá-lo:

CLITEMNESTRA – Orestes retorna?
EGISTO – Ele volta para assumir o trono de seu pai, para me impedir de ser o regente e tu de seres rainha... Os emissários o circundam e preparam um motim.
(GIRAUDOUX, 1987, p. 61)¹⁴⁴

Assim também o jardineiro percebe o medo que o rei tem de Electra: “Eu vejo o que vejo, vejo que este homem tem medo, que vive com medo, medo de Electra.” (GIRAUDOUX, 1987, p. 38)¹⁴⁵ Por outro lado, Egisto assume a função heroica de responsável pelo estado que governa, do mesmo modo que o Creonte de Anouilh. Isso que lhe dá um motivo para continuar vivendo apesar da punição

de la culpabilité de cette dernière puisqu'elle « n'appelait ni Electre ni Oreste mais sa dernière fille Chrysothémis si bien qu'il avait l'impression que c'était une autre mère, une mère innocente qu'il tuait » (II, 9, [...]). [...]

En bref, on peut dire qu'Oreste n'est que l'instrument dont se sert Electre pour punir les assassins de son père ; chez les auteurs grecs, le fils d'Agamemnon apparaissait plus engagé dans la voie de la vengeance, plus décidé à assumer le rôle de justicier.]

¹⁴² O que agrava a distância entre o intento de Electra e o bem da pátria apregoado por Egisto é que Electra é simpática à gente do povo. Assim, na cena 9 do ato II, perto do final da peça, uma multidão de mendigos aparece para ajudá-la (Cf. GIRAUDOUX, 1987, p. 125), mas, para cumprir seu objetivo, ela precisa agir contra o bem imediato da pátria, fazendo-a correr o risco de ser invadida.

¹⁴³ [Alors que le héros de Sophocle et de Sénèque apparaît comme un pleutre et que celui d'Eschyle est fourbe et arrogant, chez Giraudoux, le fils de Thyeste est un être qui ne manque pas d'une certaine grandeur lorsqu'il demande à Electre de différer de vingt-quatre heures sa vengeance afin de lui permettre de sauver la ville]

¹⁴⁴

[CLYTEMNESTRE – Oreste revient ?
ÉGISTHE – Il revient pour reprendre le trône de son père, pour m'empêcher d'être régent, vous d'être reine... Des émissaires à lui circulent et préparent une émeute.]

¹⁴⁵ [Je vois ce que je vois, je vois que cet homme a peur, qu'il vit avec la peur, la peur d'Électre.]

que receberá proximamente pela morte de Agamêmnon, faz dele também uma personagem com maior independência que nas tragédias antigas, quando era subjugado à vontade de Clitemnestra:

Para os gregos, ele [o amor que unia Egisto e Clitemnestra] apresentava-se como uma dominação da mulher sobre o homem, uma inversão proscrita pela sociedade e pela religião. Mas, desde então, Egisto conquistou certa autonomia. [...] o Egisto de Jean Giraudoux demonstra uma incontestável autoridade apesar da sua situação frágil de regente: é contra a vontade da rainha que ele vai casar Electra com o jardineiro do palácio e, na disputa entre a mãe e a filha a respeito da queda do pequeno Orestes, ele chama uma e outra à ordem com a mesmo vigor (I, 4). (BRUNEL, 1995, p. 106)¹⁴⁶

Apesar disso, Egisto não é totalmente independente: ele está predestinado ao fim trágico, da mesma maneira que Orestes está predestinado a vingar o crime que ele e Clitemnestra cometeram. Essa predestinação implícita na peça, assim como nas versões antigas do mito, faz com que Egisto saiba desde o início que ele será morto por Orestes e que não poderá fugir ao castigo promovido pelos filhos de Agamêmnon: “Egisto tem apenas que resolver para sempre o caso Agamêmnon-Electra-Clitemnestra, e ele vem”, diz o mendigo (GIRAUDOUX, 1987, p. 111).¹⁴⁷ Essa impossibilidade de escapar ao destino é representada pelo seu amor por Electra. É por esse sentimento que Egisto será finalmente derrotado. A passagem do amor de Clitemnestra para o de Electra é representado nesta resposta à primeira, quando, como num sonho, o rei passa a falar como se conversasse com a própria enteada:

EGISTO – Ela [Electra] sabe o porquê desta montanha: de repente disparei rapidamente em direção à cidade. Disseram que meu cavalo compreendia, Electra. É bonito, um alazão claro correndo para Electra, seguido pelo trovão do esquadrão onde a consciência de correr para Electra ia diminuindo, garanhões brancos com trombetas para éguas brancas e pretas postadas na ultima fileira. Não te impressiones se ele daqui a pouco passar a cabeça através das colunas, relinchando em tua direção! Ele compreendia que eu sufocava, que eu tinha teu nome em minha boca como uma mordaca de ouro. Eu tinha de gritar teu nome, e para ti mesmo... Eu grito, Electra?

¹⁴⁶ [Chez les Grecs il se présentait comme une domination de la femme sur l'homme, une inversion proscrite et par la société et par la religion. Mais, depuis, Egisthe a conquis quelque autonomie. [...] l'Egisthe de Jean Giraudoux fait preuve d'une incontestable autorité malgré sa situation fragile de régent : c'est contre le gré de la reine qu'il va marier Electre au jardinier du palais et, dans la querelle qui oppose la mère et la fille au sujet de la chute du petit Oreste, il les rappelle l'une et l'autre à l'ordre avec la même vigueur (I, 4).]

¹⁴⁷ [Égisthe n'a plus qu'à régler pour les siècles l'affaire Agamemnon-Électre-Clytemnestre, et il vient]

(GIRAUDOUX, 1987, p. 102)¹⁴⁸

Egisto espera ser castigado pela vingança de Electra. No entanto, a justiça na peça é relativizada a partir do momento em que Electra aceita negociar a sua vingança. Em seu ódio contra a mãe, a protagonista pede a Egisto que a mate em troca do perdão: “Mata-a, Egisto. E eu te perdoo.” (GIRAUDOUX, 1987, p. 124)¹⁴⁹ Essa proposta inusitada de Electra levanta no espectador a suspeita de que o final trágico esperado pelos conhecedores do mito possa não acontecer. Outro indício dessa modificação já havia aparecido anteriormente na peça quando Electra se dispusera a cessar sua busca de vingança se Clitemnestra lhe dissesse o nome do amante:

Então a moça propõe uma estranha troca: “Se tu me dizes seu nome, e se ele me revela que tu o amavas, eu abandonarei minha busca.” Nesse caso, a morte do pai deixaria de ser uma injustiça intolerável, como a Guerra de Troia se Helena amasse Páris?

É bem isso que implica o texto: o assassinato permaneceria, mas justificado pela paixão, cessaria de ser intolerável desde que Electra pudesse “guardar o segredo”. (MAURON, 2002, p. 139)¹⁵⁰

Essas propostas de Electra produzem uma visão singular sobre o trágico: não como algo vinculado a um destino pré-determinado, mas a uma crença que pode ser alterada conforme os interesses e as paixões humanas. Egisto poderia matar os dois filhos de Clitemnestra, mas prefere deixá-los livres, o que faz com que, logo depois, o mendigo insinue, pelo reconhecimento de que é um abutre o pássaro que desce em direção às pessoas, o desfecho trágico:

CLITEMNESTRA – Não a deixes livre, Egisto. Eles irão apunhalar-te pelas costas.

EGISTO – Isso é o que vamos ver... Deixa Electra... Solta Orestes.

148

[ÉGISTHE – Elle sait pourquoi de cette montagne, j’ai soudain piqué des deux vers la ville ! On eût dit que mon cheval comprenait, Électre. C’est beau, un alezan clair chargeant vers Électre, suivi du tonnerre de l’escadron où la conscience de charger vers Électre allait diminuant, des étalons blancs des trompettes aux juments pie des serrefile. Ne t’étonne pas s’il passe la tête tout à l’heure à travers les colonnes, hennissant vers toi ! Il comprenait que j’étouffais, que j’avais ton nom sur ma bouche comme un tampon d’or. Il fallait que je crie ton nom, et à toi-même... Je le crie, Électre ?]

¹⁴⁹ [Tuez-la, Égisthe. Et je vous pardonne.]

¹⁵⁰ [La jeune fille propose alors un étrange marché : « Si tu me dis son nom, et s’il me révèle que tu l’aimais, j’abandonnerai ma poursuite. » Le meurtre du père cesserait-il, dans ce cas, d’être une injustice intolérable, comme la guerre de Troie, si Hélène aimait Pâris ? C’est bien ce qu’implique le texte : le meurtre demeurerait, mais, justifié par la passion, cesserait d’être intolérable puisque Electre pourrait « garder le secret ».]

Egisto e Clitemnestra saem.
 ELECTRA – O pássaro desce, mendigo, o pássaro desce.
 MENDIGO – Olha, é um abutre.
 (GIRAUDOUX, 1987, p. 124)¹⁵¹

Não há, no entanto, escolha para Egisto. Na ressignificação do mito promovida por Giraudoux, a atração por Electra é o expediente utilizado pelos deuses para que se cumpra o destino trágico. Numa das últimas falas de Electra, ela afirma: “Eu tenho a justiça. Eu tenho tudo.” (GIRAUDOUX, 1987, p. 132)¹⁵² O espectador, nesse fragmento, não deve se enganar como a personagem. Não há justiça no trágico, apenas a herança dos crimes dos Atridas. Ao dizer que alcançou, enfim, a justiça almejada, Electra não sabe que Orestes ainda sofrerá o castigo das Eumênides.

A peça revela, portanto, uma ordem superior que governa os acontecimentos, maior que o poder do rei e a vontade dos seres humanos, porém não se trata mais da guerra, como em *A Guerra de Troia não acontecerá*. Em *Electra*, obra em que os deuses não se manifestam, o destino e a condição trágica são abstrações incompreensíveis até mesmo para a própria protagonista, que julga, ao fim da peça, ter alcançado seu objetivo, quando apenas correspondeu à continuidade dos crimes familiares que constituem as narrativas míticas sobre a família dos Atridas. Algumas pistas sobre o funcionamento desse destino são dadas pela concepção que se apresenta na peça da participação dos deuses na vida das pessoas. Egisto, por exemplo, nega qualquer importância a uma ordem divina superior:

EGISTO – Caro presidente, muitas vezes perguntei-me se eu acreditava nos deuses. Eu me perguntei isso porque realmente é o único problema que um homem de estado deve esclarecer por si mesmo. Eu acredito nos deuses. Ou melhor, eu acho que eu acredito nos deuses. Mas eu creio neles, não como em grandes atenções e grandes vigilâncias, mas como em grandes distrações. Entre espaços e tempos, sempre flertando entre a gravidade e o vazio, sempre em luta, há grandes indiferenças, que são os deuses. Eu os imagino, não ocupados sem descanso desse bolor supremo e móvel da terra que é a humanidade, mas chegados a um tal grau de

151

[CLYTEMNESTRE – Ne la laissez pas libre, Égisthe. Ils vont vous poignarder dans le dos.
 ÉGISTHE – C'est ce que nous allons voir... Laissez Électre... Déliez Oreste.
Égisthe et Clytemnestre sortent.
 ÉLECTRE – L'oiseau descend, mendiant, l'oiseau descend.
 MENDIANT – Tiens, c'est un vautour.]

¹⁵² [J'ai la justice. J'ai tout.]

serenidade e de onipresença que só pode ser a bem-aventurança, quer dizer a inconsciência. Eles estão inconscientes no topo da escala de todas as criaturas como o átomo é inconsciente em seu menor grau. A diferença é que é uma inconsciência ardente, onisciente, esculpida em mil faces, e em seu estado normal de diamantes, monótonos e surdos, eles só respondem às luzes, aos sinais, e sem compreendê-los.
(GIRAUDOUX, 1987, p. 28)¹⁵³

A divindade, conforme se depreende desse fragmento, é indiferente aos seres humanos. Para Egisto, ela existe, mas num tal estado de inconsciência e beatitude, que permanece distante dos acontecimentos da vida humana. Numa relação de poder, portanto, Egisto, como rei, tem uma imagem de si mesmo que compreende um poder absoluto, já que só os deuses poderiam estar acima dele, mas acima de si ele só crê na indiferença. Atentando, porém, para o fato de que os deuses leem os signos e não os compreendem, é possível pensar na dimensão simbólica como uma criação humana que ultrapassa a própria humanidade e os deuses.¹⁵⁴ Isso é expresso na peça pelas marcas do crime de Clitemnestra,¹⁵⁵

153

[ÉGISTHE – Cher président, je me suis demandé souvent si je croyais aux dieux. Je me le suis demandé parce que c'est vraiment un seul problème qu'un homme d'État se doive de tirer au clair vis-à-vis de soi-même. Je crois aux dieux. Ou plutôt je crois que je crois aux dieux. Mais je crois en eux non pas comme en de grandes attentions et de grandes surveillances, mais comme en de grandes distractions. Entre les espaces et les durées, toujours en flirt, entre les gravitations et les vides, toujours en lutte, il est de grandes indifférences, qui sont les dieux. Je les imagine, non point occupés sans relâche de cette moisissure suprême et mobile de la terre qu'est l'humanité, mais parvenus à un tel grade de sérénité et d'ubiquité qu'il ne peut plus être que la béatitude, c'est-à-dire l'inconscience. Ils sont inconscients au sommet de l'échelle de toutes créatures comme l'atome est inconscient à leur degré le plus bas. La différence est que c'est une inconscience fulgurante, omnisciente, taillée à mille faces, et à leur état normal de diamants, atones et sourds, ils ne répondent qu'aux lumières, qu'aux signes, et sans les comprendre.]

¹⁵⁴ Segundo Cassirer, o símbolo é a forma pela qual se produz o conhecimento e o que permite à humanidade resistir às suas pulsões mais imediatas: “Tanto na esfera teórica quanto na prática, a situação é a mesma. Nem mesmo nesta última vive o homem num mundo de fatos indisputáveis, ou de acordo com suas necessidades e desejos imediatos. Vive antes no meio de emoções imaginárias, entre esperanças e temores, ilusões e desilusões, em seus sonhos e fantasias.” (CASSIRER, 1977, p. 50) Na peça de Giraudoux, a raiva cega de Electra faz com que ela não possa ver além do destino trágico que lhe foi reservado. Eis onde reside a dimensão transcendente de *Electra*: “Uma outra grande originalidade de Giraudoux é ter introduzido a natureza vegetal e animal em sua tragédia – como fez em *A Guerra de Troia não acontecerá*, mas em menor grau – a fim de conferir ao drama de Electra uma dimensão cósmica” (BONNÉRIC, 1986, p. 454). [Une grande originalité aussi de Giraudoux, c'est d'avoir introduit la nature végétale et animale dans sa tragédie – tout comme il l'a fait dans la *Guerre de Troie n'aura pas lieu*, mais à un degré moindre – afin de conférer au drame d'Electre une dimension cosmique]

¹⁵⁵ O vermelho, o pesadelo, os silêncios e os ruídos, a aranha, a meia-noite e o sangue constroem, no diálogo das pequenas Eumênides – que envelhecerão no decorrer da peça – uma rede de símbolos em torno de Clitemnestra, lembrando ao espectador o assassinato de Agamêmnon:

PRIMEIRA MENINA – A rainha Clitemnestra tem uma aparência ruim. Ela está usando *rouge*.

SEGUNDA MENINA – Ela tem uma aparência ruim porque seu sono é ruim.

TERCEIRA MENINA – Ela tem sono ruim porque tem medo.

PRIMEIRA MENINA – De quê tem medo a rainha Clitemnestra?

SEGUNDA MENINA – De tudo.

PRIMEIRA MENINA – O que é tudo?

SEGUNDA MENINA – O silêncio. Os silêncios.

TERCEIRA MENINA – O barulho. Os barulhos.

PRIMEIRA MENINA – A ideia de que será meia-noite. De que a aranha sobre seu fio está passando da parte do dia em que carrega a felicidade àquela em que carrega a infelicidade.

SEGUNDA MENINA – Tudo que é vermelho, porque é do sangue.

PRIMEIRA MENINA – A rainha Clitemnestra tem aparência ruim. Ela está usando sangue!

(GIRAUDOUX, 1987, p. 16)

[PREMIÈRE PETITE FILLE – La reine Clytemnestre a mauvais teint. Elle se met du rouge.

DEUXIÈME PETITE FILLE – Elle a mauvais teint parce qu'elle a mauvais sommeil.

TROISIÈME PETITE FILLE – Elle a mauvais sommeil parce qu'elle a peur.

PREMIÈRE PETITE FILLE – De quoi a peur la reine Clytemnestre ?

DEUXIÈME PETITE FILLE – De tout.

PREMIÈRE PETITE FILLE – Qu'est-ce, que tout ?

DEUXIÈME PETITE FILLE – Le silence. Les silences.

TROISIÈME PETITE FILLE – Le bruit. Les bruits.

PREMIÈRE PETITE FILLE – L'idée qu'il va être minuit. Que l'araignée sur son fil est en train de passer de la partie du jour où elle porte bonheur à celle où elle porte malheur.

DEUXIÈME PETITE FILLE – Tout ce qui est rouge, parce que c'est du sang.

PREMIÈRE PETITE FILLE – La reine Clytemnestre a mauvais teint. Elle se met du sang !]

Da mesma forma, instaura-se entre Clitemnestra e Electra uma discussão em termos de símbolos que podem acusar ou não a rainha de ter deixado Orestes cair de seu colo, enquanto a mesma tenta incriminar a filha do mesmo ato:

CLITEMNESTRA – Electra, escuta. Não briguemos. Eis exatamente como tudo se passou. Ele estava sobre meu braço direito.

ELECTRA – Sobre o esquerdo!

EGISTO – Acabou, sim ou não, Clitemnestra?

CLITEMNESTRA – Acabou, mas um braço direito é direito, e não esquerdo, uma túnica cor de malva é cor de malva, e não azul.

ELECTRA – Ela era azul. Tão azul quanto estava vermelha a testa de Orestes.

CLITEMNESTRA – Isso é verdade. Tudo vermelho. Tu tocaste mesmo o machucado do dedo, tu dançavas ao redor do pequeno corpo estendido, tu saboreavas rindo o sangue...

(GIRAUDOUX, 1987, p. 44)

[CLYTEMNESTRE – Électre, écoute. Ne nous querellons pas. Voici exactement comme tout s'est passé. Il était sur mon bras droit.

ÉLECTRE – Sur le gauche !

ÉGISTHE – Est-ce fini, oui ou non, Clytemnestre ?

mas também pelas flores que ornaram o palácio e que conferem uma autoridade simbólica ao jardineiro, como uma ligação entre a humanidade envolvida em conflitos passionais, como é o caso das personagens centrais da peça, e o apaziguamento de todos os conflitos em uma natureza idílica.¹⁵⁶ Desse modo, as flores indicam uma oposição beatífica ao comportamento apaixonado de Electra:

O JARDINEIRO – Electra adora meu jardim. Se ela está um pouco nervosa, as flores lhe farão bem.

ÁGATA – Mas ela não fará bem às flores.

O PRESIDENTE – Certamente! Enfim tu irás conhecê-las, tuas fúcsias e teus gerânios. Tu irás vê-las cessar de serem símbolos amáveis e exercer por conta própria seu engano ou ingratidão. Electra no jardim, é a justiça e a memória entre as flores, é o ódio.

ELECTRA – Electra é piedosa. Todos os mortos estão com ela.

(GIRAUDOUX, 1987, p. 25)¹⁵⁷

Enquanto Electra é movida pela raiva ao perseguir sua vingança contra Clitemnestra e Egisto, possui, ao mesmo tempo, uma capacidade não realizada de transcender as paixões humanas. Assim Giraudoux põe em cena a possibilidade de superar o destino trágico por uma simbiose com a natureza, relação frequentemente presente nas sociedades que cultivam as narrativas míticas:¹⁵⁸

CLYTEMNESTRE – C'est fini, mais un bras droit est droit, et non gauche, une tunique mauve est mauve, et non bleue.

ÉLECTRE – Elle était bleue. Aussi bleue qu'était rouge le front d'Oreste.

CLYTEMNESTRE – Cela est vrai... Tout rouge. Tu touchas même la blessure du doigt, tu dansais autour du petit corps étendu, tu goûtais en riant le sang...]

Essa linguagem simbólica, no entanto, é pontual dentro da peça, não recorrente, ao contrário das flores, que circundam o próprio cenário – o palácio do rei –, transcendendo a história de crimes dos Atridas.

¹⁵⁶ Beucler reconhece nas peças e romances de Giraudoux “essa chamada à federação da espécie humana e das outras, a vegetal e a mineral, misturadas estreitamente na marcha do tempo” (BEUCLER, 1995, p. 254) [cet appel à la fédération de l'espèce humaine et des autres, la végétale et la minérale, mêlées étroitement dans la marche du temps]

¹⁵⁷

[LE JARDINIER – Électre adore mon jardin. Les fleurs, si elle est un peu nerveuse, lui feront du bien.

AGATHE – Mais elle ne fera pas de bien aux fleurs.

LE PRÉSIDENT – Sûrement ! Tu vas les connaître enfin, tes fuchsias et tes géraniums. Tu vas les voir cesser d'être aimables symboles, et exercer à leur compte leur fourberie ou leur ingratitude. Électre au jardin, c'est la justice et la mémoire entre les fleurs, c'est la haine.

LE JARDINIER – Électre est pieuse. Tous les morts sont pour elle.]

¹⁵⁸ Para Campbell, existem dois tipos de mitologias, uma orientada para a natureza e outra para a sociedade: “Os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo. Mas há também mitos e deuses que têm a ver com sociedades específicas ou com as deidades tutelares da sociedade. Em outras palavras, há duas espécies totalmente diferentes de mitologia. Há a mitologia que relaciona você com sua própria natureza e com o mundo natural, de que você é parte. E há a mitologia

E pode-se ver aparecer, em alguns instantes privilegiados, um universo que a poesia e o maravilhoso tiram de sua aspereza, pois é uma espécie de hino para a vida que se revela nesta tragédia em que a heroína, assim como o espectador e o filho de Tiestes, tem plena consciência das imensas possibilidades do homem para sondar o universo e viver em simbiose com ele sob a condição de virar as costas para o mundo irreal que, através da compra, cria uma sociedade ávida de bem-estar. (BONNERIC, 1986, p. 456)¹⁵⁹

A harmonia das pessoas entre si e com a natureza é, portanto, possível em *Electra*, e as flores são o símbolo dessa transcendência em relação às paixões trágicas, mas Electra as recusa: “Eu não gosto de flores!” (GIRAUDOUX, 1987, p. 121)¹⁶⁰ Do mesmo modo, Clitemnestra se afastou delas a partir do momento em que perpetrou seu crime:

CLITEMNESTRA – [...] Eu passava meus dias no prado, Egisto, atrás do palácio. Havia tantas flores que para colhê-las eu não me curvava, eu me sentava. [...] E aqui estamos nós! O que essa família, o que esses muros fizeram de nós!
ELECTRA – Assassinos... São muros ruins!
(GIRAUDOUX, 1987, p. 121)¹⁶¹

Além disso, é certamente Electra quem se recusa à paz, pois Egisto, tendo declarado seu amor pela enteada, está pronto ao acordo, o que teria como consequência a salvação de Argos:

Com efeito, o trágico procede da obstinação que Electra opõe às proposições mais generosas de Egisto. [...] Em outros termos, se Egisto compreendeu as razões de Electra ao mesmo tempo em que confessou sua “inclinação” por ela, Electra não quis

estritamente sociológica, que liga você a uma sociedade em particular. Você não é apenas um homem natural, é membro de um grupo particular.” (CAMPBELL, 1990, p. 24-25). Porém, as mitologias sociológicas, por separarem a humanidade da natureza, são condenadas pelo autor, assim como parecem ser na peça de Giraudoux, visto que as flores ali desempenham um papel simbólico importante.

Campbell ainda define o herói da narrativa mítica como aquele que age no rumo da natureza e não do rancor e da vingança (Cf. CAMPBELL, 1990, p. 69), o que coloca, evidentemente, o herói mítico em oposição ao comportamento vingativo da Electra de Giraudoux.

¹⁵⁹ [Et l'on peut voir apparaître à certains instants privilégiés, un univers auquel la poésie et le merveilleux ôtent de son âpreté car c'est en quelque sorte un hymne à la vie que l'on décèle dans cette tragédie ou l'héroïne, tout comme l'auditeur et le fils de Thyeste, prend une conscience aiguë des immenses possibilités qu'a l'homme pour sonder l'univers et vivre en symbiose avec lui à condition de tourner le dos au monde irreal que, par l'acheté, se crée une société avide de bien-être.]

¹⁶⁰ [Je n'aime pas les fleurs !]

¹⁶¹

[CLYTEMNESTRE – [...] Je passais mes journées dans la prairie, Égisthe, derrière le palais. Il y avait tant de fleurs que pour les cueillir je ne me courbais pas, je m'asseyais. [...] Et nous en sommes là ! Qu'est-ce que cette famille, qu'est-ce que ces murs ont fait de nous!
ELECTRE – Des assassins... Ce sont de mauvais murs !]

conhecer as razões de Egisto, mesmo que haja reconhecido seu heroísmo. [...]
 Argos poderia ser salva apenas pelo reconhecimento recíproco das ordens de valores em nome das quais os dois protagonistas falam. Sem dúvida isso é impossível: ao menos é claramente Electra que o recusa. (D'ALMEIDA, 1994, p. 106-107)¹⁶²

Por isso, é emblemática a troca de Electra, do casamento com o jardineiro para o pacto de vingança com Orestes, no momento em que o estrangeiro substitui aquele que fora escolhido por Egisto para noivo da protagonista.¹⁶³ Escolhendo estar ao lado de Orestes, Electra escolhe também os Atridas e sua herança trágica em detrimento do cessar das paixões possibilitado pela união com o jardineiro e, conseqüentemente, com as flores, símbolo dessa superação.

Desse modo, o jardineiro é uma personagem que tem muito a dizer sobre o sentido da peça, e não é à toa que o autor lhe reservou uma posição distinta, um entreato, em que ele desfia uma análise poética e filosófica da intriga. Quando tece o seu lamento, num discurso propositadamente confuso e antitético, a personagem é o ex-noivo de Electra, que acabou de ser preterido pelo estrangeiro recém chegado que é, na verdade, Orestes. Tendo sido assim excluído do drama, o jardineiro analisa os acontecimentos como alguém “de fora”:¹⁶⁴

Se, por conseguinte, ele lamenta sua noite de núpcias sozinho usando as palavras mais simples, e mesmo um tom de conversa familiar, também tira dessas palavras a mais magnífica lição de esperança. “Eu sempre digo exatamente o contrário do que eu quero dizer”, confessa ele, um homem que não tem o hábito da palavra e que, portanto, divaga um pouco. Mas

¹⁶² [Le tragique procede en effet du obstiné qu'Électre oppose aux propositions les plus généreuses d'Égisthe. [...]

En d'autres termes, si Égisthe est entré dans les raisons d'Électre en même temps qu'il s'est avoué son « penchant » pour elle, Électre, elle, n'a rien voulu connaître des raisons d'Égisthe, quand même elle lui a donné acte de son héroïsme. [...]

Argos ne pourrait être sauvée que par la reconnaissance réciproque des ordres de valeurs au nom desquels les deux protagonistes parlent. Sans doute est-elle impossible : c'est du moins clairement Électre qui la refuse.]

¹⁶³ É importante ressaltar aqui o pioneirismo de Eurípides na inserção de um noivo pobre para Electra, representando assim a humilhação a que está sujeita.

¹⁶⁴ Dessa maneira, no entreato a função do jardineiro é análoga à do coro na tragédia: “Afastado de um drama ao qual ele não pertence mais, ele é o ator e o observador melhor colocado para levar um julgamento ao mesmo tempo motivado e desinteressado sobre as personagens e os acontecimentos [...] Melhor que os protagonistas engajados na ação e cegos pelas paixões, melhor que o dramaturgo impedido por sua função de intervir diretamente no diálogo, ele é, como o coro antigo, um porta-voz envolvido, encarregado de expressar ao mesmo tempo o ponto de vista do autor e o sentimento dos espectadores.” (LIOURE, 1997, p. 90) [Détaché d'un drame auquel il n'appartient plus, il est l'acteur et l'observateur le mieux placé pour porter sur les personnages et les événements un jugement à la fois motivé et désintéressé [...]. Mieux que les protagonistes engagés dans l'action et aveuglés par les passions, mieux que le dramaturge empêché par sa fonction d'intervenir directement dans le dialogue, il est, comme le chœur antique, un porte-parole attiré, chargé d'exprimer à la fois le point de vue de l'auteur et le sentiment de l'assistance.] (Cf. BRUNEL, 1995, p. 91)

não está certo de que isso seja um inconveniente, pois ele tem por tarefa ensinar aos espectadores que a verdade de todas as coisas é paradoxal, que a reversibilidade é a lei suprema da vida [...]. Essa verdade vem, com efeito, de ele ter tido a revelação no mais profundo de seu delírio, que foi revertido para ele em um estado de graça. (D'ALMEIDA, 1994, p. 74)¹⁶⁵

Pela sua fala, depreende-se, portanto, que o trágico pode conduzir a algo além dele, além do ciclo ininterrupto das paixões e dos crimes que é representado na peça pelas relações entre os membros de uma única família, mas que, como amostra do trágico universal, constitui um microcosmo da vida humana em qualquer parte. A transcendência alcançada pelo ser humano no próprio exercício da vida, e não na devoção religiosa, como é próprio da sociedade grega primitiva, traz um novo alento para a mitologia grega em tempos modernos, a qual se volta, na peça de Giraudoux, para uma fase mais relacionada ao culto dos heróis que ao dos deuses, o mesmo que se observa na mitologia grega já a partir de Homero:

Homero se interessa pelos heróis na medida em que o que lhes acontece é excepcional, precisamente por causa da distância que há entre eles e a humanidade comum. Ésquilo, Sófocles e Eurípides (e esse é um dos raros casos em que podemos fazer desses três nomes o sujeito de uma única frase) se interessam pelos heróis porque reconhecem nas suas aventuras experiências, lições em que todos os homens, mesmo os mais humildes, fazem bem em meditar. O caráter exemplar vem, não do que distingue Aquiles ou mesmo Agamêmnon, mas, ao contrário, do que os torna tão semelhantes a nós que a cada momento nós nos reconhecemos neles. (DELCOURT, 1992, p. 75)¹⁶⁶

Na *Electra* de Giraudoux, a criação de uma transcendência que não depende dos deuses, mas de uma aproximação dos seres humanos com a natureza leva o autor a preterir a intervenção divina. Na peça de Giraudoux, os deuses não têm qualquer importância na ação. Como se viu, Egisto assume a

¹⁶⁵ [Si donc il lamente sa nuit de noces solitaire, en usant des mots les plus simples, et même sur le ton de la conversation familière, il en tire la plus magnifique leçon d'espérance. « Je dis toujours un peu le contraire de ce que je veux dire », avoue-t-il en homme qui n'a pas l'habitude de la parole, et qui donc divague un peu. Mais il n'est pas sûr que ce soit un inconvénient, car il a pour tâche d'apprendre aux spectateurs que la vérité des toutes choses est paradoxale, que la réversibilité est la loi suprême de la vie [...]. Cette vérité, il vient en effet d'en avoir la révélation au plus profond de sa dérélition, qui s'est inversé pour lui en un état de grâce.]

¹⁶⁶ [Homère s'intéresse aux héros dans la mesure où ce qui leur arrive est exceptionnel, en raison même de la distance qu'il y a entre eux et l'humanité commune. Eschyle, Sophocle et Euripide (et c'est l'un des rares cas où l'on peut faire de ces trois noms le sujet d'une seule phrase) s'intéressent aux héros parce qu'ils reconnaissent dans leurs aventures des expériences, des leçons que tous les hommes même les plus humbles font bien de méditer. Le caractère exemplaire vient, non de ce qui distingue Achille ou bien Agamenon, mais au contraire de ce qui les rend si semblables à nous qu'à chaque moment nous nous reconnaissons en eux.]

responsabilidade por Argos, enfrentando a inércia dos deuses, já que aos últimos ele só atribui um longo sono:

EGISTO – Seja como for, não há dúvida de que a primeira regra de todo chefe de estado é velar ferozmente para que os deuses não sejam sacudidos dessa letargia e de limitar os seus danos às suas reações de dorminhocos, roncos ou trovões.
(GIRAUDOUX, 1987, p. 29)¹⁶⁷

Porém, não é apenas Egisto quem age como se os deuses não existissem. Electra, que não culpa as divindades por não agirem, acusa-as, ao contrário, de hipocrisia, coroando de virtudes aqueles que não o merecem:

EGISTO – Tu duvidas de minha franqueza!
ELECTRA – Ai! Eu não duvido! Eu reconheço em tua franqueza a hipocrisia dos deuses, a sua malícia. Eles mudaram o parasita em justo, o adúltero em marido, o usurpador em rei! Eles não acharam minha tarefa tão difícil. De ti que eu desprezava, eis que eles fazem um bloco de honra. Mas é uma mudança que fracassa em suas mãos a que muda o criminoso em inocente. Sobre esse ponto, eles me dão razão.
(GIRAUDOUX, 1987, p. 112)¹⁶⁸

As palavras de Electra, no entanto, só reafirmam o que já dizia o jardineiro em seu lamento, com a sua crença na reversibilidade das coisas. Logo se vê que essa crença se soma na peça à falta de ação dos deuses, em seu estado de bênção perpétua. Os deuses não agem na peça de Giraudoux porque a humanidade precisa agir até encontrar o seu caminho para a transcendência.

Há, no entanto, uma personagem que figura entre os deuses e os humanos e cuja condição social desprivilegiada, além de sua posição quase sempre à parte do diálogo central, faz com que ela seja ouvida com ressalva por seus interlocutores. Trata-se do mendigo, personagem portadora de uma natureza dúbia, à qual Egisto permite que assista ao casamento que planejou para Electra e

167

[ÉGISTHE – Quoi qu'il en soit, il est hors de doute que la règle première de tout chef d'un État est de veiller féroce­ment à ce que les dieux ne soient point secoués de cette léthargie et de limiter leurs dégâts à leurs réactions de dormeurs, ronflement ou tonnerre.]

168

[ÉGISTHE – Tu doutes de ma franchise !
ÉLECTRE – Hélas ! Je n'en doute pas ! A votre franchise je reconnais l'hypocrisie des dieux, leur malice. Ils ont changé le parasite en juste, l'adultère en mari, l'usurpateur en roi ! Ils n'ont pas trouvé ma tâche assez pénible. De vous que je méprisais, voilà qu'ils font un bloc d'honneur. Mais il est une mue qui échoue dans leurs mains, celle qui change le criminel en innocent. Sur ce point, ils me cèdent.]

o jardineiro, inculindo no presidente, que é da família do noivo, a ideia de que o mendigo pode ser um enviado dos deuses, o que é, indubitavelmente, apenas um modo de tentar convencer o presidente da importância das núpcias: “Talvez seja o delegado dos deuses ao casamento de Electra. Para esse casamento, que nosso presidente considera uma vergonha para sua família, convidam-se os deuses.” (GIRAUDOUX, 1987, p. 26)¹⁶⁹

Pelo distanciamento que guarda em relação aos conflitos que envolvem as outras personagens, o mendigo pode dizer que não compreende as palavras das pessoas, mas sim as pessoas mesmo. (Cf. GIRAUDOUX, 1987, p. 34) Unido a isso, ele apresenta a característica divina, no sentido cristão, da onisciência. Ao final da história trágica da vingança de Electra e Orestes, será ele o narrador do que acontece em outro lugar – visto que Orestes já saiu de cena – e de suas consequências futuras. Assim, em parte repetindo e em parte modificando o mito grego, o mendigo se caracteriza, não apenas como um mediador entre o humano e o transcendente, mas também como um conhecedor do presente, do passado e do futuro.¹⁷⁰

¹⁶⁹ [Peut-être est-ce le délégué des dieux aux mariages d'Électre. A ce mariage, que notre président considère comme un opprobre pour sa famille, s'invitent les dieux.]

¹⁷⁰ Vale a pena reproduzir a longa fala em que o mendigo narra o que acontece em outro aposento do palácio e sua interrupção pelo grito de Egisto:

O MENDIGO – Então este é o fim. A mulher Narsé e os mendigos desataram Orestes, e ele se precipitou pela corte. Nem mesmo tocou, nem abraçou Electra. Errou. Jamais a tocará novamente. E ele atingiu os assassinos quando eles negociavam com os manifestantes, do nicho de mármore. E quando Egisto, inclinado, dizia aos líderes que estava tudo bem, e que tudo ficaria bem agora, ouviu gritar atrás de si um animal que estavam sangrando. E não era um animal que gritava, era Clitemnestra. Mas a sangravam. Seu filho a sangrava. Ele havia golpeado aleatoriamente o casal, fechando os olhos. Mas tudo é sensível e mortal em uma mãe, mesmo indigna. E ela não chamava nem Electra, nem Orestes, mas sua última filha Crisótemis, tanto que Orestes tinha a impressão de que era outra mãe, uma mãe inocente que ele matava. E ela se agarrava ao braço direito de Egisto. Ela estava certa; desde então seria sua única chance na vida de se manter um pouco de pé. Mas ela impedia Egisto de se desembaraçar. Ele a agitava para retomar o seu braço: nada a fazer. E ela era também muito pesada para servir de escudo. E havia ainda esse pássaro que batia nele com suas asas e o atacava com seu bico. Então ele lutou. Apenas com o braço esquerdo sem armas, uma rainha morta com colares e pingentes no braço direito, desesperado de morrer como um criminoso quando tudo nele havia se tornado puro e sagrado, de lutar por um crime que não era mais o seu e, com tanta lealdade e inocência, de reconhecer-se o infame em face desse parricídio, ele lutou com sua mão que a espada cortava aos poucos, mas o laço de sua couraça prendeu-se em um colchete de Clitemnestra, e a couraça se abriu. Então ele não resistiu mais: agitou somente seu braço direito, e

O mendigo possui um caráter impertinente e contraditório, o que vem em apoio às antíteses do jardineiro. Ao fim da peça, será o mesmo mendigo quem pronunciará as últimas palavras, tão ambíguas quanto suas divagações.

O mendigo é um homem de palavras (no plural): expressões populares, discursos familiares, detalhes vulgares, amizades duvidosas, ele não para de tagarelar, vanguarda e porta-voz de uma corte de mendigos e enfermos, e esses condenados da terra são talvez a revolução em marcha. Mas ele é também o homem de apotegmas, metáforas, parábolas esotéricas: ele fala, se não como um deus, pelo menos como um adivinho, como um poeta. Ele divaga, e ele profetiza. E assim – uma platitude e um hiato para começar, uma catacrese e uma metáfora para terminar – a ele cabe pronunciar a última réplica, que é também a mais célebre e a mais

sentia-se que se ele queria agora livrar-se da rainha, não era mais para combater sozinho, mas para morrer sozinho, para dormir na morte longe de Clitemnestra. E não conseguiu. E há para a eternidade um casal Clitemnestra-Egisto. Mas ele morreu gritando um nome que eu não direi.

A VOZ DE EGISTO, *fora* - Electra!...

O MENDIGO – Eu contei muito rápido. Ele me alcança.

(GIRAUDOUX, 1987, p. 129-130)

[LE MENDIANT – Alors voici la fin. La femme Narsès et les mendiants délièrent Oreste. Il se précipita à travers la cour. Il ne toucha même pas, il n’embrassa même pas Électre. Il a eu tort. Il ne la touchera jamais plus. Et il atteignit les assassins comme ils parlaient avec l’émeute, de la niche en marbre. Et comme Égisthe penché disait aux meneurs que tout allait bien, et que tout désormais irait bien, il entendit crier dans son dos une bête qu’on saignait. Et ce n’était pas une bête qui criait, c’était Clytemnestre. Mais on la saignait. Son fils la saignait. Il avait frappé au hasard sur le couple, en fermant les yeux. Mais tout est sensible et mortel dans une mère, même indigne. Et elle n’appelait ni Électre, ni Oreste, mais sa dernière fille Chrysothémis, si bien qu’Oreste avait l’impression que c’était une autre mère, une mère innocente qu’il tuait. Et elle se cramponnait au bras droit d’Égisthe. Elle avait raison, c’était sa seule chance désormais dans la vie de se tenir un peu debout. Mais elle empêchait Égisthe de se dégainer. Il la secouait pour reprendre son bras, rien à faire. Et elle était trop lourde aussi pour servir de bouclier. Et il y avait encore cet oiseau qui le giflait de ses ailes et l’attaquait du bec. Alors il lutta. Du seul bras gauche sans armes, une reine morte au bras droit avec colliers et pendentifs, désespéré de mourir en criminel quand tout de lui était devenu pur et sacré, de combattre pour un crime qui n’était plus le sien et, dans tant de loyauté et d’innocence, de se trouver l’infâme en face de ce parricide, il lutta de sa main que l’épée découpait peu à peu, mais le lacet de sa cuirasse se prit dans une agrafe de Clytemnestre, et elle s’ouvrit. Alors il ne résista plus, il secouait seulement son bras droit, et l’on sentait que s’il voulait maintenant se débarrasser de la reine, ce n’était plus pour combattre seul, mais pour mourir seul, pour être couché dans la mort loin de Clytemnestre. Et il n’y est pas parvenu. Et il y a pour l’éternité un couple Clytemnestre-Égisthe. Mais il est mort en criant un nom que je ne dirai pas.

LA VOIX D’ÉGISTHE, *au-dehors* – Électre !...

LE MENDIANT – J’ai raconté trop vite. Il me rattrape.]

O mendigo hesita em repetir o nome que Egisto já pronunciou, mas o mesmo o interrompe com o mesmo grito. Eis aí a onisciência do mendigo, capaz não só de relatar o que acontece em outro aposento, mas ainda de se antecipar aos atos e às palavras das outras personagens.

ambígua: “Isso tem um belo nome, mulher Narsé. Isso se chama aurora.” (BODY, 1987, p. 143-144)¹⁷¹

É possível que a aurora seja prenúncio de bons tempos, com a chegada do dia e o fim das trevas, como é possível ainda que Argos esteja ardendo e os inocentes se ataquem uns aos outros. Afinal, o crime de Egisto e Clitemnestra foi reavivado na memória coletiva, a vingança se cumpriu, e Orestes, por sua vez, será punido pelas Eumênides. O que não fica explícito na obra de Giraudoux, mas sim nas tragédias gregas, é a instalação permanente do tribunal das Eumênides para julgar os crimes cometidos dali em diante. A utilização que Ésquilo faz dessas entidades já indica uma modificação no direito da época:

Metamorfoseando as Erínias em Eumênides, Ésquilo [...] substitui o direito antigo pelo direito novo.

O direito antigo, defendido pelas Erínias, baseia-se na família. Nesse quadro jurídico, a falta de Orestes aparece como a falta suprema. Clitemnestra, assassina de seu esposo, era menos culpada que Orestes, que derramou seu próprio sangue (v. 210-212).

Apolo defende uma concepção diferente: todo crime deve ser punido pela mão do parente mais próximo da vítima. (BRUNEL, 1995, p. 82)¹⁷²

A *Electra* de Giraudoux também aponta para isso: reavivando o crime duplamente familiar e político na memória coletiva, promovendo por meios humanos a punição dos culpados e possibilitando a transcendência do trágico para uma vida de harmonia com a natureza através do símbolo das flores, a obra exprime otimismo, com a crença de que os crimes não serão esquecidos e de que é possível atingir uma vida melhor por meios humanos, mesmo que para isso seja necessário antes castigar os culpados pelas atrocidades cometidas no passado.¹⁷³

¹⁷¹ [Le Mendiant est un homme de paroles (au pluriel) : tornoures populaires, propos familiers, détails vulgaires, fréquentations douteuses, il ne cesse de bavarder, avant-garde et porte-parole d'une cohorte de mendiants et d'infirmités, et ces damnés de la terre sont peut-être la révolution en marche. Mais il est aussi l'homme des apophtegmes, des métaphores, des paraboles ésotériques : il parle, sinon comme un dieu, du moins comme un devin, comme un poète. Il divague, et il vaticine. Et ainsi – une platitude et un hiatus pour commencer, une catachrèse et une métaphore pour finir –, il lui appartient de prononcer la dernière réplique qui est aussi la plus célèbre... et la plus ambiguë : « Cela a un très beau nom, femme Narsès. Cela s'appelle l'aurora. »]

¹⁷² [En métamorphosant les Erinyes en Euménides, Eschyle [...] remplace le droit ancien par le droit nouveau.

Le droit ancien, défendu par les Erinyes, repose sur la famille. Dans ce cadre juridique, la faute d'Oreste apparaît comme la faute suprême. Clytemnestre, meurtrière de son époux, était moins coupable qu'Oreste, qui a versé son propre sang (v. 210-212).

Apollon défend une conception différente : tout crime doit être puni par la main du plus proche parent de la victime.]

¹⁷³ Mesmo as Eumênides, ainda na Antiguidade, não eram consideradas divindades, mas ficavam numa posição intermediária entre os deuses e os homens: “Ora, conforme Apolo e Atena, elas são rejeitadas por todos os deuses, antigos ou novos [...], pois elas não são deusas.” (BRUNEL,

No momento entreguerras, essa ressignificação da narrativa mítica de Electra empreendida por Giraudoux é uma expressão de fé na justiça, mas também na superação dos conflitos. *Electra* e *A Guerra de Troia não acontecerá* são uma afirmação do pacifismo, além de, através do simbolismo presente nos textos, representarem uma busca pela reparação dos crimes e por uma existência em que sejam abolidos os conflitos provindos da dissociação entre a humanidade e o mistério que a ultrapassa. Pela utilização dos símbolos, Giraudoux nega a possibilidade do absurdo e afirma uma grandeza humana que ultrapassa os limites da vida, da guerra e da morte: a grandeza do símbolo, que alça a humanidade à dimensão do mito.

Não obstante, apenas três anos depois de *Electra*, a Alemanha invadiria a França, e o absurdo moderno logo daria importantes passos na dramaturgia francesa.

3.2 O absurdo no Édipo moderno de Cocteau

Entre os escritores franceses do século XX, Jean Cocteau talvez seja o que mais recorreu à mitologia greco-latina. E, apesar de sua obra compreender diversos gêneros – teatro, romance, desenho, cinema, entre outros –, foi na sua dramaturgia que os mitos gregos encontraram seu lugar mais frequente: entre 1910 e 1963, ano de sua morte, vieram à luz várias obras destinadas ao palco com títulos oriundos da mitologia grega e latina: *A paciência de Penélope*, *Antígona*, *Orfeu*, *Oedipus rex*, *Édipo rei*, *Fedra* e *Baco*, além dos roteiros dos

1995, p. 81) [Or, selon Apollon et Athéna, elles sont rejetées par tous les dieux, anciens ou nouveaux [...], car elles ne sont pas des déesses.] Ainda assim, na mitologia elas cumpriam uma missão divina: “Que as filhas da noite sejam ou não de natureza divina, uma coisa é certa: elas são objetos de Zeus.” (BRUNEL, 1995, p. 81) [Que les filles de la nuit soient ou non de nature divine, une chose est certaine : elles sont les sujettes de Zeus.] Na peça de Giraudoux, Body vê as Eumênides como uma representação do destino: “Elas representam [com seu crescimento físico ao longo da peça] essa aceleração do tempo que exige a tragédia e [...] essa ‘forma acelerada do tempo’, é a própria definição do destino. Poderíamos considerá-las benevolentes, pois procuram muitas vezes desviar Orestes para o caminho da felicidade, mas, por força de imitar a ação com várias cenas de antecedência, podemos também pensar que elas provocam e precipitam a catástrofe.” (BODY, 1987, p. 140-141) [Elles représentent cette accélération du temps qu’exige la tragédie et [...] cette « forme accélérée du temps », c’est la définition même du destin. On pourrait les croire bienveillantes car elles cherchent souvent à détourner Oreste vers la piste du bonheur mais, à force de mimer l’action avec plusieurs scènes d’avance, on peut aussi penser qu’elles suscitent et précipitent la catastrophe.]

filmes *Orfeu* e *O testamento de Orfeu*, dirigidos pelo próprio escritor;¹⁷⁴ porém, sua versão mais bem elaborada de um mito grego no teatro é *A máquina infernal*, peça em quatro atos escrita em 1932 e encenada em 1934 com direção de Louis Jouvet.

Embora Cocteau, que tão frequentemente fez uso da mitologia grega em suas obras, só voltasse a utilizar os mitos antigos em sua dramaturgia em 1950, com o balé *Fedra*,¹⁷⁵ *A máquina infernal* fornece elementos importantes para a compreensão da ressignificação dos mitos promovida por Cocteau, certamente influenciado pelas experiências da Primeira Guerra Mundial.¹⁷⁶

Quando Cocteau compõe *A máquina infernal*, em 1932, as lembranças e as marcas da Grande Guerra ainda estão profundamente impressas no país.

A crise econômica, que começou com o crack de Wall Street em 1929, afetou a Europa com força total. Na França, a economia e a sociedade são profundamente afetadas. A Alemanha, particularmente atingida pela crise devido à derrota e ao peso das reparações de guerra, conhece os “perigos crescentes”: em 1933, Hitler se tornará chanceler do Reich. (COMBEAUD, 1998, p. 10)¹⁷⁷

Dessa forma, mesmo que, no tempo de escritura da peça, o absurdo moderno de Camus não estivesse ainda sistematizado em *O mito de Sísifo*, é possível identificar, no texto de Cocteau, alguns traços desse pensamento que ganharia força na década seguinte.

Em *A máquina infernal*, Cocteau reescreve as principais passagens do mito de Édipo, utilizando uma abordagem renovada e incluindo referências ao período

¹⁷⁴ Cf. COCTEAU, 2003, p. XXXIII-XXXV, e BORGAL, 1989, p. 221-225.

¹⁷⁵ Em *Fedra*, uma “tragédia coreográfica”, como a chamou Cocteau, o pessimismo do pós-guerra também está presente, visto a morte das personagens mais jovens, Fedra e Hipólito e o aparecimento de Minos e Pasífae, ao fim da peça, para cobrir com um manto rubro o corpo da filha. (Cf. COCTEAU, 2003, p. 76) Eis aí o aniquilamento de uma geração.

¹⁷⁶ É importante ressaltar a utilização repetida que o escritor promoveu de certos temas, como o de Édipo, e até de determinadas frases ao longo de seu percurso artístico: “Cocteau gostava de se repetir. Logo que ele houvesse desenvolvido uma fórmula, ele a explorava ao máximo. Algumas frases encontram-se idênticas em várias obras suas.” (BORGAL, 1989, p. 6) [Cocteau aimait à se répéter. Lorsqu’il avait mis au point une formule, il l’exploitait au maximum. Certaines phrases se retrouvent identiques dans plusieurs de ses oeuvres.] O mito de Édipo, especialmente, aparece com frequência na obra do escritor: “ele havia incorporado esse mito grego à sua própria mitologia pessoal, a ponto de fazer dele uma figura recorrente, um *leitmotiv* de sua obra.” (COMBEAUD, 1998, p. 27) [il avait incorporé ce mythe grec à sa propre mythologie personnelle, au point d’en faire une figure récurrente, un *leitmotiv* de son oeuvre.]

¹⁷⁷ [Lorsque Cocteau compose *La Machine infernale*, em 1932, les souvenirs et les traces de la Grande Guerre sont encore profondément empreints dans le pays.

La crise économique, qui a pris naissance avec le krach de Wall Street en 1929, touche l’Europe de plein fouet. En France, l’économie et la société en sont alors profondément affectées. L’Allemagne, particulièrement atteinte par la crise, du fait de la défaite et du poids des réparations de guerre, connaît la « montée des périls » : en 1933, Hitler deviendra chancelier du Reich.]

entreguerras, época em que começa a se delinear o existencialismo. Esse estado de coisas foi o que favoreceu também o próprio desenvolvimento do pensamento absurdo, que ganhou expressão em *O mito de Sísifo* e que foi relacionado a certas manifestações teatrais das décadas seguintes, reunidas pelo crítico Martin Esslin sob a designação Teatro do Absurdo.¹⁷⁸

A máquina infernal, por sua linguagem, não faz parte dessa classificação, pois, assim como as peças de Giraudoux, Sartre e Camus, ela é construída sobre um discurso lógico, o que confere algum crédito à racionalidade no ordenamento do mundo. Nessas obras, “o belo fraseado e o brilho argumentativo (...) ainda proclamam, implicitamente, a convicção tácita de que um discurso lógico pode oferecer soluções válidas, que a análise da linguagem pode conduzir à descoberta de conceitos básicos – uma ideia de Platão.” (ESSLIN, 1968, p. 21) Nesse sentido, Cocteau se aproxima mais do que Esslin chama de “teatro existencialista”.¹⁷⁹ Tendo, no entanto, como pressuposto, que o pensamento e, sobretudo, o sentimento do absurdo perpassam muitas das produções artísticas e filosóficas do século XX, é possível analisar como ele se expressa na dramaturgia de Cocteau, sem comprometê-la especificamente com o grupo identificado como Teatro do Absurdo.

Para encontrar as marcas do absurdo em *A máquina infernal*, é interessante examinar primeiramente como se processa na obra uma readaptação do mito de Édipo em caracteres modernos. Nesse aspecto, a dessacralização das figuras míticas contribui para que as personagens sejam inseridas num universo sem sentido, posto que suas glórias, suas posições sociais e os poderes que lhes são legitimados na sociedade são apenas ornatos mundanos. O rei Édipo, a rainha Jocasta e o vidente Tirésias, como concebidos por Cocteau, são humanos repletos de vaidades e desconfianças.

Dividida em quatro atos, a tragédia segue, basicamente, a seguinte ordem:

1) um soldado e um jovem soldado que guardam os muros da cidade discutem

¹⁷⁸ Cf. ESSLIN, 1968.

¹⁷⁹ Esslin denomina teatro existencialista aquele praticado por Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre e Camus. Segundo ele, esses autores “apresentam sua noção de irracionalidade da condição humana sob forma de raciocínio extremamente lúcido e logicamente construído, enquanto o Teatro do Absurdo procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo” (ESSLIN, 1968, p. 20). Não obstante, nossa análise é focada na representação de um imaginário que tem relação com o pensamento e o sentimento do absurdo, não necessariamente expresso na linguagem do drama.

com seu chefe sobre as aparições do fantasma de Laio; Jocasta e Tirésias vêm à cena para vê-lo, mas não conseguem;¹⁸⁰ 2) Édipo encontra-se com a Esfinge em forma de donzela; a mesma revela-lhe a solução para o próprio enigma e ele acaba por matá-la em busca de glória; 3) Édipo e Jocasta estão no leito nupcial, onde, por insistência da esposa, o novo rei aceita receber Tirésias; os dois discutem e Édipo adquire uma cegueira temporária ao querer ver o futuro nos olhos do vidente; 4) Édipo recebe a notícia da morte de seu pai adotivo e, investigando sobre seu passado, acaba descobrindo que assassinou o pai verdadeiro e casou-se com a mãe; Jocasta, depois de enforcar-se, retorna dos mortos para buscar Édipo, que se tornara vidente com os olhos vazados e agora porta o bastão de Tirésias.¹⁸¹

A partir da organização da peça, demonstra-se um interesse em modernizar a linguagem do texto dramático e, em consequência disso, do próprio mito: o primeiro e o segundo atos ocorrem simultaneamente, embora não dividam o palco. O público toma conhecimento dessa sincronia no início do segundo ato, através da voz, cuja função é introduzir os atos e dar conhecimento ao público dos desígnios da máquina infernal. Do segundo para o terceiro ato, por sua vez, há um hiato sobre as homenagens prestadas a Édipo pelo povo de Tebas, de maneira que, entre um ato e outro, o herói passa de matador da Esfinge a esposo de Jocasta. Finalmente, entre o terceiro e o quarto atos, há um vácuo de dezessete

¹⁸⁰ Há nesse ato uma evidente inspiração no *Hamlet* de Shakespeare, embora Cocteau tenha preferido a utilização de personagens cômicas: “Enquanto em *Hamlet* o rei assassinado aparece diretamente ao seu filho Hamlet para reclamar vingança, aqui é para os servos que aparece o espectro de Laio. Se os dois guardas estão perturbados, impressionados, eles são, ainda assim, personagens de comédia, mais preocupados com sua vida cotidiana do que com política ou metafísica.” (ODIER, 1999, p. 18) [Tandis que dans *Hamlet*, le roi assassiné apparaît directement à son fils Hamlet pour réclamer vengeance, ici c’est à des comparses qu’apparaît le spectre de Laïos. Si les deux gardes sont troublés, impressionés, ils n’en restent pas moins des personnages de comédie, plus préoccupés de leur vie quotidienne que de politique ou métaphysique.]

¹⁸¹ O processo de composição da peça revela uma distância temporal entre a reinvenção do mito e o ajuntamento de novos acontecimentos: “Ele [Cocteau] escreveu inicialmente um ato, destinado a Gaston Baty e Marguerite Jamois, aquele que chama de o ato da *Esfinge*. Em um segundo momento, escreveu outro ato, que veio a ser o primeiro. Em seguida, veio-lhe a ideia da transposição de *Édipo rei*, que lhe forneceu o último ato do texto definitivo. E foi só no final que ele pensou em inserir o terceiro ato, contando a noite de núpcias de Édipo e Jocasta.” (BORGAL, 1989, p. 82) [Il écrivit d’abord un acte, destiné à Gaston Baty et Marguerite Jamois, celui qu’il appelle l’acte du *Sphinx*. Dans un deuxième temps, il écrivit un autre acte, devenu le premier. Ensuite lui vint l’idée de la transposition d’*Oedipe-Roi*, qui lui fournit le dernier acte du texte définitif. Et c’est seulement pour terminer qu’il songea à intercaler le troisième acte, racontant la nuit de noces d’Oedipe et de Jocaste.] Assim, os acontecimentos apresentados no primeiro ato – o aparecimento do fantasma de Laio e a discussão entre os dois soldados – são invenções de Cocteau, e não figuram nas outras versões do mito. (Cf. BORGAL, 1989, p. 81)

anos, pois é só depois de consolidar seu casamento com a rainha, tendo com ela quatro filhos, que Édipo descobre sua verdadeira identidade e enfrenta seu trágico destino.

O lugar da ação também é móvel: o primeiro ato tem como cenário as muralhas de defesa de Tebas; o segundo se passa num lugar ermo, próximo à estrada da cidade; o terceiro ato representa o quarto de Édipo e Jocasta; o último vem à cena num pátio, cercado de altos muros, que se comunica com o quarto da rainha.

Há, desse modo, uma ruptura no que diz respeito a duas das três unidades que Hegel define como constituintes da tragédia: unidade de tempo, de ação e de lugar.¹⁸² Porém, mesmo o filósofo alemão torna relativa a importância desses aspectos, declarando que a única lei que não se pode transigir numa tragédia é a da unidade de ação. Segundo Hegel, “o conflito deve encontrar a sua explicitação exaustiva nas circunstâncias em que se produz, assim como nos caracteres e nos fins das personagens e evoluir para a conciliação, graças até às circunstâncias nas quais teve origem” (HEGEL, 1980, p. 288). Conforme o pressuposto da unidade de ação, a peça está perfeitamente de acordo com o postulado de Hegel para a tragédia, já que faz uso do conhecimento do mito pelo público e da enunciação pela voz para assegurar que o desfecho seja condizente com os acontecimentos que tomam forma no decorrer da peça e, antes ainda, nas profecias dos oráculos, as quais não são encenadas, mas referidas pelas personagens durante todos os quatro atos, até que, finalmente, elas se cumpram.

Na tragédia grega, o responsável pelo sentido moral é o coro, que, representando a voz da cidade, atenta para os desvios de conduta das personagens e antecipa, assim, o desfecho trágico. “O coro representa a substância real da vida e da ação heroicas e morais; perante os heróis representa o povo, o solo fecundo no qual crescem os heróis.” (HEGEL, 1980, p. 340). Ou seja, ao mesmo tempo em que o coro simboliza o povo, a cidade grega, também assume o papel de guardião da moral, extraindo um sentido dessa ordem à medida que o destino vai sendo descoberto pelo herói durante sua trajetória.

¹⁸² É importante frisar que essas três unidades não constam no texto da *Poética* de Aristóteles, onde só encontramos a unidade de tempo e a de ação. A unidade de lugar parece ter sido dependida do fato de que a ação das tragédias gregas se passa num espaço reduzido. (Cf. ARISTÓTELES, 1966, p. 73 e 77-78)

Em *A máquina infernal*, em que o divino é também o diabólico, o coro é substituído pela voz, uma entidade que expõe o argumento, antecipa acontecimentos, tece comentários e promove julgamentos. Sua ligação com a máquina, ou seja, com o divino-diabólico do destino humano, faz com que conheça o mito em sua totalidade e dê conhecimento ao público de que Édipo será inevitavelmente criminoso e réu, pois a máquina já traçou seu destino. A presença da voz, então, permite à peça prescindir do oráculo em cena, posto que ela revela, antes de qualquer encenação, o destino trágico do herói: “Matará o pai. Casar-se-á com a mãe.” (COCTEAU, 1967, p. 9)

Seu conhecimento dos desígnios divinos também afirma a condição diabólica da máquina infernal, que, estando em lugar da divindade, determina de bom grado a perdição inelutável do humano: “Para que os deuses divirtam-se a valer, importa que a sua vítima caia de bem alto.” (COCTEAU, 1967, p. 9)¹⁸³ Ora, se é aos próprios deuses que apraz o destino trágico do humano, se aqueles a quem a humanidade recorre para implorar por sua salvação são precisamente os seus algozes, então a vontade do homem só se realiza *apesar* dos deuses, e está fadada ao fracasso ante a máquina que, como Cronos, um dia há de devorar a todos. É como se a vida representada na ação fosse ela mesma um teatro, em que não há qualquer possibilidade de escolha: resta apenas desempenhar os papéis predeterminados e esperar o desfecho:

A história já estava acabada quando começa; sua realidade definitiva está na máquina divino-infernal, nos personagens (em seu aspecto de destinação trágica), na bela coerência do mito – e não nas míopes intrigas da vida diária de Édipo e Jocasta, ou em seus papéis contingentes de filhos, ou esposos, ou pais. (FERGUSSON, 1964, p. 198)

Por isso, não há referências aos deuses gregos no plano da humanidade. Embora os humanos sejam governados por alguma força transcendente, a mesma é incognoscível e não participa das ações mundanas. Mesmo a Esfinge se apresenta na peça como uma moça à espera de seu amor. Só depois de sua morte terrena, traiçoeiramente pelas mãos de Édipo,¹⁸⁴ é que ela assume a forma

¹⁸³ Observe-se que a “queda de bem alto” do herói é um dos requisitos de Lesky para a criação do efeito trágico: “O que devemos sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível.” (LESKY, 1971, p. 26)

¹⁸⁴ A atitude de Édipo, que não tem qualquer mérito em vencer a Esfinge, mas que recebe a glória dessa conquista, lembra a posição de Cocteau sobre a França após a Liberação. Ele, na ocasião, escreveria: “A atitude da França após a liberação era simples. Ela não a conquistou. Presa aos militares, ela podia? O que era preciso? Dizer ao mundo: ‘Eu não quis lutar. Eu não

divina de Nêmesis, a qual, abandonando a terra, simboliza a morte da justiça no mundo humano.

O papel da voz, portanto, é revelar ao público da peça os desígnios divinos e dar coesão à ação trágica, estabelecendo vínculos entre a encenação e os fatos que não são encenados. Ela não é humana e não participa diretamente da ação: está alheia à humanidade e tudo conhece sobre ela. Por isso é atemporal e tem o domínio do tempo, do espaço e da ação. Pode inclusive manipular a própria representação, como no início do segundo ato, quando diz: “Espectadores, vamos imaginar um recuo no tempo e reviver em outro lugar os minutos que acabamos de viver juntos.” (COCTEAU, 1967, p. 45). A voz é divina e é uma representante da máquina infernal. Nesse aspecto, difere do coro grego, composto por bacantes ou por cidadãos. A intervenção da voz no plano da humanidade, por sua vez, se dá através de Anúbis, o juiz egípcio dos mortos, que aparece para julgar os atos da Esfinge enquanto a mesma está sob a forma de mulher, e que tem também o conhecimento do destino. Exemplo disso está na sua profecia sobre Édipo: “Ele terá dois filhos que se entrematarão, duas filhas, uma das quais se enforcará. Jocasta se enforcará...” (COCTEAU, 1967, p. 72) Dessa maneira, separando o que é o mundo humano do que é divino, Cocteau deixa ver a impossibilidade de comunicação verdadeira entre os dois mundos, sendo o primeiro subjugado inexoravelmente ao segundo.

Mas a dessacralização do mito de Édipo é feita principalmente no nível das personagens humanas. No primeiro ato, o soldado afirma sobre a rainha: “Dizem que [Jocasta] é excêntrica, e que tem sotaque estrangeiro, e que está sob a influência de Tirésias. Esse Tirésias aconselha à rainha tudo o que pode prejudicá-la.” (COCTEAU, 1967, p. 23) Jocasta é, assim, despida de toda a pompa que a acompanha na tragédia de Sófocles. Em Cocteau, ela já não é uma mulher bela, mas alguém com obsessão pela maquiagem que deve esconder os traços da idade. Seus modos também são por vezes brutos, sendo capaz de agredir alguém fisicamente, como afirma no primeiro ato com relação ao chefe, quando o mesmo

gosto de lutar. Eu não tinha armas. Eu não as terei. Eu possuo uma arma secreta. Qual? Visto que é secreta, posso te responder? E se o mundo insiste: *‘Minha arma secreta é uma tradição de anarquia.’* (COCTEAU, 2009, p. 42, grifo original) [L’attitude de la France après la libération était simple. Elle ne l’a pas prise. En proie aux militaires, le pouvait-elle ? Que fallait-il ? Dire au monde: ‘Je n’ai pas voulu me battre. Je n’aime pas me battre. Je n’avais pas d’armes. Je n’en aurai pas. Je possède une arme secrète. Laquelle? Puisqu’elle est secrète, puis-je vous répondre?’ Et si le monde insiste: *‘Mon arme secrète est une tradition d’anarchie.’*]

embarga sua conversa com o jovem soldado: “Se este capitão ficar aqui mais um minuto, dou-lhe um pontapé.” (COCTEAU, 1967, p. 32) Tirésias, inclusive, observa as veleidades da rainha: “Ela é fraca, crédula, romanesca...” (COCTEAU, 1967, p. 87) E eis que essa mulher fútil, com seu “sotaque internacional das Royalties” (COCTEAU, 1967, p. 24), acaba por enforcar-se em sua própria *écharpe*.¹⁸⁵ Essa futilidade de Jocasta, com sua *écharpe* e seu grampo de ouro, não está distante da imagem de uma Europa consumidora, particularmente representativa da década de 1930, quando uma classe média passa a ter um grande acesso aos bens de consumo.¹⁸⁶

Tirésias, por sua vez, em lugar de ser o vidente conhecedor do universo dos deuses, personifica uma ilusão de conhecimento. Ora, o conhecimento verdadeiro é impossível precisamente sob a perspectiva do absurdo.¹⁸⁷ E desde

¹⁸⁵ A *écharpe* que oprime o pescoço de Jocasta, e na qual ela acaba se enforcando, faz também referência à morte da bailarina Isadora Duncan, precursora da dança contemporânea, que, em 1927, foi estrangulada pela *écharpe* que vestia quando a mesma prendeu-se na roda do carro conversível em que viajava. (Cf. BELILOVE, 2005). Trata-se, portanto, de mais uma ressignificação do mito promovida por Cocteau.

¹⁸⁶ “A Europa do entreguerras abre-se a uma civilização nova, inteiramente orientada para a satisfação das necessidades materiais. Progressos técnicos decisivos dirigem o Velho Mundo em direção a uma nova civilização industrial, diferente daquela que havia conhecido no século XIX: o crescimento visa a satisfazer, não mais as necessidades de equipamentos (máquinas, pontes, ferrovias, represas...) ou uma elite de consumidores privilegiados, mas as massas.” (COMBEAUD, 1998, p. 10-11) [Cette Europe de l’entre-deux-guerres s’ouvre à une civilisation nouvelle, tout entière orientée vers la satisfaction des besoins matériels. Des progrès techniques décisifs dirigent l’Ancien Monde vers une nouvelle civilisation industrielle, différente de celle qu’avait connue le XIXe siècle : la croissance vise à satisfaire, non plus des besoins d’équipement (machines, ponts, chemins de fer, écluses...) ou une élite de consommateurs privilégiés, mais les masses.] Para ampliar aqui a moldura histórica, vale lembrar que, junto a esse aumento do consumo, a mesma época assiste ao desenvolvimento da ciência, com a descoberta do nêutron e a teoria da relatividade, e à popularização do rádio e do cinema: “Os vetores dessa cultura de massa são múltiplos, e é o seu efeito cumulativo, de fato, que dá então ao fenômeno sua amplitude. A mistura social é operada por uma mídia social já no zênite – a imprensa escrita – e por dois outros meios de comunicação para os quais esse entreguerras é precisamente um período de rápida ascensão – o cinema e o rádio. Essa ascensão é, certamente, o reflexo do progresso científico e tecnológico da época e, especialmente, do seu impacto na vida cotidiana.” (SIRINELLI, 1998, 153) [Les vecteurs de cette culture de masse sont multiplés et c’est leur effet cumulatif, en fait, qui donne alors au phénomène son ampleur. Le brassage social est opéré par un média déjà au zénith – la presse écrite – et par deux autres médias pour lesquels cet entre-deux-guerres est précisément une période d’ascension rapide – le cinéma et la radio. Cette ascension est, bien sûr, le reflet du progrès scientifique et technologique de l’époque et surtout de ses retombées sur la vie quotidienne.]

¹⁸⁷ Ao contrário dos textos escritos anteriormente por Cocteau a partir do mesmo mito, nos quais Tirésias personifica a verdade. Na “ópera-oratório” *Oedipus rex*, narra o Speaker: “Édipo interroga a fonte da verdade: Tirésias, o vidente.” (COCTEAU, 2003, p. 214) [Oedipe interroge la fontaine de vérité: Tirésias, le devin.] Já em *Édipo rei*, ele tem, com sua adivinhação, o poder de salvar a cidade e o próprio rei:

ÉDIPO – [...] Tirésias, Apolo exige que se descubram os assassinos de Laio e que eles sejam punidos com o exílio ou com a morte. Coloca a tua arte a nosso serviço. Fala. Adivinha. Salva tua cidade e teu rei.

que o ser humano se dá conta de que é mortal, ele tende a negar esse fato, a fim de não ter que encarar a própria finitude e o despropósito da existência: “É preciso considerar como uma referência perpétua [...] a defasagem constante entre o que imaginamos saber e o que realmente sabemos, a aceitação prática e a ignorância simulada que faz com que vivamos com ideias que, se as sentíssemos de verdade, deveriam transtornar toda a nossa vida.” (CAMUS, 2007, p. 32)

Como, na peça de Cocteau, as personagens não podem se comunicar com o plano divino, pois são apenas títeres da máquina infernal, o poder de Tirésias é ridicularizado, principalmente por Jocasta, a quem ele acompanha como um cão fiel, o que contraria a posição de respeito do vidente na mitologia grega, considerado um intermediário entre os mundos humano e divino. Essa legitimação do papel social do adivinho na Grécia Antiga é mencionada por Vernant ao narrar o mito de Édipo: “Creonte explica ao povo que Tebas dispõe de um adivinho profissional, que sabe decifrar o voo dos pássaros e que, talvez, por inspiração divina, conheça a verdade: é o velho Tirésias.” (VERNANT, 2000, p. 170-171). Em *A máquina infernal*, porém, Jocasta duvida das previsões do vidente: “Zizi! Que sabem vocês, com os seus frangos e as suas estrelas?” (COCTEAU, 1967, p. 34) Assim, no nível humano, tudo é aparência, e a pretensão ao conhecimento verdadeiro é o que leva à ilusão de possuí-lo: “Todo conhecimento verdadeiro é impossível. Só se pode enumerar as aparências e apresentar o ambiente.” (CAMUS, 2007, p. 26)

No entanto, é possível que a verdade se mostre justamente a quem não possui o poder de compreendê-la, de evitar que o destino se cumpra ou de angariar os ouvidos dos nobres a serem atingidos pelo desfecho trágico. Dessa maneira, a aparição do fantasma de Laio é impossível aos olhos de Tirésias e Jocasta, mas se dá perante a gente simples: o soldado e o jovem soldado.¹⁸⁸ Por

(COCTEAU, 2003, p. 431)

[OEDIPE – [...] Tirésias, Apollon exige qu'on découvre les assassins de Laïus et qu'on les punisse par l'exil ou par la mort. Mets ton art à notre service. Parle. Devine. Sauve ta ville et ton roi.]

¹⁸⁸ À gente simples na peça é reservado o papel de Cassandra, pois, assim como a personagem da mitologia grega, essas pessoas possuem a faculdade de obter o conhecimento transcendental, mas não de partilhá-lo: “Cassandra, filha de Príamo, também era profetisa, que devia igualmente agradecer a Apolo o seu dom profético, embora, tendo rejeitado o amor do deus, nunca fosse acreditada.” (KERÉNYI, 1998, p. 253) No caso do soldado e do jovem

isso é que, quando o soldado percebe que basta Jocasta e Tirésias saírem para o fantasma poder aparecer, o próprio fantasma observa: “Ai, estes simples sabem então o que os sacerdotes não adivinham?...” (COCTEAU, 1967, p. 43) A ele, porém, responderia o soldado como fez ao jovem soldado: “Essas coisas estão além do nosso bestunto, meu velho.” (COCTEAU, 1967, p. 43)¹⁸⁹

Partindo desse enfoque, não apenas Édipo, mas também Tirésias tem sua evolução como personagem, a qual se processa gradualmente desde que ele começa a dar mostras de conhecer o destino do rei, até quando, depois da morte de Jocasta, finalmente pode vê-la voltar dos mortos para buscar Édipo.¹⁹⁰ A partir daquele momento, revela-se para ele algo como uma epifania da máquina infernal, quando adquire a consciência do mecanismo implacável que governa os destinos humanos.

A evolução desse conhecimento é análoga à evolução da cegueira. Ao contrário da peça de Sófocles, em *A máquina infernal* Tirésias não começa a peça totalmente cego, ou, por outra, não admite a própria deficiência; ao contrário, mais de uma vez ele se declara apenas “quase cego”: “Cumpria tomar outro guia. Sou quase cego.” (COCTEAU, 1967, p. 24) Esse simbolismo da cegueira pode ser corroborado pela perda de visão do próprio Édipo, o qual, após vazar os olhos com um grampo de ouro de Jocasta e empunhar o bastão de Tirésias, passa a entender o próprio destino: “Há 18 anos, lembrai-vos? vi em vossos olhos que viria a ficar cego e não soube compreender. Agora, compreendo, Tirésias, mas sofro...” (COCTEAU, 1967, p. 122) No caso de Tirésias, então, a dessacralização da

soldado, sua baixa condição social os isola da trama principal que envolve os reis, além de acreditarem que não podem compreender o que lhes diz o fantasma.

¹⁸⁹ Odier nota nesse primeiro ato uma diversidade de tons, na qual se destacam os elementos burlescos: “a banalidade de alguns elementos do diálogo entre os guardas [...], a atitude e a fala de Jocasta, que conta os degraus [...] e enfeita Tirésias com o apelido ridículo de ‘Zizi’, o tratamento familiar, o mal-entendido [...] e a atitude pouco altiva da rainha. Todos esses elementos fazem desse primeiro ato um episódio mais próximo da comédia do que da tragédia.” (ODIER, 1999, p. 18) [la trivialité de certains éléments du dialogue entre les gardes [...], l’attitude et le discours de Jocaste qui compte les marches [...] et affuble Tirésias du ridicule surnom de « Zizi », le tutoiement, le quiproquo [...] et l’attitude peu altière de la reine. Tous ces éléments font de ce premier acte un épisode plus proche de la comédie que de la tragédie.]

¹⁹⁰ Nesse momento a peça coloca Édipo entre o fantasma do pai, que aparece no primeiro ato, e o fantasma da mãe, que aparece no último. “Édipo é assim envolvido por dois espectros, de seu pai e de sua mãe, que acompanham seu funesto percurso. [...] Édipo e Jocasta se reencontram agora numa proximidade dolorosa e terna que foge aos olhares, aos julgamentos, à humanidade, para marcharem a um além indeciso, de glória ou de vergonha” (ODIER, 1999, p. 26). [Oedipe est ainsi encadré par les deux spectres, de son père et de sa mère, qui accompagnent son funeste parcours. [...] Oedipe et Jocaste se retrouvent alors dans une proximité douloureuse et tendre qui échappe aux regards, aux jugements, à l’humanité, pour une marche vers un au-delà indécis, de gloire ou de honte]

personagem, a sua humanização, é o que permite, no decorrer da peça, que adquira compreensão da falta de sentido da existência.

Mas o herói da tragédia é Édipo, e sobre ele pesam as vaidades da fama e da glória conquistadas pela força e pela inteligência. Seu único objetivo é o reconhecimento público, de modo que sua ambição desmedida – que não é mais do que uma forma de esperança numa eternidade terrena – acaba por levá-lo à perdição. Sua vida está dedicada ao intento da glorificação entre os homens: “Não sei se amo a glória; amo as multidões em alvoroço, os clarins, as bandeiras que tatalam, as palmas agitadas, o sol, o ouro, a púrpura, a felicidade, a aventura, – viver enfim!” (COCTEAU, 1967, p. 59)

Édipo pode ser herói, mas sob o jugo da máquina infernal ele é apenas mais uma vítima, que deve “cair de bem alto” para a satisfação da divindade. Sua sede de poder é o que faz dele um herói trágico moderno, posto que, quanto maior a sua ambição e as suas conquistas, maior é o horror de seu destino. A glória entre os homens lhe é tão cara que sua sede de poder beira a imoralidade. Nesse sentido, Mason tem razão ao afirmar que o moralismo da peça a distancia de um modelo de tragédia sofocliano:

Acredito que a tragédia é a expressão do raro mas elevado momento em que o homem tem coragem de medir-se com o universo sem os adereços da religião, da filosofia ou do egoísmo [...]. É aqui que o Sr. Cocteau fica aquém do seu modelo grego, pois ele reduz o caráter de Édipo ao de um homem que não demonstra nem capacidade de comando nem uma força extraordinária de caráter, embora Sófocles mesmo esteja longe de deixar claro se ele crê que o modo como os deuses tratam Édipo é caprichoso ou é justificável. (MASON, 1940, p. 179-180)¹⁹¹

Entretanto, o principal erro de Édipo não é sua conduta imoral, mas sua vontade de conhecer a ordem do universo, essa unidade divina à qual humano nenhum pode ter acesso e que se revela a ele através do conhecimento de sua própria fatalidade. “Tal evidência é o absurdo, o divórcio entre o espírito que deseja e o mundo que decepciona, minha nostalgia de unidade, o universo

¹⁹¹ [Tragedy is, I believe, the expression of the rare but heightened moment when man has courage to measure himself against the universe without the props of religion, philosophy, or egotism [...]. It is here that M. Cocteau falls short of his Greek model, for he reduces the character of Oedipus to that of a man who shows no commanding capacity or special strength of character, though Sophocles himself is far from making clear whether he thinks the gods' treatment of Oedipus capricious or justifiable.]

disperso e a contradição que os enlaça.” (CAMUS, 2007, p. 62) Eis o erro trágico do herói moderno.¹⁹²

Para os deuses, então, o lugar e o tempo dos homens é algo de pouca ou nenhuma importância. Édipo, para os homens, é um herói; para os deuses, apenas um divertimento. Os deuses só possuem a experiência da eternidade, portanto não conhecem o viver humano, que é um viver no tempo, visto que a morte é inevitável. Por isso, Anúbis afirma: “O tempo dos homens é a eternidade pregueada. Para nós não existe.” (COCTEAU, 1967, p. 71) O deus só pode definir o tempo a partir da perspectiva que conhece: a do eterno: “existe [na peça] *outro ‘tempo’* – ou ausência de tempo, *eternidade* – divino, inconcebível e inacessível aos mortais. É o tempo da lenda ou do destino, o tempo dos deuses.” (ODIER, 1999, p. 22, grifos originais)¹⁹³ O mesmo insinua Jocasta, após voltar dos mortos e encontrar Édipo, agora apenas como filho, pois as desventuras humanas – pelas quais ela veio a tornar-se sua esposa – não significam nada fora da vida: “As coisas que parecem abomináveis depois da morte, se tu o soubesses, do lugar onde estou, se soubesses como elas têm pouca importância!” (COCTEAU, 1967, p. 124)

Retornar da morte é um dos motivos mitológicos mais difundidos e está geralmente associado a um rito iniciático, à transformação do herói, como nos mitos em que ele é engolido por um monstro: “Trata-se [a deglutição pelo monstro] de um mistério que implica a mais terrível prova iniciática, a da morte, mas que constitui igualmente a única via possível para abolir a duração temporal – por outras palavras, a existência histórica – e reintegrar a situação primordial.” (CAILLOIS, 2000, p. 240) O retorno de Jocasta, portanto, repete o gesto de Orfeu, personagem que também rendeu a Cocteau uma peça de teatro e um filme. “Modelo ideal de poeta e de cantor, Orfeu desempenha [...] o papel de mediador entre o mundo dos vivos e o dos mortos.” (ODIER, 1999, p. 13)¹⁹⁴ No entanto, Orfeu, ao contrário de Jocasta, retorna vivo dos mortos e, como humano, afirma

¹⁹² Por isso, Bornheim identifica no trágico moderno a ausência de uma medida que dê razão à desmedida do herói: “A experiência ‘trágica’ fundamental do século XX é que a tragédia se transfere da esfera humana, ou da *hybris* do herói, para o sentido último da realidade, confundindo-se, assim, com uma objetividade ontológica esvaziada de sentido – qualquer coisa como uma ontologia do nada.” (BORNHEIM, 2007, p. 89)

¹⁹³ [il existe *un autre « temps »* – ou absence de temps, *éternité* – divin, inconcevable et inaccessible aux mortels. C’est le temps de la légende ou du destin, le temps des dieux.]

¹⁹⁴ [Modèle idéal de poète et de chanteur, Orphée joue [...] le rôle de médiateur entre le monde des vivants et celui des morts.]

não compreender a vida: “A vida me corta, Heurtebise! É uma obra-prima. É preciso que eu suporte seus golpes sem compreendê-los. É preciso que eu endureça. É preciso que eu aceite, que eu me mantenha tranquilo, que eu a ajude, que eu colabore, que eu lhe deixe terminar seu trabalho.” (COCTEAU, 2005, p. 109)¹⁹⁵ É a condição de morta, portanto, que possibilita a Jocasta a compreensão metafísica.

Não obstante, há, na declaração de Jocasta, uma analogia com o pensamento absurdo no que trata da falta de importância dos gestos humanos. Isso talvez explique por que o absurdo veio a se expressar na dramaturgia de Beckett ou Pinter como *nonsense*, pois, ao admitir a inutilidade de todos os esforços na vida, todas as ações são passíveis de serem ridicularizadas. Eis, então, que a própria vida passa a ser um espetáculo do ridículo e do *nonsense*.¹⁹⁶

¹⁹⁵ [La vie me taille, Heurtebise ! Elle fait un chef-d'oeuvre. Il faut que je supporte ses coups sans les comprendre. Il faut que je me raidisse. Il faut que j'accepte, que je me tienne tranquille, que je l'aide, que je collabore, que je lui laisse finir son travail.]

¹⁹⁶ O *nonsense* pressupõe o paradoxo da aparição do sentido e da sua negação (Cf. CORNWELL, 2006, p. 18), como acontece com a linguagem nas peças do Teatro do Absurdo, por exemplo, em que a existência do diálogo convive com o vazio de significado. Essa negação provocada pelo *nonsense* possui dimensões sociais e culturais: “Longe de ser sempre completamente divorciado de qualquer aparência com a realidade circundante, como se pode pensar geralmente, o *nonsense* tende a interagir com a sociedade ou a civilização, seja como uma expressão da alienação cultural ou política, ou de outras formas de comentário oblíquo.” (CORNWELL, 2006, p. 19) [Far from always being completely divorced from any semblance of surrounding reality, as may be commonly thought, nonsense does tend to interact with society or civilization, whether as an expression of cultural or political alienation, or of other forms of oblique comment.] Assim, em *Esperando Godot*, Estragon e Vladimir discutem sobre a reação de Godot a um pedido que os dois fizeram, mas que eles mesmos não sabem qual é:

ESTRAGON – O que era mesmo que queríamos dele?

VLADIMIR – Você não estava junto?

ESTRAGON – Não prestei muita atenção.

VLADIMIR – Ah, nada de muito específico.

ESTRAGON – Um tipo de prece.

VLADIMIR – Isso.

ESTRAGON – Uma vaga súplica.

VLADIMIR – Exatamente!

ESTRAGON – E o que ele respondeu?

VLADIMIR – Que ia ver.

ESTRAGON – Que não podia prometer nada.

VLADIMIR – Que precisava pensar mais.

ESTRAGON – Dormir sobre o assunto.

VLADIMIR – Consultar a família.

ESTRAGON – Os amigos.

VLADIMIR – Os agentes.

ESTRAGON – Os correspondentes.

VLADIMIR – Os registros.

ESTRAGON – O saldo do banco.

VLADIMIR – Antes de se pronunciar.

ESTRAGON – Nada mais normal.

VLADIMIR – Não é mesmo?

O absurdo filosófico de Camus diria: “Nenhuma moral, nenhum esforço são justificáveis *a priori* diante das matemáticas sangrentas que ordenam nossa condição.” (CAMUS, 2007, p. 30)

Outras passagens de *A máquina infernal* comprovam também um parentesco com esse pensamento de Camus e com o *nonsense*. Uma delas se encontra no primeiro ato, quando o soldado tenta justificar ao chefe por que o fantasma de Laio aparece a ele e ao jovem soldado, em vez de se dirigir diretamente a Tirésias e à rainha: “este era o local mais favorável às aparições de pessoas mortas de morte violenta, por causa dos esgotos [...], por causa dos vapores que se formam ali.” (COCTEAU, 1967, p. 17) Outra fala em que está presente o *nonsense* ocorre um pouco mais adiante, no mesmo ato, quando o soldado declara que o meio de fazer o fantasma desaparecer consiste em insultá-lo: “Então, [o fantasma] pediu-nos que o insultássemos, dizendo que o único meio de fazer um fantasma sumir era insultá-lo.” (COCTEAU, 1967, p. 20) Tudo estaria bem se o fantasma não fosse de seu próprio rei morto, o que provoca um grande constrangimento nos militares, que não ousam desrespeitá-lo. Desse modo, representa-se na peça a humanidade que se acostuma a seu viver sem sentido: o jovem soldado e o soldado continuam súditos do rei Laio, mesmo depois de sua morte; da mesma forma, o ser humano mantém sua crença na vida, ainda que não compreenda o verdadeiro sentido da existência.

De modo inverso, as personagens inventam a própria compreensão: forjam um sentido, através do falho entendimento em termos humanos, para o que não tem explicação senão através dos desígnios sem propósito da máquina que governa o mundo. Em consequência disso, os deuses, quando precisam se expressar aos homens, tomam uma forma que seja compreensível para os humanos, posto que a natureza divina lhes é inacessível. Diz Anúbis, no segundo ato, em resposta à Esfinge, a qual, sob forma humana, não entende por que os deuses devem agir de tal modo: “Responderei que a *lógica* nos obriga, para aparecer aos homens, a assumir o aspecto sob o qual eles nos representam, de outro modo, não veriam senão o vazio.” (COCTEAU, 1967, p. 47, grifo original) Essa posição encontra respaldo no entendimento de Camus sobre a compreensão

humana: “Não sei se este mundo tem um sentido que o ultrapassa. Mas sei que não conheço esse sentido e que por ora me é impossível conhecê-lo. [...] Eu só posso compreender em termos humanos.” (CAMUS, 2007, p. 63) Em *A máquina infernal*, as manifestações do além “são particularmente incompreensíveis; elas testemunham apenas uma realidade superior que escapa aos humanos.” (ODIER, 1999, p. 30).¹⁹⁷

Assim, a maneira como se representa a modernidade dos caracteres aproxima-se do absurdo filosófico que permeia muitas formas de arte do século XX e se mostra em *A máquina infernal* como um forte pensamento do período entreguerras. Por outro lado, como se viu, a estrutura da peça distingue-a de outras manifestações classificadas por Esslin como absurdas. Em *O Teatro do Absurdo*, o crítico enumera as características dessa vanguarda teatral:

Sempre foi necessário que a boa peça tivesse uma história habilmente construída, mas essas quase que não têm história nem enredo; a boa peça sempre foi julgada pela sutileza da caracterização ou da motivação, mas essas muitas vezes não têm personagens reconhecíveis e colocam diante do público quase que bonecos mecânicos; a boa peça sempre teve um tema inteiramente explicado, cuidadosamente apresentado e finalmente resolvido, mas essas muitas vezes não têm começo nem fim; a boa peça sempre foi um espelho da natureza a retratar as maneiras e trejeitos da época em quadros detalhadamente observados, mas essas muitas vezes parecem ser o reflexo de sonhos e pesadelos; a boa peça sempre dependeu de diálogo espirituoso ou perspicaz, mas essas muitas vezes consistem em balbucios incoerentes. (ESSLIN, 1968, p. 18)

Os traços apontados por Esslin para o Teatro do Absurdo não incidem sobre as possibilidades de leitura das obras a partir do universo filosófico do século XX. Sua observação é direcionada para o aparecimento de inovações formais no fazer teatral, portanto as peças que se incluem em sua classificação são as que revelam na própria estrutura do drama o absurdo da existência, isto é,

¹⁹⁷ [sont particulièrement incompréhensibles, elles témoignent seulement d'une réalité supérieure qui échappe aux humains] Talvez por esse hiato entre os humanos e os deuses e pelo desconhecimento dos primeiros com relação ao mundo dos últimos é que Cocteau tenha “humanizado” as personagens da tragédia antiga: “Cocteau parece ter desejado ‘humanizar’ a tragédia de Édipo passando do mito para a história ou pelo menos ao tempo humano. [...] a tragédia deixa as esferas elevadas dos monarcas e dos heróis inacessíveis para atingir uma humanidade comum, aquela dos seres comuns, próximos do espectador, de cada um de nós.” (ODIER, 1999, p. 41) [Cocteau semble avoir voulu « humaniser » la tragédie d'Oedipe en passant du mythe à l'histoire ou du moins au temps humain. [...] la tragédie quitte les sphères élevées des monarques et des héros inaccessibles pour atteindre une humanité commune, celle des êtres ordinaires, proches du spectateur, de chacun de nous.] Já no caso da Esfinge, sua “humanização” enquanto ser que pertence à esfera dos deuses demonstra, contrariamente, sua incapacidade de entender a humanidade, da mesma forma que os humanos não compreendem os deuses. Assim, em vez de sua “humanização” aproximá-la dos humanos, sua ignorância da vida humana a separa ainda mais deles.

a própria linguagem dramática nas quais são escritas denuncia trevas metafísicas. Por isso, o teatro de Cocteau não pode ser considerado absurdo: sua linguagem ainda é uma herança do drama realista, com seus cenários detalhados, suas personagens com coerência psicológica, sua evolução em direção ao final e, principalmente, seus diálogos polissêmicos, numa linguagem bem estruturada.

Por outro lado, em *A máquina infernal*, é por meio dos diálogos que se encontram as marcas do absurdo, pois é pelas falas que as personagens humanas revelam suas tentativas vãs de compreensão de uma máquina da qual ignoram mesmo a existência. No drama, a linguagem é o que constitui as próprias personagens, que não existem fora de sua expressão. “A limitação à produção dialógica de personagens traz consigo a sua possibilidade mímica: os personagens representados apenas pela sua fala, criam-se a si mesmos por ela.” (HAMBURGER, 1975, p. 139) Nas falas, portanto, as personagens encontram sua verdadeira identidade, da mesma forma que, por meio de sucessivos diálogos, Édipo acaba descobrindo quem verdadeiramente é. Assim, se o absurdo não pode ser visto na forma do drama, é possível encontrá-lo por meio da interpretação das falas e dos processos pelos quais as personagens míticas tornam-se humanos sem deuses.

A retomada do mito grego sob um olhar moderno encontra uma interpretação em Fergusson relacionada à cidade moderna, comparando a estratégia cênica de Cocteau àquela usada por Joyce em *Ulisses*: “A vida moderna, com sua clareza axiomática, sua pequena astúcia, ocupa o primeiro plano, enquanto a diferente realidade do padrão mítico está na escuridão circundante.” (FERGUSSON, 1964, p. 195) A dimensão mítica estaria, nesse sentido, na máquina atemporal que envolve tudo o que existe, inclusive a temporalidade da existência moderna. Enquanto isso, as marcas da modernidade se estabelecem mais ao centro do palco. Mas é possível, como se demonstrou anteriormente, encontrar essas marcas também na linguagem e, através dela, nas personagens. Alguns exemplos dessa abordagem moderna estão nas “boîtes” (COCTEAU, 2001, p. 37) ou na seguinte comparação: “É preciso que se diga que ele apareceu de sopetão [sic], como uma lâmpada que se acende” (COCTEAU, 1967, p. 17), que faz referência à lâmpada elétrica.

Entretanto, há também uma mudança no enfoque da culpa trágica. No teatro antigo, ela incide sobre todos os atos praticados pelo herói. Em *A máquina*

infernai, o herói só é tomado pela culpa quando descobre ser filho do indivíduo que ele matou, e seu destino é afetado tragicamente pelo ato que cometeu. Albin Lesky, no livro *A tragédia grega*, refuta uma ideia corrente na Grécia Antiga de que a culpa trágica seria também, necessariamente, uma culpa moral. Apoiado no texto da *Poética* de Aristóteles, ele afirma precisamente o oposto: que a queda trágica não deve ser causada por uma falha moral. E não o é, no caso do Édipo de Sófocles, em que a perdição do herói se dá por um erro de juízo. Sobre a falha trágica na concepção de Aristóteles, Lesky pontua: “Devemos entender com isso a falha intelectual do que é correto, uma falta de compreensão humana em meio dessa confusão em que se situa nossa vida.” (LESKY, 1971, p. 35) Desse modo, o Édipo de Sófocles torna-se responsável pela desgraça de Tebas: “Aceitar uma culpa que subjetivamente não é imputável e que no entanto objetivamente existe com toda a gravidade, é odioso aos homens e aos deuses, podendo empestar um país inteiro.” (LESKY, 1971, p. 35-36)

Da mesma forma, o Édipo de *A máquina infernal* tenta fugir ao próprio destino trágico e acaba se tornando responsável pela peste que assola a cidade, como uma metáfora de sua própria perdição: “A grande peste de Tebas parece ser o primeiro revés naquela boa fortuna de Édipo, pois os deuses quiseram, pelo funcionamento de sua máquina infernal, que todos os infortúnios surgissem sob o disfarce da fortuna.” (COCTEAU, 1967, p. 112) Em outras palavras, toda a glória conseguida em vida pelo rei transformou-se em sua infelicidade, posto que a mesma trajetória que lhe permitiu salvar a cidade trouxe consigo o assassinato do pai, as núpcias com a mãe e, por fim, a revelação de sua verdadeira identidade.

Porém, a sua culpa é de outra ordem, e levanta questões morais. A princípio, a morte de Laio, assim como o casamento com Jocasta, é fruto de um acidente, o que, numa perspectiva cristã, não enseja a culpa. Por isso, Édipo defende-se:

ÉDIPO – Aliás, eu não matei Políbio, mas... estou-me lembrando... matei um homem!...
 JOCASTA – Tu?...
 ÉDIPO – Sim, eu! Oh, tranquiliza-te, foi coisa acidental, puro azar.
 (COCTEAU, 1967, p. 116)

No entanto, embora o rei seja vítima de um erro de compreensão, pode-se vê-lo como um escravo das próprias vaidades. Édipo quis a glória pela inteligência e pelas armas, por isso matou Laio, traiu a Esfinge, casou-se com uma mulher que

fingia amar. Ele não é condenado ao destino trágico somente por seu erro, por tentar fugir à predição do oráculo, mas também por sua conduta imoral.

O desfecho da peça, portanto, com Édipo sendo conduzido pelo fantasma da mãe Jocasta e da filha Antígona, cego e portando o bastão do vidente Tirésias, é a própria redenção do herói, o qual, de vítima dos desígnios da máquina infernal, torna-se um exemplo do trágico que se abate sobre a humanidade para o prazer dos deuses. Desse modo, a vaidade da glória, que dessacraliza a personagem e a torna humana, se contrapõe à sua redenção, que o faz vidente e o coloca sob a aura do mito.¹⁹⁸ Essa visão redentora distancia-se do pensamento absurdo, segundo o qual não há redenção possível, posto que a vida não tem sentido.

Ainda permanece, porém, a recusa dos símbolos da máquina infernal por parte de Creonte, o novo soberano de Tebas. Eis aí uma representação da política totalitária: Creonte, como outrora Édipo, não segue os conselhos divinos, tomando para si a responsabilidade plena do governo:

Com Jocasta enforcada, o poder retorna a partir de então a Creonte, que pretende se libertar dos pretensos conselhos do vidente. “Eu estou cansado de tuas adivinhações e de teus símbolos. Eu tenho a cabeça no lugar e os pés no chão. Vou dar as ordens.” Ou seja, os pés no chão. O problema é que os seres humanos não pertencem apenas à terra. Qualquer política, a partir disso, só pode se revelar deficiente. (BORGAL, 1989, p. 82)¹⁹⁹

Essa figura do governador que centraliza o poder²⁰⁰ segue o modelo dos regimes totalitários em ascensão e deixa subentendida a ameaça que isso

¹⁹⁸ Pode-se ver Édipo, assim, como um herói que, passando por provações, adquire a vidência: “O herói supremo [...] não é aquele que apenas dá continuidade à dinâmica do giro cosmogônico; mas aquele que abre os olhos outra vez – de maneira que, ao longo de todas as idas e vindas, delícias e agonias do panorama mundial, a Presença seja vista novamente.” (CAMPBELL, 2007, p. 331)

¹⁹⁹ [Jocaste pendue, le pouvoir revient désormais à Créon, qui entend se libérer des prétendus conseils du devin. « J’en ai assez de vos devinettes et de vos symboles. J’ai ma tête sur mes épaules, moi, et les pieds par terre. Je vais donner des ordres. » Les pieds par terre, soit. L’ennui est que les êtres humains n’appartiennent pas seulement à la terre. Toute politique, de ce fait, ne peut que se révéler boiteuse.]

²⁰⁰ A representação de Creonte em *A máquina infernal* está próxima do caráter que Cocteau atribui à mesma personagem em sua *Antígona*: um guardião da moral da pátria que recusa a ordem transcendente representada pela heroína: “A moral de Tebas, que seu tio Creonte deve fazer respeitar, é uma moral puramente social, partidária, estreita, revoltante – é quase tentador dizer: simplesmente em nome do bom senso. A pequena Antígona recusa-a. Ela sabe o risco que assume adotando tal atitude. Mas as ordens às quais ela obedece, ordens puramente interiores, vêm de um lugar infinitamente mais elevado.” (BORGAL, 1989, p. 209-210) [La morale de Thèbes, que son oncle Créon se doit de faire respecter, est une morale purement sociale, partisane, étroite, revoltante – on serait presque tenté de dire : au simple nom du bon sens. La petite Antigone la récuse. Elle sait le risque qu’elle prend en adoptant une telle attitude. Mais les ordres auxquels elle obéit, des ordres purement intérieurs, viennent d’infiniment plus haut.] Em

representa para a Europa na década de 1930. A ela, então, a peça opõe a vidência do adivinho Tirésias e do rei Édipo, personagens que veem além do humano ao fim de sua jornada de autodescoberta.²⁰¹ Logo, a réplica de Tirésias a Creonte reafirma o poder do mito: “A tua polícia é muito eficiente, Creonte, mas onde este homem [Édipo] estiver, ela não terá mais o menor poder.” (COCTEAU, 1967, p. 123)

Por isso, pode-se dizer que *A máquina infernal*, mesmo que nela se encontrem alguns preceitos do absurdo, distancia-se desses preceitos quando valoriza o poder do mito como referência atemporal. Esse fato justifica a própria encenação de um mito antigo perante um público do século XX.

Em suma, através do uso que o dramaturgo faz de uma voz, estabelecendo antecipadamente o argumento a ser seguido pela peça, a percepção do leitor (e do público) é conduzida por meio de uma racionalidade exterior à realidade da vida. Assim, a máquina infernal é uma ordem à qual a humanidade não pode ter acesso senão pela morte ou pela vivência trágica que enseja a vidência, simbolizada na peça pela cegueira. Ainda assim, a despeito da ignorância dos vivos, a máquina infernal determina e governa os destinos humanos sem se fazer notar aos olhos mortais.

seu enfrentamento ao soberano de Tebas, Antígona explicita claramente essa oposição: “eu não acreditei que teu decreto pudesse fazer prevalecer o capricho de um homem sobre as leis dos imortais, que não estão escritas, mas que nada pode apagar” (COCTEAU, 1976, p. 26). [je ne croyais pas que ton décret pût faire prévaloir le caprice d'un homme sur la règle des immortels, sur ces lois qui ne sont pas écrites, et que rien n'efface]

²⁰¹ Em *A máquina infernal*, Cocteau modifica sua perspectiva sobre o fim de Édipo: aqui, ele adquire vidência, enquanto em *Oedipus rex* o herói se tornava animalizado: “Ecce regem Oedipoda / foedissimum monstrum monstrat / foedissimum beluam / ellum regem Oedipoda” (Eis o rei Édipo / ele mostra o monstro odioso / a vil besta / ele, o rei Édipo) (COCTEAU, 2003, p. 221, tradução francesa do autor) [(Voici, le roi Oedipe / il montre le monstre odieux / la bête immonde / lui, le roi Oedipe)] Já no *Édipo rei* de Cocteau, o protagonista era um humano lutando contra os caprichos divinos e contava com a simpatia do coro:

O CORO – Édipo! Édipo!

ÉDIPO – Ah! Meu amigo, tu tens pena do cego. Tu me és fiel. Eu reconheço a tua voz.

O CORO – Por que furaste os olhos? Que mão te empurrou?

ÉDIPO – Apolo, meus amigos. É Apolo. Ele me tortura.

(COCTEAU, 2003, p. 439)

[LE CHOEUR – Oedipe! Oedipe!

OEDIPE – Ah! mon ami, tu plains l'aveugle. Tu me restes fidèle. Je reconnais ta voix.

LE CHOEUR – Pourquoi t'es-tu crevé les yeux ? Quelle main te poussait ?

OEDIPE – Apollon, mes amis. C'est Apollon. Il me torture.]

Em outra perspectiva, a dessacralização das personagens míticas na cidade moderna é contraposta à eternidade do mito, que sobrevive em sua atemporalidade. O trágico do percurso de Édipo na época moderna está, desse modo, estruturado em dois níveis: o primeiro simboliza a humanidade do herói, a sua temporalidade moderna, o seu espaço atual; o segundo diz respeito ao mito, que ultrapassa a vivência humana e remete à sua própria ressignificação pelas mãos do dramaturgo moderno, o que insinua sua perenidade.

Nesse sentido, a vaidade de Édipo, o que o faz preferir a glória à virtude, distancia o herói da representação de uma verdade moral, aproximando-o, por outro lado, do absurdo da existência. Édipo não conhece os desígnios divino-diabólicos da máquina infernal, por isso vive em função de uma ilusão de sentido construída sobre o reconhecimento que pretende obter, e que acaba por precipitá-lo no desespero.²⁰²

Todavia, quando passa de simples humano à dimensão mítica, pode conhecer a essência da máquina que rege o seu destino. Está fora da vida, fora do alcance de Creonte e, finalmente abraçado a Antígona e Jocasta, compreendeu a inutilidade da glória temporal. Além disso, feito mito, construiu-se também moralmente. “Dessa forma, Édipo [...] é surpreendente mas coerentemente revelado na *gloire* intemporal da arte e do intelecto e, como os personagens de Pirandello, na clareza do palco.” (FERGUSSON, 1964, p. 198) Assim, a peça de Cocteau revela – já antes da Segunda Guerra Mundial e da Ocupação Alemã na França – algumas marcas do absurdo, pois, se Édipo torna-se verdadeiramente homem quando atinge a dimensão da compreensão, da arte, do mito, o que resta ao humano é o desconhecido, a resignação à manipulação invisível da máquina infernal, o absurdo.

²⁰² Esse enfraquecimento no caráter do herói pode ter sido responsável pela ideia errônea de que há nas peças de Cocteau uma desvalorização dos deuses e do destino: “Mais grave aos nossos olhos é a leviandade com que Cocteau tratou a ideia de sobrenatural e as intervenções dos deuses, do destino, do acaso, do milagre, do sortilégio em todas as suas peças. Nós estamos testemunhando aqui uma verdadeira desvalorização do supra-razional, um definhamento de todas as possibilidades metafísicas, uma redução do mistério à condição de malabarismo.” (BOORSCH, 1950, p. 79) [More grave in our eyes is the levity with which Cocteau has handled the idea of supernatural and the interventions of the gods, of fate, of chance, of miracle, of sortilege in all his plays. We are witnessing here a veritable devaluation of the suprarational, a wasting away of all metaphysical possibilities, a reducing of mystery to the status of jugglery.] Em *A máquina infernal*, porém, o destino ganha força em sua impossibilidade de conhecimento pelos vivos, e a fraqueza de caráter de Édipo reforça o absurdo da vivência do indivíduo, que, herói ou não, está à espera do próprio destino sem poder compreendê-lo.

3.3 Anouilh e a mitologia contra o absurdo

Além de Cocteau, Jean Anouilh é outro dos autores que mais se dedicaram aos temas da mitologia grega na França do século XX. Só no período da Ocupação ou próximo a ele, o escritor compôs três peças com histórias que remontam à Antiguidade Clássica: *Eurídice*, de 1941, *Antígona*, de 1942, e *Medeia*, de 1946. Nessa produção, o escritor elabora a sua visão dos mitos gregos numa relação com a sua contemporaneidade, produzindo uma ressignificação em que a caracterização das personagens e os problemas veiculados diferem grandemente das narrativas conhecidas dos mesmos mitos. Assim, pode parecer, à primeira vista, que não há nenhuma intenção de respeitar a integridade das narrativas míticas que serviram de base para a composição de suas peças.²⁰³ No entanto, se *Eurídice*, *Antígona* ou *Medeia* portam um discurso novo ou uma personalidade mais adequada às intenções do autor, nem por isso traem os mitemas presentes nas narrativas antigas; caso contrário, seria impossível estabelecer alguma relação entre as personagens e os arquétipos que lhes deram origem e que são mais importantes para a ressignificação do mito do que a simples repetição de seus nomes.²⁰⁴ Assim, até algumas ideias ou símbolos podem se transformar em personagens, mas permanecem os mesmos arquétipos das narrativas antigas, modificando somente a sua forma de apresentação:

Certos enriquecimentos atuacionais são devidos, não mais à transformação de um personagem em outro, mas de uma ideia ou de um símbolo em personagem. No *Orfeu* de Cocteau, a morte é representada sob os traços de uma sábia cirurgiã de blusa branca, acompanhada por dois assistentes. Na *Eurídice* de Anouilh, é ainda a morte que assume os traços de um desconhecido de impermeável que Orfeu encontrou na estrada, e que se apresenta a ele como Sr. Henry. Em ambos os casos

²⁰³ Pol Vandromme nega qualquer importância às narrativas antigas como modelo para as peças de Anouilh, especialmente no caso de *Eurídice*: “Orfeu é um músico das ruas, um violinista do ar livre. Eurídice é uma pequena atriz em turnê. Os dois escaparam da velha fábula. Eles se tornaram personagens de Jean Anouilh. Perguntar-se se o espírito da tradição é respeitado aqui não tem, portanto, nenhum sentido. O interesse dessa peça (como também de *Antígona*) é de se colocar deliberadamente, e quase sem referências aos modelos antigos, no universo de Jean Anouilh.” (VANDROMME, 1965, p. 61) [Orphée est un musicien des rues, un violoniste de plein vent. Eurydice est une petite comédienne en tournée. L’un et l’autre se sont échappés de la vieille fable. Ils sont devenus personnages de Jean Anouilh. Se demander si l’esprit de la tradition se trouve respecté ici n’a donc aucun sens. L’intérêt de cette pièce (comme du reste d’*Antigone*) est de se situer délibérément, et presque sans références aux modèles anciens, dans l’univers de Jean Anouilh.]

²⁰⁴ “é o esquema verbal que é o primeiro, que é arquetípico, pouco importando o nome da personagem que o encarna, pouco importando a ‘voz ativa’ ou ‘passiva’ que ele utiliza...” (DURAND, 1996a, p. 253)

constata-se que a presença da morte, visualmente encarnada, ajuda no cumprimento de um mitema manifestando um mitologema: o do mito antigo, mas atualizado. [...] Em Anouilh, o Sr. Henry está unido ao mitema 'o olhar para trás de Orfeu mata Eurídice'. (KUSHNER, 1977, p. 75)²⁰⁵

Eurídice é uma peça que não possui matriz na tragédia ática. Suas referências na Antiguidade remontam aos versos de dois poetas latinos: Virgílio, nas *Geórgicas*, e Ovídio, nas *Metamorfoses*. Anouilh, por sua vez, faz uso do mito para compor uma peça em prosa, cujo cenário se divide entre dois locais representativos da época do autor – uma rodoviária e um hotel –, com quatro atos sem divisões de cena, sendo que o terceiro ato, a um só tempo, repete o primeiro e se opõe a ele, visto que a rodoviária pertence também, assim como as personagens, a partir da metade da peça, ao mundo dos mortos.²⁰⁶

A intenção de escrever uma peça identificada com o tempo em que vive o escritor é manifesta desde a relação das personagens: na lista estão o rapaz do hotel, o motorista de ônibus, o secretário da comissão, o rapaz do bufê e a moça do caixa. O cenário inicial também é um “bufê de uma estação de província” (ANOUILH, 2008, p. 11),²⁰⁷ o que reitera a identificação do tempo da peça ao século XX. No entanto, esse não é somente, e não é primeiramente, um meio de aproximação ao universo das plateias; é antes uma forma de dessacralização do mito, para que a peça faça o espectador perceber a relevância dos temas da narrativa mítica antiga no mundo moderno. O movimento, portanto, é contrário ao que primeiramente se imagina: a nova abordagem do mito é possibilitada pela sua pertinência nos novos tempos, e esse é, por sua vez, o fator que provoca, afinal, a

²⁰⁵ [Certains enrichissements actantiels sont dus, non plus à la transformation d'un personnage en un autre mais d'une idée ou d'un symbole en personnage. Dans *l'Orphée* de Cocteau la mort est représentée sous les traits d'une savante chirurgienne en blouse blanche, flanquée de deux assistants. C'est encore la mort qui dans *l'Eurydice* d'Anouilh prend les traits d'un inconnu en imperméable qu'Orphée a rencontré sur sa route, et qui se présente à lui comme M. Henry. Dans ces deux cas on constate que la présence de la mort, visuellement incarnée, aide à l'accomplissement d'un mytheme manifestant un mythogème : celui du mythe antique, mais réactualisé. [...] Chez Anouilh, M. Henry se rattache au mytheme « le regard en arrière d'Orphée tue Eurydice ».]

²⁰⁶ É possível ver aqui a construção de um duplo do mundo, lugar em que se desenvolve uma metafísica, o que, por utilizar o mesmo cenário do real, impregna de mistério o próprio real: “A duplicação do real, que constitui a estrutura oracular de todo acontecimento, constitui igualmente, considerada de outro ponto de vista, a estrutura fundamental do discurso metafísico, de Platão aos nossos dias.” (ROSSET, 2008, p. 57) Uma das possibilidades de ocorrência do duplo na literatura é precisamente a representação da existência após a morte. “Na literatura, o tema do duplo é recorrente porque diz respeito a questões muito inquietantes para o ser humano. ‘Quem sou eu?’ e ‘o que serei depois da morte?’ são indagações perenes que se projetam na criação artística de todos os tempos e sugerem representações do desdobramento do Eu que pensa e, ao mesmo tempo, é objeto da reflexão.” (MELLO, 2000, p. 111)

²⁰⁷ [buffet d'une gare de province]

identificação do público. Por isso, pode-se afirmar que “a narrativa mítica é compreensível na medida mesmo em que transforma o momento histórico em significado novo pelo antigo significante” (KUSHNER, 1977, p. 73).²⁰⁸

Nesse contexto moderno, o absurdo aparece no motivo do descontentamento de Orfeu, cansado de seguir o pai. Este, um músico decadente, se contenta apenas em continuar vivo e valoriza as alegrias da vida, enquanto ao filho não bastam as pequenas felicidades: ele busca o trágico, como se pressentisse que encontrará a transcendência através da morte. Um diálogo revelador dessa oposição está no primeiro ato:

ORFEU – Acho que desde que mamãe morreu, eu te sigo nos terraços dos cafés com meu violino e te vejo te debateres com tuas contas à noite. Eu te escuto falar sobre o cardápio de preço fixo e depois me deito e me levanto no dia seguinte.

O PAI – Quando tiveres a minha idade, saberás o que é a vida!
(ANOUILH, 2008, p. 16)²⁰⁹

A mesma distinção de perspectivas sobre a vida pode ser aplicada a Eurídice e sua mãe. A última cria a própria felicidade através da lembrança de seu passado glorioso de atriz – “Tu te lembras do Grande Cassino de Ostende...” (ANOUILH, 2008, p. 26)²¹⁰ –, o que a faz querer parecer mais jovem, como se pudesse voltar à sua idade de ouro particular: “Minha pequena Eurídice, uma mãe é uma confidente, principalmente quando ela tem a tua idade. Enfim, quero dizer, quando é uma mamãe muito jovem.” (ANOUILH, 2008, p. 21).²¹¹ Para ela, assim como para o pai de Orfeu, a felicidade é o bem supremo da vida:

Os personagens que os cercam, essencialmente o pai de Orfeu, a mãe de Eurídice e seu amante, assim como o empresário Dulac, têm visivelmente por função encarnar o mundo da estupidez e da vulgaridade sobre o qual se destaca a aventura extraordinária do casal. (BLANCART-CASSOU, 2007, p. 108)²¹²

²⁰⁸ [La narrativité mythique est préhensible dans la mesure même où elle transmue le moment historique en signifié nouveau de l’antique signifiant]

²⁰⁹

[ORPHÉE – Je pense que depuis que maman est morte, je te suis aux terrasses des cafés avec mon violon, je te regarde te débattre avec tes additions le soir. Je t’écoute parler du menu du prix fixe et puis je me couche et je me relève le lendemain.

LE PÈRE – Quand tu auras mon âge, tu sauras que c’est ça la vie !]

²¹⁰ [Tu te rappelles le Grand Casino d’Ostende...]

²¹¹ [Ma petite Eurydice, une mère est une confidente, surtout quand elle a votre âge, enfin je veux dire quand c’est une maman très jeune.]

²¹² [Les personnages qui les entourent, essentiellement le père d’Orphée, la mère d’Eurydice et son amant, ainsi que l’impresario Dulac, ont visiblement pour fonction d’incarner le monde de bêtise et de vulgarité sur lequel se détache l’aventure exceptionnelle du couple.]

Eurídice não está em busca da própria felicidade; porém, se preocupa com a injustiça que a mãe e seu amigo Vicente cometem contra o administrador da rodoviária ao culpá-lo pelo atraso do ônibus: “Não é culpa do administrador se houve uma tempestade ontem à noite.” (ANOUILH, 2008, p. 23)²¹³ Os pais de Orfeu e Eurídice são felizes porque não têm angústia, característica de quem vê a existência na perspectiva do absurdo: “São medíocres, pobres sem angústia.” (VANDROMME, 1965, p. 62)²¹⁴

O senso de justiça de Eurídice é um traço marcante de sua personalidade, mas não está relacionado à sua visão trágica da vida. A morte, para ela, não é a correção das injustiças, mas a possibilidade de encontrar uma pureza original, em que os julgamentos humanos desaparecem:

se é verdade que em Virgílio e Ovídio (que o olhar para trás tenha por motivo o desafio às divindades infernais ou um momento de loucura) o reinado da morte difere radicalmente do da vida, em Anouilh o dia é um verdadeiro convite à morte, dando a ela um rosto amigável e invertendo seu papel tradicional. [...] o pressuposto da ‘pureza’, específico em sua obra, valoriza infinitamente a morte em relação à vida, fixando a imagem estática e ideal de Eurídice precisamente no domínio da morte (KUSHNER, 1977, p. 76).²¹⁵

A felicidade da mãe, construída sobre a infelicidade dos outros, não interessa à jovem. Por isso, ela encontrará em Orfeu, não um homem para viver com ela a felicidade do casamento, mas um parceiro na aventura trágica:

EURÍDICE – Tu não entendes nada, então? És, então, um homem de verdade? Que história! Ah! Estamos os dois em maus lençóis, em pé um em frente ao outro, com tudo o que vai nos acontecer já pronto atrás de nós...

ORFEU – Tu acreditas que vão nos acontecer muitas coisas?

EURÍDICE, *gravemente* – Mas todas as coisas. Todas as coisas que acontecem a um homem e uma mulher na terra, uma por uma...

ORFEU – As divertidas, as doces, as terríveis?

EURÍDICE, *suavemente* – As vergonhosas, as sujas também... Nós vamos ser muito infelizes.

(ANOUILH, 2008, p. 31)²¹⁶

²¹³ [Ce n'est pas la faute du régisseur s'il y a eu une tempête hier soir.]

²¹⁴ [Ce sont des médiocres, des pauvres sans angoisse.]

²¹⁵ [s'il est vrai que chez Virgile et Ovide (que le regard en arrière ait pour mobile le défi aux divinités infernales ou un instant de folie) le royaume de la mort diffère radicalement de celui de la vie, chez Anouilh se fait jour une véritable invitation à la mort, donnant à celle-ci un visage amical et renversant son rôle traditionnel. [...] le parti pris de la « pureté », spécifique chez lui, valorise infiniment la mort par rapport à la vie, en fixant l'image statique et idéale d'Eurydice précisément dans le domaine de la mort]

²¹⁶

[EURYDICE – Vous ne comprenez donc rien ? Vous êtes donc un vrai homme ? Quelle histoire ! Ah ! nous voilà dans de beaux draps tous les

Por sua vez, a tentativa de encontrar na morte a suspensão de qualquer julgamento é o que pode inocentá-la do fato de ter um amante. Eurídice acredita na própria pureza e constrange Orfeu a também acreditar nela. Por isso, na peça de Anouilh, olhar para Eurídice ganha o sentido da dúvida de Orfeu sobre a pureza do amor da mulher que o traiu:

ORFEU – [...] *Ele se virou, olha-a, eles agora estão um de frente para o outro, separados por um terrível silêncio. Enfim, ele pergunta surdamente. Ele te segurou contra ele, esse gordo? E te tocou com suas mãos cheias de anéis?*
 EURÍDICE – Sim.
 (ANOUILH, 2008, p. 130)²¹⁷

Ao contrário, não olhar para Eurídice é a confirmação da confiança. Metaforicamente, não olhar é aceitar Eurídice como ela é, pelo toque e pela união que os dois já possuem:

EURÍDICE *o segura abraçado; a cabeça em suas costas, ela suplica.*
 [...] Oh! Por favor, não me olhes, meu querido, não me olhes ainda... Eu não sou, talvez, aquela que tu querias que eu fosse. A que tu havias inventado na felicidade do primeiro dia... Mas tu me sentes contra ti, não é? Eu estou aqui, estou quente, doce e eu te amo. Eu te darei toda a felicidade que eu puder te dar. Mas não me peças mais do que eu posso, contenta-te... Não me olhes. Deixa-me viver... Dize, eu te peço... Eu tenho tanta vontade de viver...
 (ANOUILH, 2008, p. 129)²¹⁸

deux, debout l'un en face de l'autre, avec tout ce qui va nous arriver déjà prêt derrière nous...
 ORPHÉE – Vous croyez qu'il va nous arriver beaucoup de choses ?
 EURYDICE, *gravement.* – Mais toutes les choses. Toutes les choses qui arrivent à un homme et une femme sur la terre, une par une...
 ORPHÉE – Les amusantes, les douces, les terribles ?
 EURYDICE, *doucement.* – Les honteuses, les sales aussi... Nous allons être très malheureux.]

217

[ORPHÉE – [...] *Il s'est retourné, il la regarde, ils sont l'un en face de l'autre maintenant, séparés par un épouvantable silence. Il demande enfin sourdement.*
 Il t'a tenue contre lui, ce gros homme ? Il t'a touchée avec ses mains pleines de bagues ?
 EURYDICE – Oui.]

218

[EURYDICE *le tient embrassé; la tête dans son dos, elle supplie*
 [...] Oh ! S'il te plaît, ne me regarde pas, mon chéri, ne me regarde pas encore... Je ne suis peut-être pas celle que tu voulais que je sois. Celle que tu avais inventée dans le bonheur du premier jour... Mais tu me sens, n'est-ce pas, contre toi ? Je suis là, je suis chaude, je suis douce et je t'aime. Je te donnerai tous les bonheurs que je peux te donner. Mais ne me demande pas plus que je ne peux, contente-toi... Ne me regarde pas. Laisse-moi vivre... Dis, je t'en prie... J'ai tellement envie de vivre...]

Se, na peça de Anouilh, o Sr. Henri é o guia de Orfeu pelo mundo dos mortos, a verdadeira guia para o conhecimento do trágico é Eurídice. Ela percebe melhor que o poeta a fragilidade de tudo o que vive:

Primeiramente, ela sente melhor que Orfeu a fragilidade da felicidade e a persistência do mistério do mal nesse mundo. Uma intuição, que a memória lhe sugere, mas também a sua sensibilidade feminina, advertiu-a de que tudo está ameaçado, que os sóis se enterrarão nas brumas, que o veludo da noite será riscado pelas aves de mau agouro. Nela, o sentimento do trágico da vida (a tragédia, o efêmero) tem mais peso do que o sentimento da poesia da existência. (VANDROMME, 1965, p. 63)²¹⁹

Ao contrário da angústia frente ao absurdo, porém, a desilusão de Eurídice com as alegrias da vida a leva a buscar, não um fim da existência na morte, mas a possibilidade de outra dimensão para a existência: uma transcendência na qual o amor não necessita das pequenas alegrias da vida e na qual poderá estar só com Orfeu.²²⁰

²¹⁹ [D'abord, elle éprouve mieux qu'Orphée la fragilité du bonheur et la persistance ici-bas du mystère du mal. Une intuition, que la mémoire lui suggère, mais aussi sa sensibilité féminine, l'avertit que tout est menacé, que les soleils s'enseveliront dans les brumes, que le velours de la nuit sera griffé par les oiseaux de mauvais augure. Chez elle le sentiment du tragique de la vie (la tragédie, c'est l'éphémère) a plus de poids que le sentiment de la poésie de l'existence.] O papel de guia de Orfeu no conhecimento da fragilidade da vida se liga de forma inusitada ao caráter maternal assumido por Eurídice ao longo da peça: "Eurídice vela o sono, seca as lágrimas, lava as feridas: é a ternura de uma infância que se descobre instinto materno, uma espécie de figura votiva, de poder tutelar." (VANDROMME, 1965, p. 65) [Eurydice borde les sommeils, sèche les larmes, lave les plaies : elle est la tendresse d'une enfance qui se découvre l'instinct maternel, une sorte de figure votive, de puissance tutélaire.] Por isso, quando Orfeu lamenta uma vergonha que passou na infância, sua amada o trata como um menino: "Oh, meu querido, eu não estava lá! Eu teria te tomado pela mão, teria vindo contigo enquanto te levavam. Eu teria te explicado que não era grave. Aos dez anos, eu já sabia de tudo." (ANOUILH, 2008, p. 63) [Oh ! mon chéri, et je n'étais pas là. Je vous aurais pris par la main, je serais venue avec vous pendant qu'on vous emmenait. Je vous aurais expliqué que ce n'était pas grave. À dix ans, moi je savais déjà tout.] Nesse sentido, ao provocar Orfeu para que aceite o seu amor, Eurídice está, verdadeiramente, ensinando-o a compreender e aceitar o trágico.

²²⁰ Em sua decisão de deixar a mãe e o amante Dulac para seguir com Orfeu, Eurídice está determinada a esquecer o seu passado, mas também a abandonar as inconstâncias da vida. "Eurídice não ouve os apelos; ela sai com sua inquietação, com sua esperança, aliviada do peso morto de seu passado. Isso não se passa sem drama; seu amante se suicida. Mas era necessário soltar as amarras, a qualquer custo. [...] O amor decidiu. Eurídice está às suas ordens." (VANDROMME, 1965, p. 67) [Eurydice n'écoute pas les supplications, elle s'en va avec son inquiétude, avec son espoir, délestée du poids mort de son passé. Cela ne se passe pas sans drame ; son amant se suicide. Mais il fallait larguer les amarres, quoi qu'il en coûtât. [...] L'amour a décidé. Eurydice est à ses ordres.] É importante notar, quanto a isso, o papel ativo que tanto Eurídice quanto Orfeu exercem no texto de Anouilh, decidindo Eurídice pela morte e Orfeu pela permanência da amada no mundo dos mortos, enquanto na narrativa antiga eles são vítimas, reciprocamente, da serpente e do amor. Conforme Virgílio:

Ela [Eurídice] em flor (pensa-o bem) votada à estígia treva,
de ti [Aristeu] se ia fugindo ao longo da ribeira,
tão louca de terror, tão cega na carreira,
que não viu ante os pés o hidro entre a verdura,

Essa busca da morte no teatro como forma de encontrar a plenitude do amor, aliada a uma visão pessimista da vida, em que as alegrias são medíocres e efêmeras, coincide com um momento histórico em que a ilusão cênica, sob a influência de Pirandello, é bastante explorada nos palcos franceses, primeiramente através dos membros do grupo Cartel, que levaram as peças de Pirandello aos teatros parisienses,²²¹ depois com a influência do dramaturgo italiano sobre os escritores da geração seguinte, entre os quais o próprio Jean Anouilh:

guarda enorme do rio. Ai, moça! ai, desventura!
(s.d., p. 96)

E ainda:

Alucina-se o amante (insânia perdoável,
se couberem perdões no abismo inexorável!)
para, já quase à luz... esquece... oh! luto
sua Eurídice encara, e esvai-se à lida o fruto!...
(s.d., p. 97)

E segundo Ovídio:

“O final foi pior: a noiva ia andando
Pelo gramado, acompanhada de suas náiades,
Quando uma serpente picou seu tornozelo, e ela se foi.”
(2003, p. 201)

E:

“Já estavam quase chegando perto das terras lá de cima,
Quando Orfeu, com medo de que Eurídice pudesse tropeçar,
Ansioso por vê-la,
Olhou para trás amorosamente. Ela tinha desaparecido um instante. [sic]”
(2003, p. 202)

²²¹ Na peça mais famosa de Pirandello, à época e ainda hoje, *Seis personagens à procura de um autor*, as personagens “reais” entram em cena para discutir sua representação ficcional, o que provoca um questionamento dos limites entre o real e a ficção:

PAI – [...] O ofício dos senhores não consiste em dar vida, na cena, a personagens imaginários?
DIRETOR (*como porta-voz da indignação de seus atores*) – Pois eu lhe peço o favor de acreditar, meu caro senhor, que a de ator é uma nobilíssima profissão! E, se hoje em dia os senhores teatrólogos modernos só nos dão peças cretinas para representar, e fantoches em lugar de homens, saiba que nos vangloriamos de ter dado vida, aqui, sobre estas tábuas, a obras imortais!
(*Os atores aplaudem o diretor.*)
PAI (*falando com ímpeto*) – É exatamente isso! Dar vida a seres mais vivos que aqueles que respiram e vestem roupas! Menos reais, talvez; porém mais verdadeiros. Somos da mesma opinião.
(PIRANDELLO, 2003, p. 283)

Esse teatro, na verdade, distancia-se do realismo-naturalismo muito tempo encarnado por um diretor como André Antoine. A geração do “Cartel” ficará frequentemente fascinada pelo balanço entre realidade e ilusão promovido pela ação teatral e seus artifícios. Daí a paixão pelas peças de Luigi Pirandello, montadas, por exemplo, por Dullin e Pitoëff. Daí, também, a influência exercida sobre Cocteau ou Giraudoux, ou ainda, na geração seguinte, sobre Samuel Beckett, Jean Anouilh, Jean-Paul Sartre ou Armand Salacrou. (SIRINELLI, 1998, p. 176)²²²

As personagens de *Eurídice* são, desse modo, conduzidas por algo que as ultrapassa, como se a vida representada no teatro como verdadeira fosse, ela também, teatralizada:

Assim, com Eurídice, Anouilh inova em vários aspectos: não só retoma pela primeira vez um mito antigo, mas esboça, através dessa retomada, um jogo que tem relação, se não com o “distanciamento” de Brecht, pelo menos com o teatro de Pirandello: as personagens vivem e fingem ao mesmo tempo sua aventura, ainda que um líder da ação, encarnação mais ou menos afirmada do autor, conduza sua ação; tudo isso contribui para abalar a ilusão teatral: no momento mesmo em que estamos nesse bufê da estação ou no quarto do hotel, não podemos esquecer que nós estamos no teatro. (BLANCART-CASSOU, 2007, p. 111)²²³

A ilusão teatral, sendo um meio de ficcionalizar a realidade, favorece, portanto, a crença numa existência diferente da vida, num lugar onde o amor tenha lugar, independentemente das esperanças de felicidade que não se concretizaram. No que diz respeito ao público, essa ideia é certamente aceita por um imaginário coletivo ainda repleto das imagens da Primeira Guerra terminada apenas vinte e três anos antes.²²⁴ Assim, o mito ganha lugar nos palcos franceses como uma possibilidade de transcendência, de existência além das adversidades

²²² [Ce théâtre s'éloigne, en effet, du réalisme-naturalisme longtemps incarné par un metteur en scène comme André Antoine. La génération du « Cartel » sera souvent fascinée par le balancement entre réalité et illusion entretenu par l'acte théâtral et ses artifices. D'où l'engouement pour les pièces de Luigi Pirandello, montées par exemple par Dullin et Pitoëff. D'où, aussi, l'influence exercée sur Cocteau ou Giraudoux ou, à la génération suivante, sur Samuel Beckett, Jean Anouilh, Jean-Paul Sartre ou Armand Salacrou.]

²²³ [Avec *Eurydice*, Anouilh innove donc à plusieurs égards : non seulement il reprend pour la première fois un mythe antique, mais il ébauche, à travers cette reprise, un jeu qui n'est pas sans relation, sinon avec la « distanciation » de Brecht, du moins avec le théâtre de Pirandello : les personnages vivent et jouent à la fois leur aventure, cependant qu'un meneur de jeu, incarnation plus ou moins affirmée de l'auteur, conduit leur action ; tout cela contribue à faire vaciller l'illusion théâtrale : au moment même où nous sommes dans ce buffet de gare ou cette chambre d'hôtel, nous ne pouvons guère oublier que nous sommes au théâtre.]

²²⁴ “O público mesmo assimilou rapidamente essa evolução. Desenvolvendo uma obra pessoal, Giraudoux torna-se rapidamente um clássico, oscilando entre fantasia e irrealidade, e Cocteau encontra também um eco favorável. Giraudoux, Cocteau: através de temperamentos tão diversos, é toda a expansão do teatro francês que é dessa forma simbolizada.” (SIRINELLI, 1998, p. 176) [Le public lui-même a vite assimilé une telle évolution. Giraudoux devient rapidement un classique, en développant une oeuvre personnelle, balançant entre fantaisie et irréalité, et Cocteau rencontre aussi un écho favorable. Giraudoux, Cocteau : à travers des tempéraments aussi divers, c'est tout le foisonnement du théâtre français qui est ainsi symbolisé.]

da vida, ao contrário da perspectiva do absurdo.²²⁵ Entre as plateias francesas, então, a ilusão teatral que põe em cena a realização do amor pela morte é traduzida como uma esperança no futuro, no momento em que o país se dividia entre o Regime de Vichy e a Ocupação pelos alemães.²²⁶ Mayeur resume a situação da França no ano anterior à escritura de *Eurídice*:

Após a derrota de junho de 1940, os franceses se dividem. No início, a maioria aceita o armistício e a “revolução nacional” do marechal Pétain, que põe fim à República e colabora com a Alemanha de Hitler. Uma minoria, primeiramente ínfima, segue o general De Gaulle e entra na Resistência que se organiza progressivamente em torno dele, cuja autoridade se impõe à Liberação. (MAYEUR, 2000, p. 335)²²⁷

Desse modo, o mito de Orfeu e Eurídice, que afirma a morte, não como fim, mas como transcendência, é a antítese do absurdo, e assim ele é reescrito por Anouilh. *Eurídice* é uma obra que descrê na vida, mas que, por outro lado, é portadora de uma esperança, que se realiza através da morte.

Já no ano seguinte, Jean Anouilh comporia a sua peça mais popular, *Antígona*, colocando em cena o confronto entre a lei dos deuses personificada pela filha de Édipo e a lei dos homens encarnada pelo rei Creonte,²²⁸ conflito, no

²²⁵ A constatação do absurdo da vida nessa peça não tem ligação, portanto, com a certeza da finitude ou a falta de sentido. A vida é absurda por ser desagradável e insuficiente para os anseios de amor da protagonista. Viver é somente compartilhar de uma ilusão coletiva como é a ilusão teatral. Segundo afirma o Sr. Henri, o Hermes criado por Anouilh: “Essa palhaçada, esse melodrama absurdo, é a vida. Esse peso, esses efeitos teatrais, é justamente ela.” (ANOUILH, 2008, p. 167) [Cette pitrerie, ce mélo absurde, c’est la vie. Cette lourdeur, ces effets de théâtre, c’est bien elle.]

²²⁶ Investigar as condições de reaparecimento dos mitos na sociedade pode revelar muito sobre o seu contexto de resignificação: “O sucesso de tal mito em tal época revela-se um instrumento de diagnóstico cultural.” (SELLIER, 1977, p. 69) [Le succès de tel mythe à telle époque se révèle un instrument de diagnostic culturel.] E é precisamente porque os arquétipos veiculados pelas narrativas míticas se repetem com mais ou menos intensidade em diferentes períodos históricos que o mito pode ser sempre portador de temas atuais: “Todo mito é uma drama humano condensado. É por isso que todo mito pode tão facilmente servir de símbolo para uma situação dramática atual.” (BACHELARD, 1966, p. 6) [Tout mythe est un drame humain condensé. Et c’est pourquoi tout mythe peut si facilement servir de symbole pour une situation dramatique actuelle.]

²²⁷ [Après la défaite de juin 1940, les Français se divisent. Au départ, une majorité accepte l’armistice et la « révolution nationale » du maréchal Pétain, qui met fin à la République et collabore avec l’Allemagne de Hitler. Une minorité, d’abord infime, suit le général de Gaulle et entre dans la Résistance qui se range progressivement autour de celui-ci, dont l’autorité s’impose à la Libération.]

²²⁸ Anouilh reconhece mesmo a pertinência da representação desse embate num momento crítico da história francesa, especialmente propícia à recepção do trágico provocado pelas oposições inconciliáveis veiculadas pelo mito: “A *Antígona* de Sófocles, lida e relida e que eu sempre soube de cor, foi um choque repentino para mim durante a guerra, no dia dos pequenos cartazes vermelhos. Eu a reescrevi de minha maneira, com a ressonância da tragédia que estávamos vivendo.” (ANOUILH, 1988, p. 125) [*L’Antigone* de Sophocle, lue et relue et que je connaissais par coeur depuis toujours, a été un choc soudain pour moi pendant la guerre, le jour

entanto, que se expande por vários pares opostos personificados pelas duas personagens:

Acredito que apenas um único texto literário [Antígona] pôde expressar a totalidade das principais constantes dos conflitos inerentes à condição humana. Elas são cinco: o confronto entre homens e mulheres, a velhice e a juventude, a sociedade e o indivíduo, os vivos e os mortos, os homens e Deus (ou os deuses). Os conflitos que resultam desses cinco tipos de confronto não são negociáveis. (STEINER, 1986, p. 253)²²⁹

O trágico é particularmente eficiente num momento da história francesa em que a decisão pelo pacifismo é encarada como colaboração com o totalitarismo nazista, e a resistência só pode se dar pela guerra. O pacifismo, por sua vez, é um valor que se desenvolve rapidamente na França no período entreguerras:

Medimos, assim, o enraizamento do pacifismo francês dessa época. É, por um lado, como dissemos, um fator de consenso, em fase de crescimento com as tendências dominantes do espírito do tempo – “consustancial” a esse espírito, pôde-se escrever (Maurice Vaïsse). Por outro lado, ele constitui ao mesmo tempo, sem que seja contraditório, um suporte de contestação política ou social. Todas essas razões, além disso, explicam que esse pacifismo constitua uma forte tendência dos humores franceses do entreguerras. (SIRINELLI, 1998, p. 144-145)²³⁰

Desse modo, Sirinelli identifica que existiu um colaboracionismo, mesmo entre os políticos de esquerda da França, embora o colaboracionismo de direita fosse mais numeroso:

Eram poucos, aliás, os que haviam aderido aos princípios da Alemanha nazista, com exceção de alguns desertores que haviam deixado as fileiras bem antes de 1939. No íntimo dessa atitude se encontraria a onda de choque de outra guerra, a precedente, e o pacifismo que tinha gerado. Para os colaboracionistas de esquerda, a guerra havia terminado para a França e a colaboração era um mal menor precisamente porque fortalecia a paz, mesmo que fosse a alemã. A expressão de tais ideias nos órgãos de imprensa, às vezes estreitamente controlados pelo ocupante, era, aos

des petites affiches rouges. Je l'ai ré-écrite à ma façon, avec la résonance de la tragédie que nous étions alors en train de vivre.]

²²⁹ [Je crois qu'il n'a été donné qu'à un seul texte littéraire d'exprimer la totalité des principales constantes des conflits inhérents à la condition humaine. Elles sont au nombre de cinq : l'affrontement des hommes et des femmes, de la vieillesse et de la jeunesse, de la société e de l'individu, des vivants et des morts, des hommes et de(s) dieu(x). Les conflits qui résultent de ces cinq types d'affrontement ne sont pas négociables.]

²³⁰ [On mesure ainsi l'enracinement du pacifisme français de cette époque. Il est, d'une part, on l'a dit, un facteur de consensus, en phase de surcroît avec les tendances dominantes de l'esprit du temps – « consustantiel » à cet esprit, a-t-on pu écrire (Maurice Vaïsse). Mais, d'autre part, il constitue en même temps, sans que ce soit contradictoire, un support de contestation politique ou sociale. Toutes ces raisons, au demeurant, expliquent que ce pacifisme constitue une tendance lourde des humeurs françaises de l'entre-deux-guerres.]

olhos desses bajuladores da *pax germanica*, o preço a pagar. (SIRINELLI, 1998, p. 205)²³¹

A versão de Anouilh do mito de Antígona representa bem esse momento. Lá está novamente a heroína da tragédia de Sófocles tentando enterrar o irmão Polinice morto em combate contra Etéocles, também seu irmão. A aparência frágil da donzela,²³² porém, contrastando com a fortaleza de espírito e a confiança na realização do próprio destino, se assemelha à caracterização que o autor empresta a outra de suas personagens: a Joana d'Arc de *A cotovia*. Antígona também constrói sua luta a partir de uma aparência de fragilidade unida à certeza da predestinação:

O PRÓLOGO – Atentai! Estas personagens vão representar a história de Antígona. Antígona é aquela rapariga magra que está sentada, ao fundo, e que não diz nada. Olha em frente. Pensa. Pensa que dentro de momentos vai ser Antígona, que vai surgir, de repente, da magra rapariga morena e ensimesmada que a família não toma a sério; e erguer-se só em face do mundo, em face de Creonte, seu tio, que é o rei. (ANOUILH, 1965, p. 17)²³³

²³¹ [Rares, de surcroît, étaient ceux qui en son sein avaient adhéré aux principes de l'Allemagne nazie, à l'exception de quelques marginaux qui avaient quitté ses rangs bien avant 1939. Au coeur de leur attitude se retrouveraient l'onde de choc d'une autre guerre, la précédente, et le pacifisme qui en était sorti. Pour les collaborationnistes de gauche, la guerre était terminée pour la France, et la collaboration était un moindre mal précisément parce qu'elle fortifiait la paix, fût-elle allemande. L'expression de telles idées dans des organes de presse parfois étroitement contrôlés par l'occupant était, aux yeux de ces thuriféraires de la *pax germanica*, le prix à payer.]

²³² “O charme de Antígona, na peça de Anouilh, é o charme da infância. Um charme perigoso e ameaçador. Não se compreenderia nada sobre essa moça magra e ardente se não se atentasse primeiro para o fato de que ela é uma menina.” (VANDROMME, 1965, p. 95) [Le charme d'Antigone, dans la pièce d'Anouilh, c'est le charme de l'enfance. Un charme dangereux et menacé. On ne comprendrait rien à cette fille maigre et brûlante, si l'on ne convenait pas d'abord qu'elle est une petite fille.] (VANDROMME, 1965, p. 95)

²³³ Compare-se essa descrição aos qualificativos da donzela que é, ao mesmo tempo, uma pequena feiticeira ou uma pequena praga, como o Conde de Warwick se refere a Joana d'Arc:

WARWICK – [...] Por enquanto, eu sou Beauchamp, conde de Warwick; mantenho minha bruxinha suja sobre uma cama de palha no fundo da minha prisão de Rouen, minha pequena desmancha-prazeres, minha pestinha – eu paguei bem caro por ela...

[...]

Mas o governo de Sua Majestade sempre soube pagar o preço que fosse preciso para obter qualquer coisa no continente. Ela teria nos custado caro, a França!... Enfim, eu a tenho, minha donzela...

(ANOUILH, 1963, p. 10)

[WARWICK – [...] Pour l'instant, moi, je suis Beauchamp, comte de Warwick ; je tiens ma petite sorcière crasseuse sur une litière de paille au fond de ma prison de Rouen, ma petite empêcheuse de danser en rond, ma petite peste – je l'ai payez assez cher...

[...]

Mais le Gouvernement de Sa Majesté a toujours su payer le prix qu'il fallait pour obtenir quelque chose sur le continent. Elle nous aura coûté cher, la France !... Enfin, je l'ai, ma pucelle...]

Como Joana, Antígona é vítima do próprio orgulho; mas é esse orgulho que a impulsiona a cumprir seu destino, a defender a verdade transcendente dos deuses gregos, da mesma forma que Joana defende a verdade transcendente dos santos cristãos. Em *A cotovia*, quando o bispo Cauchon repreende o orgulho de Joana, ela relaciona seu orgulho com a vontade divina:

CAUCHON, *vira-se para ela* – [...] Tu esqueces quem tu és e quem nós somos: teus pastores, teus mestres e teus juízes. Cuidado com teu orgulho, Joana: se o demônio puder te atingir um dia, é dele que se servirá. JOANA, *suavemente* – Eu sei que eu sou orgulhosa... Mas eu sou filha de Deus. Se ele não quisesse que eu fosse orgulhosa, por que me enviaria Seu Arcanjo resplandecente e Suas Santas vestidas de luz? (ANOUILH, 1963, p. 24)²³⁴

Logo, tem-se em Antígona um modelo de heroína para Jean Anouilh que será retomado pelo autor onze anos depois. Apesar disso, não há clareza sobre a simpatia do escritor pelas opiniões da personagem, nem é evidente que ele seja contrário a elas,²³⁵ ainda que o duelo entre Antígona e Creonte posto em cena em sua peça tenha despertado na direita política francesa uma tendência a se identificar com o monarca:

O caso Dreyfus, a partilha das lealdades durante a Ocupação, o sucesso da *Antígona* de Anouilh e a controvérsia gerada por essa peça tornaram a mentalidade francesa particularmente sensível às reivindicações de Creonte. Uma geração depois de Maurras,²³⁶ elas são retomadas com um tanto de mordaz quando de entusiasmo casuístico pelos publicistas-filósofos da “nova direita”. Creonte, afirma Bernard-Henri Lévy, não é o porta-voz de uma fria razão de estado. É ele, ao contrário, quem invoca

234

[CAUCHON, *se retourne vers elle* – [...] Tu oublies qui tu es et qui nous sommes. Tes pasteurs, tes maîtres et tes juges. Garde-toi de ton orgueil, Jeanne, si le démon un jour peut t’atteindre, c’est de lui qu’il se servira. JEANNE, *doucement* – Je sais que je suis orgueilleuse... Mais je suis une fille de Dieu. S’il ne voulait pas que je fusse orgueilleuse, pourquoi m’a-t-il envoyé Son Archange flamboyant et Ses Saintes vêtues de lumière ?]

²³⁵ “A prova foi fornecida pela perplexidade das críticas. Quem é Anouilh?, perguntariam. Creonte? Antígona? [...] Anouilh não era mais Creonte que Antígona. Diante de Antígona, ele era Creonte. Diante de Creonte, era Antígona.” [La preuve en a été fournie par la perplexité des critiques. Qui est Anouilh ? demanderaient-ils. Créon ? Antigone ? [...] Anouilh n’était pas plus Créon qu’Antigone. Devant Antigone, il était Créon. Devant Créon, il était Antigone.] (VANDROMME, 1965, p. 95)

²³⁶ Referência a Charles Maurras (1868-1952), poeta, filósofo e jornalista, defensor nacionalista da cultura e da civilização francesas, consideradas por ele herdeiras da tradição clássica. Hoje sua herança intelectual é julgada tão racista quanto as obsessões arianas de Hitler. Suas obras e o movimento que fundou, a Ação Francesa, influenciaram a geração de franceses que colaborou com o nazismo. (Cf. CALLIL, 2001, p. 38)

sem descanso a proteção das divindades. Esse príncipe de Tebas é também, e antes de tudo, um “sacerdote”. (STEINER, 1986, p. 206)²³⁷

Naturalmente, os membros da direita francesa, republicanos e patriotas, tendem a simpatizar com Creonte, um defensor das leis do estado. E a obra de Anouilh é suficientemente trágica para não permitir uma solução entre os domínios em luta.²³⁸ A tematização desse enfrentamento demonstra que existe no autor e nas plateias da época uma intenção de questionar as atitudes governamentais, insuficientes para garantir a segurança das famílias no tempo da Ocupação. Nessa perspectiva, a dimensão coletiva do mito é facilmente identificável no

²³⁷ [L'affaire Dreyfus, le partage des allégeances sous l'Occupation, le succès de l'*Antigone* d'Anouilh et la controverse engendrée par cette pièce ont rendu la mentalité française particulièrement sensible aux revendications de Créon. Une génération après Maurras, elles sont reprises avec autant de mordant et d'enthousiasme casuistique, par les publicistes-philosophes de la « nouvelle droite ». Créon, affirme Bernard-Henri Lévy, n'est pas le porte-parole d'une froide raison d'État. C'est lui, au contraire, qui invoque sans relâche la patronage des divinités. Ce prince de Thèbes est aussi, et avant tout, un « prêtre ».] A simpatia pelo rei não é gratuita. No pensamento de Maurras e de seus simpatizantes, a monarquia é defendida com todas as forças como uma ordem que se acabou para dar lugar à desordem republicana: “À República triunfante, ele opõe a ‘monarquia tradicional, hereditária, antiparlamentar e descentralizada’. [...] O Antigo Regime, para Maurras, não é só o paraíso perdido que o pensamento contrarrevolucionário chora desde mais de um século, é a ordem do mundo que foi afetada pelo seu desaparecimento. De repente, a República não encarna somente o mal em uma visão maniqueísta para a qual a Ação Francesa quase não inova, é também o produto de uma espécie de drama cósmico.” (SIRINELLI, 1998, p. 135) [À la République triomphante, il oppose la « monarchie traditionnelle, héréditaire, anti-parlementaire et décentralisée ». [...] L'Ancien Régime, pour Maurras, n'est pas seulement le paradis perdu que la pensée contre-révolutionnaire pleure depuis plus d'un siècle, c'est l'ordonnance même du monde qui a été bouleversée par sa disparition. Du coup, la République n'incarne pas seulement le mal, dans une vision manichéenne pour laquelle l'Action française n'innove guère, c'est aussi le produit d'une sorte de drame cosmique.]

²³⁸ Faz parte da natureza do trágico a impossibilidade de redução dos termos antagônicos, nesse caso representados pelas posições de Antígona e Creonte. Por isso, é interessante a observação de Boothroyd no que concerne às tomadas de posição da crítica: “Pode ser surpreendente para o comentador moderno descobrir que tais interpretações radicalmente opostas da peça foram difundidas com quase a mesma intensidade e sem relativizações. Anouilh era ou rotulado o pior colaborador porque o tirano Creonte era visto como amolecido, ou saudado como um resistente porque Antígona era a voz falando contra a opressão não importando qual seria o sacrifício. Tais visões polarizadas, que não permitem sutilezas no texto, não deveriam mais determinar o entendimento de *Antígona*, mas elas dão informações valiosas sobre o potencial impacto pró-Resistência da peça em 1944.” (BOOTHROYD, 2009, p. 245) [It can be surprising for the modern commentator to discover that such radically opposed interpretations of the play were broadcast with almost equal intensity and with no concession to nuance. Anouilh was either labelled the worst collaborator because the tyrant Créon was seen as mollified, or hailed as a resister because Antigone was a voice speaking against oppression no matter what the sacrifice. Such polarised views, which do not allow for subtleties in the text, should no longer determine an understanding of *Antigone*, but they give valuable insight into the potential pro-Resistance impact of the play in 1944.] De qualquer modo, o compromisso de Creonte com o Estado que defende é evidente, independentemente da ideologia que se lhe atribua: “A *Antígona* de Jean Anouilh [...] recupera os personagens e a trama mítica trabalhada por Sófocles, mas projeta na figura de Creonte a imagem do dirigente de um Estado europeu do século XX, preso à engrenagem e cumprindo papéis preestabelecidos em um mundo perpassado pelo sentimento do absurdo.” (MELLO, 2007, p. 15)

projeto de Anouilh de promover uma ressignificação moderna do mito de Antígona. O mito aparece, nesse contexto, como representação de um embate presente em todas as esferas do imaginário, inclusive no domínio emocional:

o mito tem um certo aspecto “objetivo” e uma função objetiva definida. O simbolismo linguístico conduz a uma objetivação das impressões sensoriais; o simbolismo mítico leva a uma objetivação de sentimentos. Nos seus ritos mágicos, nas suas cerimónias religiosas, o homem age sob a pressão de profundos desejos individuais e violentos impulsos sociais. Ele realiza estas ações sem conhecer os seus motivos; estes são inteiramente inconscientes. (CASSIRER, 1961, p. 67)

Creonte assume a função do homem responsável pelo estado, que dá sentido à própria vida através do serviço que presta à sociedade. Por isso, mais do que todos os outros cidadãos, ele é obrigado a seguir as leis. Ao enfrentar Antígona, logo que sabe pelos guardas que ela enterrou Polinice, é em nome desse dever – oriundo de uma autoridade que o ultrapassa como indivíduo – que Creonte se vê obrigado a cumprir seu destino de ser fiel a Tebas tanto quanto Antígona é fiel ao destino que lhe impingiram os deuses:

CREONTE – Então não compreendes que se alguém, além desses três brutos, sabe o que tentaste fazer eu serei obrigado a mandar-te matar?
(ANOUILH, 1965, p. 87)

Logo, a peça de Anouilh evidencia o comprometimento que Creonte mantém com a sua função. Ele é o rei e, portanto, é obrigado a zelar para que as leis sejam cumpridas, independentemente da própria vontade. Creonte renunciou à sua individualidade para assumir a responsabilidade pelo grupo social, e é com essa abnegação que ele enfrenta o orgulho de Antígona: “Os reis têm mais que fazer do que ocupar-se das suas próprias angústias.” (ANOUILH, 1965, p. 85) Ser um homem de estado estabelece um sentido para a vida do rei, de tal forma que, mesmo depois de perder toda a sua família e constatar que está sozinho, o monarca faz um breve silêncio, depois pousa sua mão no ombro do pajem e declara, querendo se justificar da condenação que proferiu contra Antígona e que o levou à solidão que agora experimenta:

CREONTE – Vou dizer-te uma coisa. Os outros não sabem. Temos o trabalho na nossa frente, não podemos cruzar os braços. Eles dizem que é uma tarefa sórdida; mas se a não fizermos nós, quem se encarregará dela?
(ANOUILH, 1965, p. 146)

Assim, quando Creonte proíbe que Antígona enterre Polinice, ele não está servindo a uma vontade individual, mas a uma autoridade que considera superior a si, da mesma forma que Antígona defende o próprio destino. Dessa forma, Creonte se opõe novamente a Antígona, sendo ele o representante do coletivo e ela da individualidade, assim como as outras heroínas de Anouilh que seguem um destino trágico: “Eurídice, Medeia e Antígona são condenadas por toda a eternidade, mas com forte ou fraco apoio dos deuses. Para Jean Anouilh, elas estão sozinhas e têm que percorrer, sob nossos olhos, um destino deplorável, mas que lhes pertence com toda a propriedade.” (VIER, 1976, p. 86)²³⁹ Pensando nisso, o grande embate se resume a um diálogo em que nenhuma das posições, nem o dever individual nem a lei do estado, poderá ser refutada:

CREONTE – Para que tentaste enterrar o teu irmão?
 ANTÍGONA – Porque era o meu dever.
 CREONTE – Sabes bem que tinha proibido que o enterrassem.
 (ANOUILH, 1965, p. 81)

O destino de Antígona é algo que ela não compreende, mas que, apesar da relutância dos outros, ela está determinada a cumprir, mesmo sem entender. Basta a ela dizer não, ou seja, enfrentar a lei de Creonte:

ANTÍGONA, *fazendo um gesto com a cabeça* – Não quero compreender. É melhor para si. Não estou aqui para compreender. Estou aqui para dizer que não, e para morrer.
 (ANOUILH, 1965, p. 100)

Quando Creonte replica que é fácil dizer não, ele afirma a necessidade de aceitar a vida e a responsabilidade, contra Antígona, que, esperando como destino a morte, adota uma posição, a seu ver, conformista. Já a filha de Édipo crê no destino e na necessidade de assumir a herança trágica:

CREONTE, *olha para ela e murmura de repente* – O orgulho de Édipo. Tu és o orgulho de Édipo. Vi-o agora, no fundo dos teus olhos e por isso acredito no que dizes. [...] O humano tolhe-vos os movimentos. Precisais de afrontar o destino e a morte. Matar o próprio pai, dormir com a própria mãe e tomar conhecimento de tudo isso, tempos depois, avidamente, palavra a palavra.
 (ANOUILH, 1965, p. 84)

A discussão entre Creonte e Antígona é, portanto, uma batalha entre motivos para viver; dois sentidos atribuídos à vida que escondem de seus

²³⁹ [Eurydice, Médée, Antigone sont condamnées de toute éternité, mais fortes ou faibles de l'appui des dieux. Chez Jean Anouilh, elles sont seules et ont à confectionner, sous nos yeux, un destin déplorabile mais qui leur appartient en toute propriété.]

portadores a falta de sentido ontológica ou a impossibilidade de compreensão, isto é, o absurdo. Para Creonte, é o exercício da realeza pode tornar o mundo menos sem sentido:

CREONTE – [...] Tenho os pés bem fincados na terra, as mãos enterradas nos bolsos, e, já que sou rei, resolvi, com menos ambição de que o teu pai, esforçar-me por tornar menos absurda a ordem deste mundo, se isso for possível. (ANOUILH, 1965, p. 84-85)

No fundo, portanto, ele sabe que a vida e as coisas do mundo não têm sentido. Se sua justificativa para as próprias decisões é a tentativa de minimizar o absurdo, é porque ele reconhece o caráter absurdo da existência:

O fundo de sua natureza [de Creonte] é a piedade, a compaixão, o pressentimento do vazio de todas as coisas, do gênio suicida da espécie. Em uma sociedade em agonia, que sobrevive por hábito, que simula no escárnio e no pitoresco cerimônias outrora sagradas, não é um criador de mitos, mas o administrador desencorajado de realidades desanimadoras. (VANDROMME, 1965, p. 107)²⁴⁰

Já Antígona crê firmemente – e aplica todas as suas forças nessa crença – em um destino que não pode compreender, da mesma maneira que, no final da peça, o coro avança para afirmar a inutilidade da vida, a igualdade de todos na morte e o breve esquecimento de todos os falecidos:

O CORO, *avançando* – E aqui está. É bem verdade que, sem a pequena Antígona, estariam todos tranquilos. Mas agora acabou-se. Apesar de tudo, estão tranquilos. Os que tinham que morrer já morreram. Aqueles que acreditavam em determinadas coisas e os que acreditavam no contrário; até mesmo os que não acreditavam em coisa nenhuma, ou aqueles que se encontraram envolvidos na história sem conseguirem compreendê-la. Todos estão igualmente mortos, muito estendidos, muito podres e muito inúteis. Os que vivem vão começar a esquecê-los e a confundirem os seus nomes, sem sequer darem por isso. Acabou-se. Antígona está agora curada da febre que a possuía e que nunca saberemos qual era. O seu dever foi cumprido. Uma calma grande e triste reina em Tebas e no palácio vazio, onde Creonte começa a aguardar a morte. (ANOUILH, 1965, p. 147-148)

Para Antígona, o destino trágico dá sentido às suas ações, de tal forma que ela é indiferente ao absurdo da morte e do esquecimento. O laço familiar que a une a Polinice²⁴¹ e que, a princípio, serve de justificativa para o enfrentamento a

²⁴⁰ [Le fond de sa nature, c'est la pitié, la compassion, le pressentiment du néant de toutes choses, du génie suicidaire de l'espèce. Dans une société à l'agonie, qui se survit par habitude, qui simule dans la dérision et dans le pittoresque des cérémonies jadis sacrées, il n'est pas un créateur de mythes mais l'administrateur découragé de réalités décourageantes.]

²⁴¹ O laço amoroso entre irmãos que alguns críticos, como Steiner, identificam nos mitos gregos, especialmente nas narrativas sobre Antígona e Polinice e sobre Electra e Orestes, também

Creonte é o que justifica também sua crença, mas há, não obstante, um momento em que esse motivo inicial perde a importância: é quando Creonte descaracteriza o irmão idealizado de Antígona:

CREONTE – Um estroina, um imbecil, um homem cruel, duro e sem alma; um idiota que só sabia conduzir os seus carros a velocidades vertiginosas, e gastar dinheiro nos bares. Uma vez, estava eu em vossa casa, e teu pai acabava de recusar-lhe uma elevada quantia que ele tinha perdido ao jogo; empalideceu, e ergueu a mão, gritando uma palavra ignóbil!

ANTÍGONA – Não é verdade!

CREONTE – E a sua mão de bruto assentou, inteira, na cara de teu pai! Metia pena. O teu pai estava sentado à secretária, com a cabeça entre as mãos. O nariz sangrava-lhe. Chorava. E a um canto do escritório, Polínicos, rindo, acendia um cigarro.

(ANOUILH, 1965, p. 105)

A menção a Édipo e a uma violência cometida por Polinice contra o pai²⁴² é exatamente o reflexo contrário do argumento utilizado por Antígona para justificar

aparece, ainda que timidamente, na *Antígona* de Anouilh, no momento em que a protagonista retorna ao palácio após enterrar Polinice e é interrogada pela ama:

A AMA – Tinhas um encontro, hem? Dize que não, se és capaz.

ANTÍGONA, *bruscamente* – É verdade. Tinha um encontro.

A AMA – Tens um namorado?

ANTÍGONA, *com um ar estranho após um silêncio* – É verdade, ama, é verdade, tenho um namorado. Pobre namorado!

(ANOUILH, 1965, p. 24)

Steiner relaciona esse ímpeto incestuoso à função que os mitos desempenhavam, na Grécia Antiga, de discursos fundadores de ordens sociais e sistemas de parentesco: “O tema do incesto é parte integrante da mitologia grega, precisamente na medida em que esta última codifica a evolução sem dúvida progressiva e conflitante das convenções, dos termos e dos tabus de parentesco; na medida em que, como sugeri, as ‘figuras’ que aparecem e agem nos mitos ‘fundadores’ (aqueles da sistematização linguística e da ordenação social) são também as ‘figuras do discurso’ nas quais e através das quais as categorias radicais do gênero, da relação mútua, do estatuto exogâmico ou endogâmico se manifestam e se articulam. A tragédia grega apareceu muito tempo depois. Sua utilização dos mitos é reflexiva e, especialmente em Eurípedes, crítica. O caos primitivo continua a ser atualizado e a pesar sobre as personagens da tragédia. Grandes sombras estendem-se por trás dela.” (STEINER, 1986, p. 175-176) [Le thème de l’inceste fait partie intégrante de la mythologie grecque dans la mesure précisément où cette dernière encode l’évolution sans doute progressive et conflictuelle des conventions, des termes et des tabous de la parenté ; dans la mesure où, comme je l’ai suggéré, les « figures » qui apparaissent et agissent dans les mythes « fondateurs » (ceux de la systématisation linguistique et de la mise en ordre sociale) sont aussi les « figures du discours » dans et par lesquelles les catégories radicales du genre, de la relation mutuelle, du statut exogamique ou endogamique, se manifestent et s’articulent. La tragédie grecque est venue longtemps après. Son utilisation des mythes est réflexive et, surtout chez Euripide, critique. Le chaos primitif n’en continue pas moins de se faire jour et de peser lourdement sur les personnages de la tragédie. De grandes ombres s’étirent derrière elle.]

²⁴² O argumento de Creonte tem também origens no contexto histórico de veiculação dos mitos na Antiga Grécia: o que está em jogo na violência contra o pai promovida por Polinice (e também por seu irmão Etéocles) é uma punição pelos crimes de parricídio e incesto, mas também uma luta de gerações pelo poder em Tebas. “Com sua tendência habitual para dar às lendas um caráter abstrato e moral, os trágicos querem que os irmãos, após a descoberta do duplo crime, tenham tratado duramente seu pai e o tenham relegado ao fundo do palácio. [...] Além disso,

suas ações, pois é calcado sobre a mesma base: o laço familiar. Antígona é a filha de Édipo mais próxima ao pai, a que o acompanha ao exílio após o rei provocar a própria cegueira. No entanto, nem a força desse argumento é capaz de demovê-la da intenção de enterrar o irmão e de responder com a morte por essa atitude, o que significa que o motivo inicial da sua ação já não importa: só lhe interessa cumprir o destino trágico, um destino pré-determinado como aparece no mito grego, e livrar-se da liberdade que a levaria a contemplar o absurdo. O trágico, para Antígona, significa a possibilidade de transcendência, pois o sofrimento lhe dá dignidade e os sentimentos de dor e alegria que a heroína experimenta no percurso trágico estão intimamente ligados à queda do herói, mas também à ressurreição de sua alma. (Cf. STEINER, 1993, p. 17-18)

Desse modo, Antígona representa também a nostalgia de uma época clássica, em que o trágico poderia ser vivido plenamente, e o sofrimento da vida seria o prenúncio da glória na morte.²⁴³ O enfrentamento a Creonte é, para Antígona, a possibilidade de consciência de que a vivência de sofrimento – que é pressuposto do trágico, mas que, por outro lado, estabelece uma ordem para as ações humanas –, é apenas uma ilusão que dá sentido à vida, mas que esconde que a vida não tem sentido algum.

Porém, a protagonista, ao idealizar seu destino trágico, ameaça os valores da sociedade regida por Creonte, o que acaba pondo em questionamento a verdade da sua organização. É pelo comportamento de Antígona que ela demonstra que aquilo em que acredita não está de acordo com a sociedade em que vive. A personagem cria, assim, uma espécie de religião para si mesma:

São os homens que criam seus deuses, as sociedades que produzem as religiões. Mas nenhuma religião é o reflexo simples e direto de uma sociedade. Ao lado das crenças e dos ritos destinados a consagrar o

encontra-se aqui o conflito de gerações e a luta pelo reinado tal como figuram sob uma forma mais simples na história de Laio morto, despojado por Édipo.” (DELCOURT, 1992, p. 115) [Avec leur tendance habituelle à donner aux légendes un caractère abstrait et moral, les tragiques veulent que les frères, après la découverte du double crime, aient traité durement leur père et l'aient relégué au fond du palais. [...] Au surplus, on retrouve ici le conflit des générations et la lutte pour la royauté tels qu'ils figurent sous une forme plus simple dans l'histoire de Laïos tué, dépouillé par Oedipe.]

²⁴³ Em *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paul Diel considera o mito como uma simbolização do afastamento (*banalisation*) da unidade divina. Parte, portanto, do pressuposto de uma queda original irremediável e vê a desmedida do herói trágico como uma projeção da perda do indivíduo face à divindade. Nessa perspectiva, as narrativas sobre os heróis míticos não são exemplos positivos, mas negativos, que o autor relaciona à desmedida do homem frente a um ideal de humanidade associada aos deuses. (Cf. DIEI, Paul. *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Paris : Payot, 1966.)

estado de fato, para justificar as normas usuais, para integrar os indivíduos no grupo tal como ele é, existem tendências opostas, práticas desviantes, movimentos sectários, atitudes marginais, condutas aberrantes que colocam em questão, com a ortodoxia religiosa, toda a prática social de uma comunidade. É o caso, por exemplo, na Grécia, dos pitagóricos e dos órficos que, recusando o sacrifício sangrento, procuram evadir-se do quadro religioso e social tradicional. Uma religião pode, portanto, expressar mesmo o contrário do que é uma sociedade, a recusa do real em proveito de outra coisa, quer a chamemos de sonho ou de utopia. (VERNANT, 1996, p. 54)²⁴⁴

Essa Antígona que renasce em meio à Segunda Guerra Mundial é, portanto, um grito de esperança, uma tentativa de afirmação de uma transcendência que não cabe no modelo de estado moderno, e a dimensão religiosa de seu destino é uma utopia em um momento em que, para além dos regulamentos estatais, reina a falta de sentido da vida.²⁴⁵

Nesse ponto, é importante notar a perspicácia de um autor que também é tomado pelo sentimento do absurdo constituinte do imaginário de sua época, mas que utiliza a personagem de Antígona para reafirmar a crença em algo transcendente, maior que a vida, mesmo que esse transcendente não seja compreensível:

Em seu teatro, Anouilh luta contra a ideia de que o absoluto estando inacessível, deve-se destruir tudo. Essa noção que reina na literatura moderna lhe é antipática, embora tenha começado nessa via com *A selvagem*, mas em suas peças do pós-guerra, há uma tomada de consciência, uma evolução que contraria a de seus contemporâneos. Se ele destrói um mundo, não deixa o Nada depois dele; ele o substitui por ideias com as quais gostaria de construir um mundo novo, um mundo melhor. (COMMINGES, 1977, p. 13)²⁴⁶

²⁴⁴ [Ce sont les hommes qui créent leurs dieux, les sociétés qui produisent les religions. Mais aucune religion n'est le reflet simple et direct d'une société. A côté des croyances et des rites qui visent à consacrer l'état de fait, à justifier les normes usuelles, à intégrer les individus dans le groupe tel qu'il est, il existe des tendances inverses, des pratiques déviantes, des mouvements sectaires, des attitudes marginales, des conduites aberrantes qui mettent en question, avec l'orthodoxie religieuse, toute la pratique sociale d'une communauté. C'est le cas par exemple, en Grèce, des pythagoriciens et des orphiques qui, en refusant le sacrifice sanglant, cherchent à s'évader du cadre religieux et social traditionnel. Une religion peut donc exprimer aussi bien le contraire de ce qu'est une société, le refus du réel au profit de quelque chose d'autre, qu'on l'appelle rêve ou utopie.]

²⁴⁵ O próprio Anouilh viveu a dicotomia de crer numa religião, mas não nos moldes em que ela se apresentava em seu tempo, visto que, sendo católico, desenvolveu uma escrita às vezes anticlerical: "Nós sabemos que Anouilh é cristão, católico, mas certo anticlericalismo transparece através de suas peças. Ser anticlerical não é negar a religião, é simplesmente a rejeição da concepção governamental da Igreja." (COMMINGES, 1977, p. 179) [Nous savons qu'Anouilh est chrétien, catholique, mais un certain anti-cléricalisme filtre au travers de ses pièces. Être anti-clérical n'est pas nier la religion, c'est simplement le rejet de la conception gouvernementale de l'Église.]

²⁴⁶ [Dans son théâtre, Anouilh lutte contre l'idée que l'absolu étant inaccessible, il faut tout détruire. Cette notion qui règne dans la littérature moderne lui est antipathique, quoiqu'il ait commencé dans cette voie avec *La Sauvage* mais dans ses pièces d'après-guerre il y a une prise de

O que é importante enfatizar sobre *Antígona* é que a entrega da personagem ao trágico e a uma possível busca de transcendência num universo sem sentido não constitui um simbolismo próprio. A tentativa existe: a imaginação de Jean Anouilh busca representar com uma pomba o caráter infantil de Antígona:²⁴⁷

A AMA, *entrando* – Aqui tens um bom café e torradas. Minha pomba! Come!
(ANOUILH, 1965, p. 42)

Ou então:

A AMA – Que tens, minha pomba?
(ANOUILH, 1965, p. 43)

Entretanto, esse elemento não chega a configurar um símbolo do voo, pois não evoca o movimento ascensional. Como símbolo da infância, ele aprisiona um sentido que poderia se manifestar no embate entre Antígona e Creonte, momento da peça em que o símbolo não é reiterado. Dessa forma, a restrição simbólica da peça impossibilita ao espectador a imaginação transcendente:

[...] uma imagem estável e acabada *corta as asas* à imaginação. Faz-nos decair dessa imaginação sonhadora que não se deixa aprisionar em nenhuma imagem e que por isso mesmo poderíamos chamar de *imaginação sem imagens*, assim como se reconhece um *pensamento sem imagens*. Sem dúvida, em sua vida prodigiosa, o imaginário cria imagens, mas apresenta-se sempre como algo além de suas imagens, é sempre um pouco mais que suas imagens. (BACHELARD, 1990, p. 2, grifos originais)

O que se depreende do simbolismo tímido da pomba é que não se expressa inconscientemente, mas faz parte de um projeto racional de promover a transcendência. Já a sepultura cumpre a função de símbolo do início ao fim da peça, desde que Antígona enterra o irmão morto até quando, para livrar a cidade de seu sangue, acaba sendo enterrada viva fora dos portões:

ANTÍGONA – Ó túmulo! Ó leito nupcial! Ó residência subterrânea.
(ANOUILH, 1965, p. 135)

conscience, une évolution qui va à l'encontre de celle de ses contemporains. S'il détruit un monde, il ne laisse pas le Néant après lui ; il le remplace par des idées avec lesquelles il voudrait bâtir un monde nouveau, un monde meilleur.]

²⁴⁷ Aqui novamente há uma coincidência entre a Antígona de Anouilh e sua Joana d'Arc, agora no que se refere às metáforas ornitológicas: enquanto Antígona é a pomba, Joana é a cotovia.

Está claro que Antígona se junta aos mortos – ela logo encontrará também a morte – e, assim, une-se a uma ordem inicial, rompida pelo nascimento. Ora, a tumba é um símbolo isomorfo ao do retorno ao ventre materno: “O complexo do regresso à mãe vem inverter e sobredeterminar a valorização da própria morte e do sepulcro.” (DURAND, 2002, p. 236) Nessa perspectiva, adentrar a tumba aparece como o restabelecimento de uma ordem, tal qual a morte buscada pela personagem:

A morte, por si própria, não é um fim definitivo, não é o aniquilamento absoluto, e assim é por vezes concebida no mundo moderno. O morto é comparável à semente que, enterrada no seio da terra-mãe, dará nascimento a uma nova planta. Assim, pode falar-se de uma visão otimista da morte, porque ela é considerada como um regresso à mãe, uma reintegração provisória no seio materno. (ELIADE, 2000, p. 203)

No entanto, o símbolo não provém da imaginação do autor: Anouilh apenas repete a trama presente nas versões antigas, pois, desde então, o sepulcro não aparece na narrativa mítica somente de forma metafórica, mas é um elemento objetivo da própria trama: não existiria Antígona sem a tentativa de enterrar o irmão e sem a sua condenação ao aprisionamento terrestre. Já em Sófocles, lê-se:

ANTÍGONA – Ó tumba, ó tálamo, ó cárcere
escavado, prisão sem fim. A ti me dirijo
em busca dos meus, numerosos,
mortos meus [...]
(1999, p. 67)

Isso evidencia o caráter utópico do trágico idealizado por Antígona, que se caracteriza, na peça de Anouilh, por uma negação do absurdo. Isso quer dizer que, mesmo que a personagem de Anouilh tente reagir a ele – e talvez por isso mesmo –, há, subentendida na peça, a concepção de que ele é o fim último da existência, o que tanto Antígona quanto Creonte tentam negar.²⁴⁸

²⁴⁸ Na série de oposições que emana do embate entre Creonte e Antígona, reside um enfrentamento que não está relacionado aos debates intelectuais, mas a um apelo da sensibilidade de cada indivíduo: “Creonte não é a ordem; é a felicidade (e o homem que defende a vida). Antígona não é a verdade, é a infelicidade (e a honra de morrer). A controvérsia que os opõe não tem nada a ver com uma controvérsia acadêmica em que as palavras têm a aparência de alunos estudiosos. Não é um debate de consciência; é um debate de sensibilidade – além da retórica, de coração aberto.” (VANDROMME, 1965, p. 109) [Créon n'est pas l'ordre; il est le bonheur (et l'homme de vivre). Antigone n'est pas la vérité, elle est le malheur (et l'honneur de mourir). La controverse qui les oppose n'a rien à voir avec une controverse académique où les mots ont des allures de collégiens studieux. Ce n'est pas un débat de conscience ; c'est un débat de sensibilité – au-delà de la rhétorique, à coeur ouvert.] Assim, Anouilh situa o mito e as dicotomias que o constituem no domínio teatral, e não nos

Em 1946, vem à luz *Medeia*, publicada, portanto, somente um ano após o fim da Segunda Guerra e dois anos após a Liberação. Trata-se de uma peça em que se reitera a idealização de um destino trágico para escapar ao absurdo, da mesma forma que em *Antígona*. Se lá a protagonista justificava a própria morte pelo enterro do irmão, aqui Medeia é condenada – ou condena a si mesma – pela traição de Jasão, enquanto o mesmo reconhece o absurdo e aceita viver nele, preferindo a felicidade efêmera dos mortais a vislumbrar a própria finitude. Medeia é a personagem excluída dessa felicidade e despreza as alegrias humanas do mesmo modo como o faz Eurídice, mas conta, para isso, com a exclusão a que é submetida, pois não pode tomar parte nas festas desde que Jasão a abandona. Por isso, ela afirma com repúdio ao escutar um canto festivo ao longe: “A felicidade. Ela ronda.” (ANOUILH, 2010, p. 9)²⁴⁹

Medeia é também quem, se dirigindo à ama que a acompanha ao ostracismo, relembra ao público que assiste à peça os episódios do mito antigo:

MEDEIA, *grita* – Nós partimos porque eu amava Jasão, porque eu havia roubado meu pai por ele, porque eu havia matado meu irmão por ele! Cala-te, boa mulher, cala-te. Tu acreditas que é bom sempre repetir as coisas? (ANOUILH, 2010, p. 11)²⁵⁰

A lembrança de seu passado faz a personagem sofrer de arrependimento por sua dedicação a Jasão. No entanto, a notícia do casamento do mesmo com a filha do rei Creonte faz com que Medeia redescubra a si mesma e ao próprio destino:

debates sobre engajamento, tão presentes na França desde o final da Primeira Guerra. Eis o papel do teatro para o público do início da década de 1940: “É necessário ver nesse sucesso [de autores como Montherlant, Giraudoux, Claudel, Anouilh e Sartre], principalmente visível entre janeiro de 1943 e fevereiro de 1944, um interesse crescente pelas peças que exaltariam o patriotismo ou testemunhariam uma discreta vontade de resistência? Nada é menos certo. Parece que os teatros são percebidos antes de tudo como lugares de evasão e de prazer. Respondem a uma forte demanda de divertimento, a menos que constituam uma das melhores chaves para tentar compreender uma realidade dolorosa.” (GOETSCHEL ; LOYER, 2001, p. 88) [Faut-il voir dans ce succès, surtout visible entre janvier 1943 et février 1944, un intérêt redoublé pour des pièces qui exalteraient le patriotisme ou témoigneraient d'une discrète volonté de résistance ? Rien n'est moins sûr. Il semble que les théâtres soient avant tout perçus comme des lieux d'évasion et de plaisir. Ils répondent à une forte demande de divertissement à moins qu'ils ne constituent une des meilleures clefs pour tenter de comprendre un réel douloureux.]

²⁴⁹ [Le bonheur. Il rôde.]
²⁵⁰

[MÉDÉE, *crie* – On est parties parce que j'aimais Jason, parce que j'avais volé pour lui mon père, parce que j'avais tué mon frère pour lui ! Tais-toi, bonne femme, tais-toi. Crois-tu que c'est bon de toujours redire les choses ?]

MEDEIA – [...] Dez anos passaram e a mão de Jasão me deixa. Reencontro-me. Sonhei? Sou eu. É Medeia! Não é mais aquela mulher presa ao cheiro de um homem, aquela cadela deitada esperando. Vergonha! Vergonha! Minhas faces me queimam, ama. Eu o aguardava o dia todo, as pernas abertas, amputada... Humildemente, esse pedaço de mim que ele podia dar e retomar, esse íntimo do meu ventre, que era seu... Era necessário que eu lhe obedecesse e que eu lhe sorrisse e que eu me cuidasse para agradá-lo, desde que ele me deixava a cada manhã me levando com ele, muito feliz que ele retornasse à noite e me devolvesse a mim mesma.
(ANOUILH, 2010, p. 21-22)²⁵¹

Essa declaração de liberdade num momento em que a personagem se expressa por um discurso patético tem a característica particular de comunicar duplamente o alívio de um jugo amoroso que a oprime – o que lembra o tom de revolta feminina da Alceste de Yourcenar – e o desespero, que é causado pelo arrependimento. No momento em que recebe a notícia do casamento de Jasão, Medeia sabe que o mesmo já não poderia lhe trazer a felicidade perdida, e ela aceita seu ostracismo, seu desespero e seu destino trágico. Por isso é que, ao final da peça, a Medeia de Anouilh não mata os filhos para recuperar o amor de Jasão,²⁵² mas para se libertar da única ligação que ainda tem com ele e voltar a ser ela mesma:

JASÃO, *para* – Onde estão as crianças?
MEDEIA – Pergunte-o a ti um segundo ainda em que eu olho bem nos teus olhos. *Ela lhe grita.*
Elas morreram, Jasão! Morreram degoladas as duas, e antes que tu pudesses dar um passo, esse mesmo ferro me golpeará. De agora em

251

[MÉDÉE – [...] Dix ans sont passés et la main de Jason me lâche. Je me retrouve. Ai-je rêvé ? c'est moi. C'est Médée ! Ce n'est plus cette femme attachée à l'odeur d'un homme, cette chienne couchée qui attend. Honte ! Honte ! Mes joues me brûlent, nourrice. Je l'attendais tout le jour, les jambes ouvertes, amputée... Humblement, ce morceau de moi, qu'il pouvait donner et reprendre, ce milieu de mon ventre, qui était à lui... Il fallait bien que je lui obéisse et que je lui sourie et que je me pare pour lui plaire puisqu'il me quittait chaque matin m'emportant, trop heureuse qu'il revienne le soir et me rende à moi-même.]

²⁵² Embora a lembrança do amor perdido, como causa do arrependimento, seja também parte do motivo da morte de seus filhos: “A impiedosa recordação dessa plenitude amorosa por um Jasão pronto a casar com uma rival, precipita a abandonada em novos crimes. O amor é uma magia negra na qual o céu – ou o inferno – descobre parcimoniosamente os ingredientes e os segredos.” (VIER, 1976, p. 47) [L'impitoyable rappel de cette plénitude amoureuse par un Jason sur le point d'épouser une rivale, précipite la délaissée dans de nouveaux forfaits. L'amour est une magie noire dont le ciel – ou l'enfer – découvre parcimonieusement les ingrédients et les secrets.] Na alma da Medeia de Anouilh, o amor que ela sentia por Jasão já se transformou em ódio, e o ódio se converte, enfim, na desmedida: “Jasão, tu a tinhas adormecida e eis que agora Medeia desperta! Ódio! Ódio! Grande onda benéfica, tu me lavas e eu renasço.” (ANOUILH, 2010, p. 24-25) [Jason, tu l'avais endormie et voilà que Médée s'éveille ! Haine ! Haine ! grande vague bienfaisante, tu me laves et je renais.]

diante eu recuperei meu cetro; meu irmão, meu pai, e a lã do carneiro de ouro é devolvida à Cólchida; eu reencontrei a minha pátria e a virgindade que tu me tinhas roubado! Eu sou Medeia, enfim, para sempre!
(ANOUILH, 2010, p. 88)²⁵³

Apesar disso, a personagem sabe que Jasão e ela só existem na narrativa mítica juntos. É assim que eles serão lembrados nas histórias que se contarão desde que Creonte aparece para dizer a Medeia que seus crimes são amplamente conhecidos:

CREONTE – Tua história veio até mim. Teus crimes são conhecidos aqui. À noite, como em todas as ilhas desta costa, as mulheres os contam às crianças para assustá-las.
(ANOUILH, 2010, p. 31-32)²⁵⁴

Por isso, ela não hesita em provocá-lo: “Tu pudeste então, tu, imaginar um mundo sem mim?” (ANOUILH, 2010, p. 70)²⁵⁵ Esse conhecimento faz de Medeia um caráter superior a Jasão: ela sabe o caminho trágico que deve percorrer para que se cumpra a transcendência evocada pelo mito; por outro lado, Jasão não tem consciência do absurdo da vida e da necessidade de transcendê-la. Ao contrário da concepção grega de que o herói vive além da vida por seus feitos heróicos,²⁵⁶

253

[JASON, *s'arrête*. – Où sont les enfants?
MÉDÉE – Demande-le-toi une seconde encore que je regarde bien tes yeux. *Elle lui crie*.
Ils sont morts, Jason ! Ils sont morts égorgés tous les deux, et avant que tu aies pu faire un pas, ce même fer va me frapper. Désormais j'ai recouvré mon sceptre ; mon frère, mon père, et la toison du bélier d'or est rendue à la Colchide ; j'ai retrouvé ma patrie et la virginité que tu m'avais ravies ! Je suis Médée, enfin, pour toujours !]

254

[CRÉON – Ton histoire est venue jusqu'à moi. Tes crimes sont connus ici. Le soir, comme dans toutes les îles de cette côte, les femmes les racontent aux enfants pour leur faire peur.]

De certo modo, essas palavras representam um prenúncio do mito que se cria coletivamente.

²⁵⁵ [Tu as donc pu imaginer un monde sans moi, toi?]

²⁵⁶ Delcourt assinala que o culto do herói na Grécia esteve por um tempo relacionado ao culto dos mortos: “Desde a primeira metade do século V, e talvez até mesmo antes, a religião ática se construiu no plano humano. Os heróis tomam, mesmo oficialmente, a preponderância sobre os deuses: Atenas, empobrecida pela guerra médica, constrói um pequeno templo a Teseu, começado sob Pisístrato e depois interrompido pela invasão persa, muito tempo antes de retomar os trabalhos do Partenon, visto que todo mundo, os filósofos assim como a gente comum, via nos heróis os mortos e em suas lendas biografias humanas a propósito das quais se colocam questões que acabam tendo implicações em toda a moral.” (DELCOURT, 1992, p. 41) [Dès la première moitié du Ve siècle, et peut-être même avant, la religion en Attique se construit sur le plan humain. Les héros prennent, même officiellement, le pas sur les dieux : Athènes, appauvrie par la guerre médique, bâtit un petit temple à Thésée longtemps avant de reprendre les travaux du Parthénon commencé sous Pisistrate, puis interrompu par l'invasion perse. Or, tout le monde, les philosophes aussi bien que les simples, voyait dans les héros des

Jasão lamenta a perda das alegrias humanas: não é um herói,²⁵⁷ mas apenas um instrumento para que o destino de Medeia se cumpra, de tal modo ela o domina:

MEDEIA – Tu jamais serás livre, Jasão! Medeia será sempre tua esposa! Tu podes mandar-me ao exílio, estrangular-me a qualquer momento quando tu não puderes mais me ouvir gritar. Jamais, nunca mais Medeia sairá da tua memória!
(ANOUILH, 2010, p. 48)²⁵⁸

Logo, a ideia do absurdo também está presente em *Medeia*, ainda que, como as outras peças míticas de Anouilh, ela não seja sua afirmação. Para a personagem do título, do mesmo modo que para Antígona, o destino trágico dá sentido à vida: enquanto Antígona se opõe a um Creonte que adquiriu a consciência do absurdo e que resolve se dedicar ao Estado, Medeia enfrenta um Jasão que se esquiva do questionamento existencial, refugiado na sua aparência pública de herói, e que prefere desfrutar os prazeres da vida, protegido na ilusão que criou sobre o próprio heroísmo, o que o afasta da visão desesperadora da finitude:

JASÃO – Prossegue a tua corrida. Anda em círculos, dilacera-te, luta, despreza, insulta, mata, recusa tudo o que não é para ti. Eu paro. Eu me contento. Eu aceito essas aparências tão duramente, tão resolutamente

morts, et dans leurs légendes des biographies humaines à propos desquelles se posent des questions qui finissent par impliquer toute la morale.] Isso pressupõe, evidentemente, que o herói pense sua existência para além do limite da morte, ao contrário do Jasão de Anouilh.

²⁵⁷ Na tragédia de Eurípides, Jasão adota uma posição muito mais ativa que na peça de Anouilh. Nesta, ele deve todas as suas conquistas heroicas e a fama que adquiriu a Medeia. Naquela, ele só credita seus feitos à deusa Afrodite, já que, segundo ele, Medeia só o ajudou movida pelo amor:

Com relação a mim (já que exaltaste tanto os teus serviços), devo atribuir a Cípris, e a mais ninguém, seja mortal ou seja deus, todo o sucesso em minha expedição. Sem dúvida o teu espírito é sutil e não admities sem relutância que o Amor, com suas setas inevitáveis, fez com que tu me salvasses. De resto, não pretendo ser muito preciso quanto a esses detalhes e não faço queixas, quer tenha sido grande a ajuda, quer pequena. Por minha salvação, porém, já recebeste como compensação, mais do que deste.”
(EURÍPIDES, 2007, p. 39)

²⁵⁸

[MÉDÉE – Tu ne seras jamais délivré, Jason ! Médée sera toujours ta femme ! Tu peux me faire exiler, m'étrangler tout à l'heure quand tu ne pourras plus m'entendre crier, jamais, jamais plus, Médée ne sortira de ta mémoire !]

como eu as recusei uma vez contigo. E se for necessário continuar a lutar, é por elas que eu agora lutarei, humildemente, encostado nessa parede ridícula, construída com minhas mãos entre o nada absurdo e eu.

Um tempo. Ele acrescenta.

E é isso, sem dúvida, no fim das contas, ser um homem – e nada mais.
(ANOUILH, 2010, p. 72-73)²⁵⁹

Jasão vai contra a consciência do absurdo porque se nega a percebê-lo. Assim, ele evita o próprio desespero através de uma máscara social que só faz confirmar o vazio de sentido de seus gestos:

Os homens também segregam desumanidade. Em certas horas de lucidez, o aspecto mecânico de seus gestos, sua pantomima desprovida de sentido torna estúpido tudo o que os rodeia. Um homem fala ao telefone atrás de uma divisória de vidro; não se ouve o que diz, mas vemos sua mímica sem sentido: perguntamo-nos por que ele vive. Esse mal-estar diante da desumanidade do próprio homem, essa incalculável queda diante da imagem daquilo que somos, essa “náusea”, como diz um autor dos nossos dias, é também o absurdo. (CAMUS, 2007, p. 29)

É essa defesa que Jasão constrói para si mesmo que faz com que o mito, assim como a vida humana – a vida de Medeia – seja esquecido. Na última cena do casal, enquanto o corpo de Medeia arde nas chamas que ela mesma provocou, Jasão promete esquecê-la:

JASÃO – Sim, eu te esquecerei. Sim, eu viverei e apesar do traço sangrento de tua passagem ao meu lado, eu faria de novo amanhã, pacientemente, meu pobre andaime humano sob o olho indiferente dos deuses.

(ANOUILH, 2010, p. 89)²⁶⁰

Em seguida, a ama e um guarda finalizam a peça com uma conversa sobre o tempo, os alimentos e a colheita, como se nada houvesse passado com Medeia; um diálogo absurdo, digno de figurar em uma peça de Beckett ou Ionesco:

259

[JASON – Poursuis ta course. Tourne en rond, déchire-toi, bats-toi, méprise, insulte, tue, refuse tout ce qui n'est pas toi. Moi, je m'arrête. Je me contente. J'accepte ces apparences aussi durement, aussi résolument que je les ai refusées autrefois avec toi. Et s'il faut continuer à se battre, c'est pour elles maintenant que je me battrai, humblement, adossé à ce mur dérisoire, construit de mes mains entre le néant absurde et moi.

Un temps. Il ajoute.

Et c'est cela, sans doute, en fin de compte – et pas autre chose – être un homme.]

260

[JASON – Oui, je t'oublierai. Oui, je vivrai et malgré la trace sanglante de ton passage à côté de moi, je referai demain avec patience mon pauvre échafaudage d'homme sous l'oeil indifférent des dieux.]

A AMA – Não havia mais tempo para me ouvir. Eu tinha, no entanto, algo a dizer. Após a noite vem a manhã e o café a fazer e, em seguida, as camas. E quando varreu-se, tem-se um pequeno momento tranquilo ao sol antes de descascar os legumes. É então que é bom, se pudemos pegar alguns centavos, a gotinha quente no buraco do estômago. Depois, toma-se a sopa e lavam-se os pratos. À tarde, são as roupas ou as panelas, conversa-se um pouco com as vizinhas e o jantar chega calmamente... Então deita-se e dorme-se.

O GUARDA, *depois de um tempo* – Fará sol hoje.

A AMA – Será um bom ano. Haverá sol e vinho. E a colheita?

[etc.]

(ANOUILH, 2010, p. 89-91)²⁶¹

Esse diálogo que rompe a unidade do texto e dessacraliza a história de Medeia representada anteriormente tem, pelo menos, um duplo sentido: primeiro, é a banalização da vida e da morte, sentido típico da Modernidade, mas que se intensifica numa época de genocídios, em que os indivíduos mortos são tratados como números, não como pessoas;²⁶² segundo, é a falência social do mito como provedor de sentidos para a vida humana e como veículo de transcendência. Desse modo, Anouilh tece uma representação crítica de seu tempo caracterizando-o como uma descrença no progresso, na razão e, logo, na existência de um sentido último para a existência. Anouilh opõe, então, a essa descrença, o destino trágico.

261

[LA NOURRICE – On n'avait plus le temps de m'écouter, moi. J'avais pourtant quelque chose à dire. Après la nuit vient le matin et il y a le café à faire et puis les lits. Et quand on a balayé, on a un petit moment tranquille au soleil avant d'éplucher les légumes. C'est alors que c'est bon, si on a pu grappiner quelques sous, la petite goutte chaude au creux du ventre. Après on mange la soupe et on nettoie les plats. L'après-midi, c'est le linge ou les cuivres et on bavarde un peu avec les voisines et le souper arrive tout doucement... Alors on se couche et on dort.

LE GARDE, *après un temps*. – Il va faire beau aujourd'hui.

LA NOURRICE – Ça sera une bonne année. Il y aura du soleil et du vin. Et la moisson ?

[etc.]

²⁶² Eis um pensamento que deu origem a reflexões importantes sobre o papel da arte e da filosofia no século XX, encontradas especialmente nos escritos de Adorno: "O indivíduo foi destituído da última coisa que lhe restava e da mais miserável. O fato de que nos campos de concentração não era mais o indivíduo que morria, mas o exemplar de uma espécie, deve necessariamente afetar também o modo de morrer daqueles que escaparam a essa medida. O genocídio é a integração absoluta, que se prepara em toda parte onde os homens são homogêneos, preparados – como se dizia no exército – até que, desfigurados pelo conceito de sua completa nulidade, sejam literalmente exterminados." (ADORNO, 1992, p. 284) [L'individu se trouve dépossédé de la dernière chose qui lui restait et de la plus misérable. Le fait que dans les camps ce n'était plus l'individu qui mourait mais l'exemplaire, doit nécessairement affecter aussi la façon de mourir de ceux qui échappèrent à la mesure. Le génocide est l'intégration absolue qui se prépare partout où les hommes sont nivelés, dressés comme on le dit à l'armée jusqu'à ce que, entorses au concept de leur complète inanité, on les extermine littéralement.]

Entretanto, se é contra essa aniquilação de todo sentido que a obra retoma uma narrativa mítica que serviu de base para a grandiloquência patética da tragédia euripídiana, em *Medeia* Anouilh também tenta, como em *Antígona*, fazer uso de uma linguagem simbólica. Por isso, a protagonista, aquela que matará os próprios filhos, encarna a predadora, seja como loba ou como uma ave de rapina:

A AMA, *aproxima-se* – Minha águia orgulhosa, meu pequeno abutre...
(ANOUILH, 2010, p. 20)²⁶³

Ou então :

A AMA – Tu te vingarás, minha loba, tu te vingarás, meu abutre.
(ANOUILH, 2010, p. 27)²⁶⁴

Entre os povos caçadores pesquisados por Campbell, a caçada é acompanhada da crença no renascimento da caça, produzido através de celebrações rituais. Essa crença, além de assegurar o alimento futuro, tem o poder de aliviar os seres humanos da culpa por terem matado um animal em que eles creem que resida uma divindade:

O homem vive de matar e há um senso de culpabilidade decorrente disso. Sepultamentos sugerem que o meu amigo morreu e sobrevive. Os animais que eu matei também devem sobreviver. Os caçadores primitivos normalmente tinham uma espécie de divindade animal – o nome técnico deveria ser o mestre animal, o animal que é o mestre animal. O mestre animal envia os rebanhos para serem mortos.

Como você vê, o mito básico da caçada traduz uma espécie de acordo entre o mundo animal e o mundo humano. O animal entrega sua vida voluntariamente, compreendendo que essa vida transcende sua entidade física e retornará ao solo ou à matriz, por meio de algum ritual de restauração. E esse ritual de restauração se associa ao mundo animal que, na caça, ocupa a posição mais elevada.

(CAMPBELL, 1990, p. 76)

Na tragédia de Eurípides, *Medeia* justifica o símbolo do animal predador, pois seus filhos, depois de serem mortos, são conduzidos ao santuário de Hera para que possam renascer no outro mundo. No diálogo que encerra a *Medeia* euripídiana, a protagonista declara sua intenção de levar os filhos mortos ao santuário antes de partir para o ostracismo:

JÁSON – Deixa-me sepultar meus filhos e chorá-los!

263

[LA NOURRICE, *s'approche*. – Mon aigle fière, mon petit vautour...]

264

[LA NOURRICE – Tu te vengeras, ma louve, tu te vengeras, mon vautour.]

MEDEIA – De modo algum! Com minhas próprias mãos eu mesma hei de enterrá-los. Transportá-los-ei agora ao santuário de Hera, deusa das colinas, onde nem tu nem mais ninguém possa ultrajá-los violando-lhes o túmulo. Instituiremos solenes cerimônias na terra de Sísifo, visando à expiação desse terrível crime. (EURÍPIDES, 2007, p. 76)

Por sua vez, a morte dos filhos da Medeia de Anouilh é uma morte definitiva, sem esperança de retorno ou transformação. Nem a alegoria do sacrifício poderia ser encontrada aqui, já que os filhos não são ofertados à divindade; são apenas vítimas do desespero da mãe. O símbolo da caça falha, então, no seu intuito de transcendência mítica, e isso se deve justamente a um sentimento do absurdo que está presente no imaginário dos anos 1940 e que aparece na peça de Anouilh como um esvaziamento do símbolo. Nesse contexto, o fogo que envolve as crianças depois de mortas também não é um elemento de purificação e transformação, visto que ele não abre as portas para o renascimento, ao contrário do que ocorre nas mitologias primitivas, em que os indivíduos que o dominam são os que ultrapassam a vivência humana e passam a habitar o mundo dos espíritos:

A ideologia que o *domínio do fogo* implica não é difícil de esclarecer: para o mundo primitivo (como aliás para todas as sociedades populares em geral), os *espíritos* distinguem-se dos humanos pela sua *incombustibilidade*, quer dizer, pela sua capacidade de resistir à temperatura das brasas; julga-se que os xamanes ultrapassaram a condição humana e participaram na condição dos *espíritos*: tal como eles, tornam-se invisíveis, voam pelos ares, sobem ao Céu, descem aos Infernos; dispõem, enfim, da incombustibilidade. O domínio do fogo equivale em termos perceptíveis à *transcendência da condição humana*; o xamane demonstra, também desta vez, que se integrou numa *condição espiritual*, que se tornou – ou pode tornar-se durante a sessão – *um espírito*. (ELIADE, 2000, p. 76, grifos originais)

Com o desaparecimento de Medeia e seus filhos consumidos pelas chamas, porém, já não é possível tratar do fogo nesses termos. Ainda que haja na peça, portanto, uma tentativa de recuperar, através dos signos, uma linguagem mítica que aponte para uma transcendência, o imaginário da Segunda Guerra há pouco terminada e da Ocupação Alemã ainda recente levam a peça a um desfecho no qual o que predomina é ainda a angústia frente à falta de sentido da vida humana e a indiferença coletiva em face da morte do indivíduo.

Jean Anouilh, como homem de teatro durante os anos de censura nazista,²⁶⁵ foi um dos autores mais populares do teatro francês, e suas peças, especialmente *Antígona*, tornaram-se marcos da produção cultural dessa época. Sua busca por temas míticos é um expediente eficaz para colocar em cena os questionamentos presentes num período histórico de inúmeras perturbações, em que o trágico é produzido em massa, de uma maneira chocante e incompreensível, pelos regimes totalitários; mas, mesmo com suas tentativas de encenar uma esperança de sentido para a vida e de transcendência através do simbolismo presente nos mitos gregos, o absurdo acaba mostrando a sua face, seja no que as personagens preferem esconder de si mesmas, como nos casos da mãe de Eurídice e do pai de Orfeu, de Creonte e Ismene, da ama e de Jasão, seja no esquecimento final de Medeia, cujo destino trágico não bastou para que a memória dos pósteros lhe garantisse a fama que se tributava às personagens míticas da tragédia grega.

3.4 Sartre e o mito sob o existencialismo

Como as peças míticas de Jean Anouilh, a dramaturgia de Jean-Paul Sartre ganhou popularidade sob a Ocupação, com *As moscas*, de 1943, mesmo ano em que sua obra filosófica se enriquecia com a publicação de um de seus tratados mais importantes: *O ser e o nada*. Nessa época, Sartre já havia angariado um relativo reconhecimento como filósofo devido aos seus ensaios e dado seus primeiros passos em dois outros gêneros literários: o romance, com *A náusea*, e o

²⁶⁵ Goetschel e Loyer afirmam que o controle sobre a literatura e o teatro era mais brando que aquele exercido sobre outros meios de produção cultural: “Se a vida cultural é amputada de alguns de seus atores [os judeus], aqueles que continuam presentes não são menos submetidos a uma estreita censura que depende essencialmente dos Serviços de Informação, dirigidos, desde fevereiro de 1941, por Marion, petainista de furioso autoritarismo. Um controle atento é exercido sobre a imprensa; a fotografia, o cinema e o rádio têm a mesma sorte. Em contrapartida, a vigilância é mais fraca no setor de ‘livros e espetáculos’, dirigido por um escritório liliputiano.” (GOETSCHEL; LOYER, 2001, p. 79) [Si la vie culturelle est amputée de certains de ses acteurs, ceux qui restent présents n’en sont pas moins soumis à une stricte censure qui dépend essentiellement des Services de l’information dirigés depuis février 1941 par Marion, pétainiste d’un autoritarisme forcené. Un contrôle vigilant est exercé sur la presse ; la photographie, le cinéma et la radio subissent le même sort. La surveillance est en revanche plus lâche dans le secteur « livres et spectacles » dirigé par un bureau lilliputien.] Ainda assim, as mesmas autoras enumeram vários escritores que se calaram temendo a perseguição política, entre eles René Char, Jean Cassou, Jean Guéhenno, Patrice de La Tour du Pin e Tristan Tzara. (GOETSCHEL; LOYER, 2001, p. 95)

conto, com *O muro*. *As moscas* é uma peça que, além de incorporar pressupostos do existencialismo, corrente filosófica da qual o escritor foi um dos principais representantes, fez uso do mito de Orestes para colocar em oposição uma visão cristã e uma perspectiva existencialista da vida, partindo de uma ressignificação da história grega do herói trágico que retorna à sua cidade natal para vingar o assassinato de seu pai.

No ano de 1943, o teatro da França vivia, a despeito da repressão advinda do totalitarismo, um clima de efervescência, e Sartre fez parte desse cenário:

Em 1943, o filósofo publica *O ser e o nada* e o escritor encena *As moscas*: o ano, apesar da época tempestuosa, é um dos mais brilhantes de uma carreira que conhecerá, no entanto, outras boas colheitas. Ele deve, evidentemente, ser situado em meio a uma produção cultural que, repitamos, foi brilhante e permaneceu assim até o final. Em 1944, os meses que precederam a Liberação de Paris foram, para ficar no domínio teatral, ricos em criações: André Barsacq monta a *Antígona* de Anouilh no Atelier, Montherlant traz a público sua *Rainha morta*, enquanto *Entre quatro paredes* de Sartre é representada no Vieux-Colombier, com Michel Vitold e Gaby Sylvia. [...] Contentar-nos-emos, então, em concluir que, se houve uma literatura e um teatro mercenários, a maior parte da produção certamente não foi resistente e pela causa da Resistência, mas também não foi colaboradora ou colaboracionista. E o contexto opressor da liberdade não foi realmente um entrave à publicação da maior parte dos livros: a publicação de *O estrangeiro* de Albert Camus foi autorizada, assim como a representação de *As moscas* de Jean-Paul Sartre. (SIRINELLI, 1998, p. 211)²⁶⁶

Camus, por sua vez, acabava de publicar, no ano anterior, *O mito de Sísifo*, divulgando suas ideias sobre o absurdo, e obteve desde logo a simpatia e a amizade de Sartre, a quem conheceu na pré-estreia de *As moscas*, muito antes das divergências que separariam os dois amigos em tempos de Guerra Fria, quando Camus adotaria uma posição anticomunista e Sartre seria partidário do socialismo soviético. No momento em que os dois escritores se conheceram, não houve nenhum entusiasmo entre eles, porém Camus já havia lido e resenhado *A náusea*, e Sartre já ouvira algo sobre o autor de *O estrangeiro*. Pouco tempo

²⁶⁶ [En 1943, le philosophe publie *L'Être et le Néant* et l'écrivain fait jouer *Les Mouches*: le millésime, malgré ces temps d'orage, est l'un des plus brillants d'une carrière qui connaîtra pourtant bien d'autres cuvées. Il doit, il est vrai, être replacé au sein d'une production culturelle qui, répétons-le, fut brillante et le resta jusqu'à la fin. En 1944, les mois qui précédèrent la Libération de Paris furent, pour en rester au domaine théâtral, denses en créations: André Barsacq monte l'*Antigone* d'Anouilh à l'Atelier, Montherlant donne sa *Reine morte*, tandis que le *Huis clos* de Sartre est représenté au Vieux-Colombier, avec Michel Vitold et Gaby Sylvia. [...] On se contentera donc de conclure que, s'il y eut une littérature et un théâtre stipendiés, la plus grande partie de la production ne fut certes pas – et pour cause – résistante, mais pas non plus collaboratrice ou collaborationniste. Et le contexte libéricide ne fut pas réellement un entrave à la publication de la plupart des livres: la publication de *L'Étranger* d'Albert Camus fut autorisée, tout comme la représentation des *Mouches* de Jean-Paul Sartre.]

depois, os dois faziam passeios ao lado da companheira de Sartre, Simone de Beauvoir. As mudanças na política internacional, porém, separariam para sempre os amigos:

Passada a euforia do fim da 2ª Guerra Mundial e a onda do existencialismo filosófico que ambos pregavam, a dicotomia da Guerra Fria os colocou em campos opostos: Camus, do lado dos antimarxistas, e Sartre, dos socialistas e da União Soviética. Em falas públicas e depois veladas, um passou a acusar o outro de servir a regimes totalitários e fascistas, lançando improperios e evocando o maniqueísmo do “bem contra o mal”. Em um só golpe, esterelizaram a amizade de quase dez anos com sal grosso e desafeto. (DIAS, 2008)

É significativo, na relação entre os dois escritores, que, ainda em 1945, apenas um ano após o fim da Ocupação e ainda longe do rompimento da amizade, Sartre criticasse, em uma conferência em Nova Iorque, os escritores que, publicando artigos clandestinos em condições perigosas, pensavam que escrever é uma ação. (Cf. LÉVY, 2000, p. 408)²⁶⁷ Na verdade, a atitude política fazia parte do ideário dos dois filósofos, e isso porque a finitude humana, que representava a ausência de sentido da existência para Camus, não justificava a impassibilidade, e mesmo para Sartre era apenas o motivo inicial para a construção de um sentido, que se daria através do engajamento.²⁶⁸ Suas obras,

²⁶⁷ Segundo Lévy, Sartre teria dirigido essa crítica a Camus; no entanto, curiosamente, o autor de *A náusea* parece ter recebido a mesma acusação: “Ingrid Galster sugere que as teorias pós-guerra de Sartre sobre ‘literatura comprometida’ serviam para apaziguar sua falta de ação direta na Resistência durante a Ocupação. Outros se recusam a concluir se isso era proposital ou não. Allan Stoekl acredita que duas mensagens bem diferentes são discerníveis em *As moscas* e foram simplesmente apropriadas por grupos opostos. Sartre também tem sido acusado de Resistência passiva – isto é, inautêntica –, e mesmo de desenvolver sua carreira graças à submissão da França às regras alemãs e de Vichy.” (BOOTHROYD, 2009, p. 145) [Ingrid Galster suggests that Sartre’s postwar theories about “committed literature” served to mollify his lack of direct Resistance action during the Occupation. Others refuse to conclude whether this was deliberate or not. Allan Stoekl believes two very different messages are discernible in *Les Mouches* and were simply appropriated by opposing groups. Sartre has also been accused of passive – that is, inauthentic – Resistance, and even improving his career thanks to France’s submission to German and Vichy rule.] Em *As moscas*, por exemplo, Alan Riding constata que “a morte de sua mãe e de seu amante por Orestes é rejeitada pelo povo, que prefere a ordem existente” (BURUMA, 2011, p. 26). [le meurtre de sa mère et de son amant par Oreste est rejeté par le peuple, qui préfère l’ordre existant] De qualquer modo, Simon enfatiza a importância do pensamento dos dois escritores na época: “Por volta de 1945, Sartre e Camus foram os dois astros da Revolta, e toda a luz intelectual desse momento foi colorida por suas luzes gêmeas.” (SIMON, 1966, p. 192) [Autour de l’année 1945, Sartre et Camus furent les deux astres de la Révolte, et toute la lumière intellectuelle de ce moment-là fut colorée de leurs feux jumeaux.]

²⁶⁸ A atitude de Sartre durante a Ocupação é objeto de uma discussão polêmica, visto sua falta de engajamento declarado na Resistência. Sartre parece, no entanto, ter preferido a resistência pelas letras. Goetschel e Loyer, que em seu livro agrupam os intelectuais franceses segundo sua atitude perante o regime, classificam Sartre como um escritor de revistas mais ou menos comprometidas, mas sem ostentar sua posição política, assim como Giraudoux e Cocteau: “A maioria, sem ter um comportamento tão ostensivo, continua publicando em edições ou em revistas mais ou menos comprometedoras. [...] Na *Comoédia* podem-se ler Jean-Louis Barrault,

na década de 1940, não tendiam para lados opostos, mas antes completavam-se na perspectiva de reconhecerem o absurdo da vida no seio do trágico existencial: “elas caracterizaram o que se quis chamar, abusando um pouco da palavra, de existencialismo, entendido como tomada de consciência do absurdo no universo e do trágico na existência, pressupondo a morte de Deus” (SIMON, 1966, p. 191).²⁶⁹

O mito de Orestes é o único da Antiguidade que aparece ressignificado no teatro de Sartre. Depois de *As moscas*, o escritor teria uma carreira muito profícua na dramaturgia, com obras como *Entre quatro paredes*, *As mãos sujas* e *Mortos sem sepultura*, porém não voltaria a visitar a mitologia grega. Ainda assim, sabia que o teatro criado a partir do mito, como fez em *As moscas*, poderia ser popular, como exigia a sua proposta de um teatro didático, voltado à discussão de questões filosóficas:

O teatro de Sartre retoma, então, a concepção de *pièce à thèse*, à medida que o drama é veículo para a divulgação de ideias filosóficas, com propósito didático, à maneira voltairiana. Por este método, Sartre atinge diretamente um vasto público, exigência de uma literatura engajada, provocando o julgamento crítico do espectador que, identificado com os problemas postos em cena, é levado a transcender o caráter particular da história e a refletir sobre as soluções fornecidas pelo viés da filosofia. (PEREIRA, 2000, p. 168)

As referências a um contexto histórico que inclui traços de uma cidade moderna e a enumeração de estados modernos denunciam vivamente esse intento de aproximação à vivência social do público que assistirá à representação da peça, mesmo que esse cenário não faça parte do lugar da ação:

O PEDAGOGO – [...] Ah, meu mestre, que viagem agradável! E que bela inspiração a vossa de vir justamente para cá, quando há mais de quinhentas cidades, tanto na Grécia como na Itália, com bom vinho,

Carné, Claudel, Cocteau, Giraudoux e Sartre.” (GOETSCHER ; LOYER, 2001, p. 94) [La majorité, sans avoir un comportement aussi ostentatoire, continue à publier dans des éditions ou des revues plus ou moins compromettantes. [...] À Comoedia on peut lire Jean-Louis Barrault, Carné, Claudel, Cocteau, Giraudoux et Sartre.] As mesmas autoras, porém, reconhecem que o filósofo promoveu a resistência através de seus escritos (Cf. GOETSCHER ; LOYER, 2001, p. 96-97), o que faz valer a conclusão de Ian Buruma: “Na verdade, o comportamento de Sartre durante a Ocupação, apesar de ele nunca ter sido um *colaborador*, foi menos heroico do que as suas declarações no imediato pós-guerra poderiam sugerir.” (BURUMA, 2011, p. 25) [En fait, le comportement de Sartre pendant l’Occupation, bien qu’il n’ait jamais été un *collabo*, fut moins héroïque que ses déclarations de l’immédiat après-guerre pourraient le laisser croire.] Não obstante, a falta de clareza sobre o engajamento do escritor na Resistência não obsta as relações entre o texto da peça e o discurso historiográfico sobre a Ocupação.

²⁶⁹ [elles ont caractérisé ce qu’on a voulu appeler, en abusant quelque peu de mot, l’existentialisme, entendu comme prise de conscience de l’absurde dans l’univers et du tragique dans l’existence, étant supposée la mort de Dieu]

albergues acolhedores e ruas cheias de gente. Esses montanhese
parecem nunca ter visto turistas [...].
(SARTRE, 2005, p. 4)

Entretanto, não é somente pelas referências à cidade que a peça marca sua temporalidade, mas principalmente pela representação da angústia do homem moderno e pela defesa de um sistema de ideias que se tornou especialmente representativo do século XX. Depois das Guerras Mundiais, viver será carregar a culpa por não haver morrido como tantos que pereceram vítimas dos conflitos internacionais. “Perdoai-nos por viver enquanto estais mortos”, repetem incansavelmente os homens de Argos durante a invocação anual dos mortos promovida por Egisto. (SARTRE, 2005, p. 46) Porém, em 1943, quando ainda não há conhecimento público dos genocídios realizados em campos de extermínio, a culpa que os franceses carregam é aquela impetrada pelo Marechal Pétain, governador de Vichy, que promove o sentimento de coletividade na juventude da França pela necessidade de expiação dos crimes de outra geração:

Ao invés da luta pela libertação no aqui-agora, Vichy instaura e encena um obsessivo processo expiatório. Antigos dignitários da Terceira República, como Léon Blum e Édouard Daladier, são levados, em 1942, para depor em um "conselho de justiça política" em Riom. Cumpria identificar e expurgar da pátria "traidores" culpados pela Queda – termo que, em nossa língua, abriga sugestiva ambiguidade, ao poder abranger a derrota política da França e o seu arquétipo mítico "cristão", ou seja, a queda do Paraíso. (SOARES, 2005, p. 64)

Em *As moscas*, é precisamente de culpa cristã que se trata, o que enseja também uma reiteração do arquétipo mítico da falta original, do arrependimento e da queda subsequente, o que fica explícito na fala da velha, que reproduz o sentimento geral dos cidadãos de Argos. Para ela, da mesma forma que para todos os outros, o arrependimento e o sacrifício coletivos num ritual que relembra periodicamente o crime original são o preço necessário a pagar por uma culpa indelével:²⁷⁰

²⁷⁰ Na mitologia grega, a culpa está relacionada a uma falta contra um deus e o sentimento dessa culpa advém das alterações promovidas no curso da vida da coletividade: “A culpa mítica do herói para com a divindade é o símbolo dos erros reais cometidos em diferentes graus por todo homem em relação ao sentido evolutivo da vida. Sob esse aspecto real, a culpa torna-se o problema central da psicologia íntima, pois a culpa reflete-se no consciente; mais ou menos obscuramente sentida, ela se torna sentimento de culpa: culpabilidade.” (DIEL, 1966, p. 107) [La culpé mythique du héros envers la divinité est le symbole des fautes réelles commises à des degrés variables par tout homme à l’égard du sens évolutif de la vie. Sous cet aspect réel, la culpé devient le problème central de la psychologie intime, car la culpé se reflète dans le conscient ; plus ou moins obscurément sentie, elle devient sentiment de culpé : culpabilité.] Na peça de Sartre, no entanto, essa culpa sentida pelos habitantes de Argos não é a culpa trágica

A VELHA – Ah! Eu me arrependo, Senhor, como me arrependo, e minha filha também se arrepende, e meu genro sacrifica uma vaca todos os anos, e meu neto, que vai para os sete anos, nós o educamos no arrependimento: ele é obediente como um cordeirinho, todo loirinho e já penetrado pelo sentimento de seu pecado original.
(SARTRE, 2005, p. 11)

Assim, a culpa que domina a cidade na peça não é a mesma culpa trágica herdada pelos heróis de uma família envolta num passado de crimes. Sartre opõe a herança trágica vivida pelo protagonista Orestes a esse mal que assola a cidade e que, no entanto, é também desígnio de Júpiter,²⁷¹ um deus visto com desprezo, não apenas pelo herói, mas também pela rubrica do autor, que já nas primeiras linhas da peça o caracteriza como “deus das moscas e da morte” (SARTRE, 2005, p. 3). Ora, sabe-se que Júpiter é o maior dos deuses na mitologia greco-romana, mas na peça de Sartre ele é reduzido àquele que promove a morte e o castigo. Seu interesse reside no arrependimento da humanidade e, para isso, primeiro induz Egisto ao crime e depois envia as moscas, símbolo do sacrifício imposto aos seus seguidores, para que toda a sociedade sofra com a culpa, arrependa-se e pague pela falta cometida por seu rei:

JÚPITER – [...] teu crime me servia.
EGISTO – Ele vos servia? Eu o expio há 15 anos e ele vos servia? Que desgraça!
JÚPITER – Justamente. É porque tu o expias que ele me serve; eu amo os crimes que se pagam.
(SARTRE, 2005, p. 74-75)

Nesse sentido, o assassinato de Agamêmnon é proveitoso a Júpiter: a penitência advinda dele durará quinze anos:

Para Júpiter, esse crime havia sido bem-vindo e rentável; ele lhe havia dado a oportunidade de submeter o povo de Argos emocional e intelectualmente. Desde então, os Argivos haviam sido mantidos em penitência; por quinze anos eles pediram perdão, completamente rendidos à dominação de Júpiter e seu capanga Egisto. O regicídio foi o pretexto pelo qual o povo de Argos foi persuadido a desistir de sua liberdade e sua consciência e aceitar, em seu lugar, a escravidão moral. (KAHN, 1949, p. 5)²⁷²

do herói grego, mas a culpa cristã do pecador. Só assim ela pode ser sentida pela cidade inteira, e não por um indivíduo em especial.

²⁷¹ Como é comum nas peças francesas, Sartre também utiliza a nomenclatura romana para os deuses.

²⁷² [For Jupiter, that crime had been welcome and profitable; it had given him the opportunity to make the people of Argos submit emotionally and intellectually. Since then, the Argives have been kept in penitence; for fifteen years they have been asking forgiveness and have completely surrendered to domination by Jupiter and his henchman, Aigisthos. The regicide was the pretext

Trata-se, evidentemente, de uma imposição moral sobre os cidadãos de Argos²⁷³ que serve para justificar o governo de Egisto, o guardião do sagrado no ritual de invocação dos mortos e de arrependimento coletivo dos vivos, ainda que seu crime seja do conhecimento de todos. Egisto chega mesmo ao ponto de inculcar no povo uma culpa originada de um ato que somente ele realizou, com o auxílio da rainha:

EGISTO – Cães! Como ousais vos queixar de algo? Esquecesteis vossa podridão?
(SARTRE, 2005, p. 42)

Essa situação representada na peça induz uma analogia com o momento da França em que a Igreja Católica dava suporte ao governo de Vichy e as adversidades eram propagandeadas como sendo um problema moral: “Sartre combaterá pela raiz a ‘religião do remorso’ de Vichy e o cultivo da ideia de uma ‘fatalidade’ histórico-moral, ao mostrar que a liberdade é a verdadeira ‘condenação’ absoluta que pesa sobre os homens e povos.” (SOARES, 2005, p. 9) A apresentação depreciativa que faz dos deuses, portanto, é o modo que Sartre encontrou para que a peça valorizasse a liberdade do indivíduo que responde conscientemente por seus atos, não teme as consequências e não se arrepende. Nessa perspectiva, seu Orestes está bem próximo do homem absurdo de Camus, pois este também deve livrar-se do medo e aceitar a possibilidade de quaisquer desdobramentos de suas ações, mesmo sabendo que não se conhecem as verdadeiras razões para lutar:

O verdadeiro desespero não nasce diante de uma adversidade obstinada, nem no esgotamento de uma luta desigual. Ele vem do fato de que não conhecemos mais suas razões de lutar e ainda assim, justamente, é necessário lutar. (CAMUS, 1997a, p. 14)²⁷⁴

by which the people of Argos were persuaded to give up their freedom and their conscience and to accept moral bondage instead.]

²⁷³ Reconhecer a própria culpa e praticar coletivamente o arrependimento faz os indivíduos aceitarem o medo, o que também faz parte do papel social dos cidadãos de Argos e determina o seu valor na sociedade:

A MULHER – É preciso ter medo, meu querido. Grande medo. É assim que alguém se torna um homem honesto.
(SARTRE, 2005, p. 38)

²⁷⁴ [Le vrai désespoir ne naît pas devant une adversité obstinée, ni dans l'épuisement d'une lutte inégale. Il vient de ce qu'on ne connaît plus ses raisons de lutter et si, justement, il faut lutter.] Por isso, ao fim da guerra, Camus irá saudar a nova geração, livre do medo, visto que, em seu ponto de vista, o combate durante quatro anos fará com que ela seja intolerante às injustiças:

Essa mesma ideia, aliás, pode ser depreendida do comportamento imoral do Calígula de Camus: um indivíduo que não tem compromissos a não ser com a própria vontade e que não hesita em aceitar até mesmo a morte quando ela se apresenta, pois compreende – e esse é o motivo de sua angústia – que não há outra verdade, e ela está em toda parte. Assim, afirma Calígula que sente medo frente à morte iminente, mas que mesmo o medo tem duração limitada:

CALÍGULA – [...] Tenho medo. Como é desgostante, após ter desgraçado os outros, sentir a mesma cobardia na alma. Deixá-lo. Nem sequer o medo dura. Vou reencontrar esse vazio enorme que pacifica o coração. [...] Estendi as minhas mãos (*gritando*), estendo as minhas mãos e é a ti que encontro, sempre a ti diante de mim, e eis-me sempre cheio de ódio diante de ti. Não escolhi o bom caminho. Não consegui nada. A minha liberdade não é a boa.
(CAMUS, s.d., p. 163-164)

Logo, o estabelecimento de semelhanças entre o Calígula de Camus e o Orestes de Sartre não deve se basear em um julgamento moral de seus comportamentos, mas na rejeição que ambos promovem ao código moral imposto socialmente. Porém, enquanto Calígula obedece somente à própria vontade com a consciência da finitude – e por isso seu arrependimento na hora extrema é uma atitude baseada numa culpa existencial –, Orestes desobedece ao código moral imposto por Júpiter se recusando a se arrepender. O filho de Agamêmnon torna-se, assim, um homem pleno, dono de sua liberdade, ao transgredir a lei imposta pelos deuses. Ele é um espírito criativo, na concepção sartreana: aquele que renega o em-si para adquirir a consciência do para-si.²⁷⁵

“Não se pode esperar que homens que lutaram quatro anos no silêncio e dias inteiros sob o barulho do céu e dos fuzis consentam em ver retornarem as forças da resignação e da injustiça sob qualquer forma que seja. Não se pode esperar, deles que são os melhores, que aceitem novamente fazer o que fizeram durante vinte e cinco anos os melhores e os puros, e que consistia em amar em silêncio seu país e em desprezar em silêncio seus chefes. A Paris que luta esta noite quer comandar amanhã.” (CAMUS, 1997a, p. 18) [On ne peut pas espérer que des hommes qui ont lutté quatre ans dans le silence et des jours entiers dans le fracas du ciel et des fusils, consentent à voir revenir les forces de la démission et de l’injustice sous quelque forme que ce soit. On ne peut pas s’attendre, eux qui sont les meilleurs, qu’ils acceptent à nouveau de faire ce qu’ont fait pendant vingt-cinq ans les meilleurs et les purs, et qui consistait à aimer en silence leur pays et à mépriser en silence ses chefs. Le Paris qui se bat ce soir veut commander demain.]

²⁷⁵ O desenvolvimento da filosofia de Sartre também segue um afastamento da história dada, contingente, indo em direção a uma criação de significados a partir de ideias que são adequadas à realidade. Assim, “uma percepção aguda da existência contemporânea levou-o a transcendê-la imediatamente sob a forma de criação artística e, gradualmente, pela lenta e dolorosa acumulação de ideias, sob a forma de uma aplicação filosófica fundamental da significação à realidade” (KRIEGER, 2005, p. 162) [une perception aiguë de l’existence contemporaine le pousse à la transcender immédiatement sous la forme de création artistique

O sistema filosófico de Sartre está construído sobre uma oposição fundamental [...] entre a contingência (matéria, multidão, natureza, natureza humana, corpo) e o espírito criador. No interior do ser instalou-se uma ruptura radical entre o corpo e a consciência, entre o em-si e o para-si. O em-si é o que é dado, contingente; ele existe como uma coisa, não tem nem contornos nem limites porque não tem perspectivas sobre si mesmo. [...] o em-si é composto de todos os determinismos sociais: a classe, as circunstâncias individuais da vida, os comportamentos convencionais.

É a consciência ou para-si que cria a ruptura: pelo movimento necessário de reflexividade pelo qual a consciência se constitui, ela cria uma distância ínfima entre si e o em-si – ínfima e, no entanto, infinita. Sua atividade nadificante torna possível a liberdade do homem e a humanização do mundo, mas ao preço de uma ruptura radical no interior do ser [...]. (RECHNIEWSKI, 1996, p. 125)²⁷⁶

Esse é o problema de Orestes: enquanto afirma sua liberdade, não pode se desvencilhar de sua necessidade de tentar ser o que deveria ter sido se Egisto não o tivesse afastado de Argos. O embate que domina a consciência do herói é a dissociação entre a consciência – o para-si – e a contingência – o em-si. Sua liberdade pressupõe que ele elimine de seus desejos a sensação de pertencimento a Argos que deseja confirmar, dada a sua situação de exílio. “Não foi um ser exterior que expulsou o Em-si da consciência, mas o próprio Para-si é que se determina perpetuamente a *não ser* Em-si. Significa que só pode fundamentar-se a partir do Em-si e contra o Em-si.” (SARTRE, 1999, p. 135, grifo original) A ambição do herói não é apenas conquistar sua liberdade ou, como Electra, vingar o assassinato de Agamêmnon; para Orestes, a morte de Egisto tem o sentido da retomada de um mundo perdido desde que fora afastado da cidade, ainda na infância:

ORESTES – Pouco me importa a felicidade. Quero minhas lembranças, meu solo, meu lugar entre os homens de Argos. (*um silêncio*) Electra, eu não vou embora daqui. (SARTRE, 2005, p. 58)

puis, graduellement, par la lente et douloureuse accumulation des idées, sous la forme d'une application philosophique fondamentale de la signification à la réalité]

²⁷⁶ [Le système philosophique de Sartre est construit sur une opposition fondamentale [...] entre la contingence (matière, foule, nature, nature humaine, corps) et l'esprit créateur. Au sein de l'être s'est installée une rupture radicale entre le corps et la conscience, entre l'En-soi et le Pour-soi. L'En-soi est ce qui est donné, contingent ; il existe à la manière d'une chose, il n'a ni contours ni limites parce qu'il est sans perspective sur lui-même. [...] l'En-soi est composé de tous les déterminismes sociaux : la classe, les circonstances individuelles de la vie, les comportements conventionnels.

C'est la conscience ou Pour-soi qui crée la rupture : par le mouvement nécessaire de réflexivité par lequel la conscience se constitue, elle crée une distance infime entre elle et l'En-soi, infime et pourtant infinie. Son activité néantisante rend possible la liberté de l'homme et l'humanisation du monde, mais au prix d'une cassure radicale au sein de l'être [...].]

Orestes está em busca de um paraíso perdido, do qual ele foi expulso sem qualquer culpa consciente. Sua memória sentimental está vazia, pois o herói não tem qualquer lembrança de seu período em Argos anterior à sua expulsão: “Ah! Nenhuma lembrança. Vejo uma edificação muda, imponente na sua solenidade provincial. Eu a *vejo* pela primeira vez.” (SARTRE, 2005, p. 16, grifo original). Tudo de que pode se lembrar são os saberes ensinados pelo pedagogo, cujo ceticismo até o ajuda a enfrentar a religião de Júpiter, mas não o acolhe como a terra em que nasceu. Dessa forma, o herói constrói sua identidade ideal a partir das referências de Argos, sem considerar que continuará no exílio, pois os habitantes da cidade não estão preparados para receber a sua liberdade sem arrependimento, o que o faz sentir a profunda solidão dos que não têm lugar na mediocridade do mundo: “Até a morte estarei só. Depois...” (SARTRE, 2005, p. 109)²⁷⁷

O abandono ao qual Orestes é condenado é, portanto, irremediável e análogo ao abandono que sente por parte do deus:

ORESTES – [...] Ainda ontem tu eras um véu sobre meus olhos, um tampão de cera nos meus ouvidos; ontem, sim, é que eu tinha uma desculpa: tu eras minha desculpa de existir, pois tu me tinhas posto no mundo para servir a teus desígnios, e o mundo era uma velha alcoviteira que me falava sem cessar de ti. E depois tu me abandonaste.

JÚPITER – Abandonar-te, eu?

ORESTES – [...] Minha juventude, obediente a tuas ordens, erguera-se e se colocara diante de meus olhos, suplicante como uma noiva que se vai abandonar: eu via minha juventude pela última vez. Mas, de repente, a liberdade desabou sobre mim e me deixou em transe, a natureza saltou para trás, e eu não tive mais idade, e eu me senti completamente só, no meio de teu mundinho benigno, como alguém que perdeu sua sombra! E não há mais nada no céu, nem Bem nem Mal, nem ninguém para me dar ordens.

(SARTRE, 2005, p. 103-104)

A noção de abandono não pressupõe, porém, a passividade por parte de Orestes: é ele quem nega a influência de Júpiter.²⁷⁸ O abandono, portanto, não é

²⁷⁷ Por isso, na perspectiva existencialista, a liberdade entra em conflito com o passado: “‘ser’, para o homem, é isolar-se de seu passado: quando eu tomo consciência de mim me perguntando ‘quem sou eu’, há uma noção que sempre me escapa, que é a do meu começo. Quando eu digo ‘eu sou’, eu subentendo ‘eu já sou’” (CAMPBELL, 1947, p. 49). [« être », pour l’homme, c’est s’isoler de son passé : lorsque je prends conscience de moi en me demandant : « que suis-je ? », il y a une notion qui m’échappe toujours, c’est celle de mon commencement. Lorsque je dis : « Je suis », je sous-entend : « Je suis déjà »]

²⁷⁸ Em *As moscas*, a decisão de Orestes de cumprir a vingança tem um poder maior do que o próprio destino, a ponto de Pierre Brunel considerar que a peça nega essa noção grega: “Quando Jean-Paul Sartre retoma, com *As moscas*, o plano dramático fornecido pelo mito de Electra, é para destruir os mitos do destino. Júpiter é reduzido à impotência diante da decisão de Orestes, pois ‘quando uma vez a liberdade explodiu na alma de um homem, os deuses não

mais do que a descoberta, por parte do herói, do absurdo da existência.²⁷⁹ A liberdade que transformou o herói e que coincide com a chegada da maturidade, posto que ele menciona ter, na ocasião, visto sua juventude pela última vez, é uma conquista do próprio indivíduo, e nasce necessariamente do encontro com o absurdo. No lugar de Deus, resta então o nada, que é a explicação niilista de Sartre para tudo o que existe, o que lhe vale uma constatação teológica de Jolivet: para esse autor, o filósofo substituiu Deus pelo nada:

Embora Sartre repita que o nada não existe e não faz nada, é, na realidade, por ele que tudo *existe*. Sem ele, com efeito, só há o em-si, o qual, se é louca e frouxamente, sem poder impedir a si próprio de ser, não existe. Foi o nada que, afinal, tomou o lugar de Deus para explicar (se assim se pode falar) a existência. O existencialismo sartreano é propriamente a teologia do absurdo. (JOLIVET, 1968, p. 37, grifos originais)

Aceitar o absurdo e, ao mesmo tempo, viver a liberdade, é a tarefa de Orestes. Seu enfrentamento a Egisto, por conseguinte, está fundado sobre uma

podem mais nada contra esse homem – ou seja, ele reconhece em si mesmo o ‘segredo doloroso dos deuses e dos reis.’” (BRUNEL, 1995, p. 129) [Quand Jean-Paul Sartre reprend, avec *Les Mouches*, le canevas dramatique fourni par le mythe d’Electre, c’est pour détruire les mythes du destin. Jupiter se trouve réduit à l’impuissance devant la décision d’Oreste car « quand une fois la liberté a explosé dans une âme d’homme, les dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là », – tel est, il le reconnaît lui-même, le « secret douloureux des dieux et des rois ».] Não se deveria, no entanto, ir tão longe: ainda que Orestes tenha optado por assumir a obra de vingança, a personagem se considera, não somente capaz de realizá-la e livre para fazê-lo, mas mesmo condenada a isso:

ORESTES – [...] Há homens que nascem engajados: não têm escolha, foram lançados num caminho, ao fim do caminho há um ato que os espera, *o ato deles* [...].
(SARTRE, 2005, p. 17, grifo original)

É, no entanto, por sobrepor o poder da liberdade individual face ao destino que Sartre estabelece um sentido novo, e mesmo contrário, ao mito antigo, em que Orestes é predestinado ao crime, sem qualquer opção de recusa: “O exemplo por excelência [de uma visão renovada, de estetização e de psicologização], é sem dúvida a reversão radical e completa que, em *As moscas*, Jean-Paul Sartre promove na história de Orestes, visto que ela ilustra sua noção de liberdade pelo herói que foi, durante muito tempo, a personificação da não-liberdade.” (KUSHNER, 1977, p. 76) [L’exemple par excellence, c’est sans doute le retournement radical et complet que fait subir Jean-Paul Sartre, dans *Les Mouches*, à l’histoire d’Oreste, puisqu’il illustre sa notion de liberté par le héros même qui fut longtemps la personnification de la non-liberté.]

²⁷⁹ Na obra de Sartre, a aspiração a Deus tem o sentido de união do em-si e do para-si; no entanto, é uma união ilusória, que mascara a condição humana, absurda por excelência: “De fato é assim que se concebe Deus, a saber, como o ente no qual o ser e a consciência se identificam plena e totalmente, sem nenhuma emenda. Vemos, mais adiante, como Sartre justifica essa definição, que realizaria em Deus a contradição radical do ser coincidente com o nada: o para-si niilizar-se-ia na maciez tenebrosa do em-si ou o em-si na pura negatividade do para-si. O homem aspira a tornar-se um em-si-para-si, ou seja, Deus. Mas esse desejo é absurdo por definição, como o homem que incansavelmente nutre tal intento. Destinada ao insucesso, essa aspiração frustrada, da qual nasce, em compensação, a ideia de Deus das filosofias e das religiões, caracteriza essencialmente a absurdidade da condição humana.” (JOLIVET, 1968, p. 37)

questão existencial, visto que, comandado pelo último, o ritual de louvor aos mortos expressa um apego à vida contingente, ou seja, ao em-si. Para Egisto, viver é um crime do qual só os mortos estão livres:

EGISTO – [...] Os mortos não são mais – compreendeis esta palavra implacável? –, eles não são mais, e é por isso que eles se tornaram guardiões incorruptíveis de vossos crimes.
(SARTRE, 2005, p. 45)

Orestes, por outro lado, ao tomar consciência de sua situação de abandono, é obrigado a fazer uma escolha, pois não agir é também escolher, mas o homem livre no existencialismo só é livre na ação, no momento em que cria sua própria essência:

O homem que age está expressando uma escolha, um valor. Ele age em uma situação que se tornou uma situação em geral e sua situação em particular porque ele a definiu como tal. Ele é livre para escolher seu modo de ação, sem interferência de qualquer determinação alheia. Ele é livre para definir uma situação e livre para agir sobre ela; ele é livre para dar a si mesmo sua própria essência, para ser o que escolher ser. Existe apenas uma limitação à sua liberdade: ele não pode se abster de usá-la, visto que qualquer ação, e mesmo não agir, representa uma escolha. (ADLER, 1949, p. 287)²⁸⁰

Agindo contra Egisto, Orestes age também contra a mãe Clitemnestra. Nesse caso, Sartre ressignifica o destino predeterminado presente nos mitos gregos, transformando-o em uma condenação prévia dos que exercem sua liberdade. Por isso, Clitemnestra declara a Electra: “um dia, arrastarás contigo um crime irreparável” (SARTRE, 2005, p. 31). No contexto da peça, a culpa que a rainha prevê que a filha carregará, ainda que tenha raízes na culpa trágica dos gregos, pode ser facilmente identificada à culpa cristã que, ao contrário daquela, conduz necessariamente ao arrependimento. Não é por acaso, portanto, que, opostamente às heroínas trágicas antigas, a Electra de Sartre, temendo exercer sua liberdade e ter de assumir a responsabilidade por sua ação,²⁸¹ nega-se a

²⁸⁰ [Man who acts is expressing a choice, a value. He acts in a situation which has become a situation at all and this situation in particular because he has defined it as such. He is free in choosing his way of action, unhampered by any determination from outside. He is free in defining a situation and free in acting upon it; he is free in giving himself his own essence, to be what he chooses to be. There is only one limitation to his freedom: he cannot abstain from using it, since any action and even no action at all represents a choice.]

²⁸¹ Diz Clitemnestra: “Esta é a lei, justa ou injusta, do arrependimento. Veremos então o que será de teu jovem orgulho.” (SARTRE, 2005, p. 32) Assim, opõe o arrependimento ao orgulho, ou seja, a uma característica marcante das heroínas trágicas gregas. Na *Electra* de Sófocles, por exemplo, a heroína toma os crimes de Egisto como afrontas pessoais e exige de Orestes que o castigue:

compartilhar com Orestes o peso da vingança. Assim, no momento em que Clitemnestra está sendo morta em seu quarto, Electra, ouvindo os gritos da rainha, passa a duvidar das próprias intenções:

ELECTRA – [...] Ao longo dos anos, saboreei esta morte por antecipação, e agora meu coração está apertado num torno. Eu menti para mim mesma nesses 15 anos?
(SARTRE, 2005, p. 81)

O caráter oscilante de Electra, por oposição à determinação de Orestes é, talvez, a mudança mais significativa estabelecida por Sartre ao atribuir novos significados à narrativa mítica.²⁸² A filha do falecido rei Agamêmnon inicia a peça como uma personagem apaixonada pela vingança que deverá cumprir, porém arrepende-se dela no mesmo momento em que Orestes a põe em prática. Electra serve, assim, de contraponto para a liberdade do herói. Ela é aquela que, tendo tomado consciência do absurdo, preferiu evitar a solidão da existência livre e tornar a viver entre os mortais comuns, limitados ao em-si.

Bornheim salienta que o em-si é o próprio ser e exclui as noções relativas ao comportamento:

Sendo em-si, o ser exclui atividade e passividade; estas são noções humanas relativas ao comportamento do homem e aos instrumentos de seu comportamento. [...] O em-si também está além da negação e da afirmação, igualmente patrimônios da consciência; a afirmação é afirmação de alguma coisa e, por isso, permanece aquém da coisa. O mesmo vale para a negação. Afirmação e negação pressupõem relação à consciência; mas o ser desconhece qualquer sentido atribuído à palavra relação (BORNHEIM, 1971, p. 34, grifo original).

ELECTRA – Pelos deuses!
Não lhe permitas, meu irmão, dizer mais nada,
nem defender-se! [...]
Deves matá-lo já! Atira seu cadáver
distante de meus olhos, bem longe, aos abutres,
coveiros dos malvados desta qualidade!
Assim há de pagar os males que me fez!
(SÓFOCLES, 2004, p. 147)

²⁸² Brunel já havia visto nas diversas versões de Electra diferenciações significativas no caráter da personagem: “Pois Electra não é pura: bicho acossado em Ésquilo, ela viola alegremente as regras da piedade e da medida em Sófocles e se expõe, também, às críticas severas de Eurípidas. Cheia de desejos rechaçados, revela seu fundo tenebroso em Hofmannsthal ou em O’Neill, sua covardia em Sartre, e Giraudoux mesmo nos deixa dela uma imagem ambígua.” (BRUNEL, 1995, p. 147) [Car Electre n’est pas pure : bête traquée chez Eschyle, elle viole allégrement chez Sophocle les règles de la piété et de la mesure et s’expose ainsi aux critiques sévères d’Euripide. Toute pleine de désirs refoulés, elle révèle son fond ténébreux chez Hofmannsthal ou chez O’Neill, sa lâcheté chez Sartre, et Giraudoux lui-même nous laisse d’elle une image ambiguë.]

Limitar-se ao em-si, para Electra, é, portanto, negar-se a exercer a própria liberdade, não buscar atributos particulares, mas apenas ser, sem qualquer comprometimento oriundo da consciência.

A mudança de Electra tem relação com o contexto político da França no período da Ocupação:

Aqui [em *As moscas*], esta brusca reviravolta pode assumir uma conotação política, sendo interpretada como uma denúncia contra a tentação que acometia os franceses que praticavam atentados contra os alemães, de em seguida irem se entregar. (PEREIRA, 2000, p. 182)

Havia no meio social a impressão de que a Ocupação não era de todo ruim, visto que os alemães possuíam uma cultura de grande valor:

Os colaboracionistas, difundindo a imagem de uma Alemanha de grande cultura, forte em sua literatura e música, não contribuíram pouco para tornar a presença estrangeira simpática. A ausência de reações às prisões dos judeus e às execuções de prisioneiros políticos pode ser explicada por um antissemitismo e um antibolchevismo amplamente visíveis entre as duas guerras, e tanto mais que a política de extermínio não era verdadeiramente conhecida. (GOETSCHEL; LOYER, 2001, p. 94)²⁸³

O próprio Sartre, em um texto publicado em 1944 nas *Lettres Françaises*, consideraria a Ocupação um momento em que os franceses foram livres como em nenhum outro tempo:

Nunca fomos tão livres como sob a Ocupação Alemã. [...] Como o veneno nazi fluía até nossos pensamentos, cada pensamento justo era uma conquista; como uma polícia dotada de todo poder procurava nos obrigar ao silêncio, cada palavra tornava-se preciosa como uma declaração de princípios; como nos perseguiam, cada um de nossos gestos tinha o peso de um compromisso. As circunstâncias muitas vezes terríveis de nosso combate nos obrigavam, em suma, a viver, sem fingimentos nem véus, aquela situação isolada, insustentável, que se chama a condição humana. (SARTRE, s.d., p. 11)²⁸⁴

²⁸³ [Les collaborationnistes, en diffusant l'image d'une Allemagne de grande culture, forte de sa littérature et de la musique, n'ont pas peu contribué à rendre la présence étrangère sympathique. L'absence de réactions aux rafles de Juifs et aux exécutions de prisonniers politiques peut s'expliquer par un antisémitisme et un antibolchevisme largement visible entre les deux guerres, et ce d'autant plus que la politique d'extermination n'est pas véritablement connue.]

²⁸⁴ [Nunca fuimos tan libres como bajo la ocupación alemana. [...] Como el veneno nazi se deslizaba hasta nuestros pensamientos, cada pensamiento justo era una conquista; como una policía todopoderosa procuraba obligarnos al silencio, cada palabra se volvía preciosa como una declaración de principios; como nos perseguían, cada uno de nuestros ademanes tenía el peso de un compromiso. Las circunstancias a menudo atroces de nuestro combate nos obligaban, en suma, a vivir, sin fingimientos ni velos, aquella situación desgarrada, insostenible, que se llama la condición humana.]

Não se deve concluir disso, porém, que a violência nazista fosse um mal necessário à consciência, mas sim que, pelo desnudamento de todos os enfeites sociais que resguardam o equilíbrio do em-si na coletividade, ela criava uma situação propícia para a percepção do absurdo, como é dado a entender nas linhas seguintes do mesmo texto:

O exílio, o cativo, a morte que o homem mascara habilmente nas épocas felizes, eram os objetos perpétuos de nossa preocupação, e sabíamos então que não são acidentes que alguém possa evitar, nem sequer ameaças constantes mas exteriores, porém que deveríamos ver neles nossa sorte, nosso destino, a fonte profunda de nossa realidade de homens, Segundo a segundo vivíamos em sua plenitude o sentido desta frase trivial: “Todos os homens são mortais.” (SARTRE, s.d., p. 11-12)²⁸⁵

É dessa consciência trágica da morte que Electra quer se desviar. Sua posição em relação ao deus Júpiter é significativa de sua falha em cumprir o destino que a libertaria do sacrifício periódico a que todos os habitantes de Argos, por não terem atingido a compreensão do absurdo e da liberdade, se entregam. De início, ela enfrenta sem medo o poder divino, pois, ainda que faça oferendas à estátua de Júpiter, aguarda a chegada de Orestes para destruí-la, mostrando desse modo, simbolicamente, a fragilidade dos deuses:

ELECTRA – [...] Eu não sou forte o bastante para te atirar ao chão. Tudo que posso fazer é te cobrir de cusparadas. Mas ele virá, aquele que espero, com sua grande espada. Ele vai te encarar, debochando, assim, com as mãos nos quadris e o corpo para trás. Depois ele sacará o sabre e te abrirá em dois, de alto a baixo, assim!
(SARTRE, 2005, p. 21)

Da mesma forma, ela não demonstra apego à cidade: “Todo aquele que é estranho a esta cidade me é querido.” (SARTRE, 2005, p. 21) E mesmo do próprio futuro Electra nada teme, assim como despreza o julgamento e os castigos que podem lhe advir dos outros, do meio social. Por isso é que ela provoca Orestes, antes de reconhecer nele o próprio irmão esperado:

ELECTRA – Denuncia-me se quiseres, não me importa. Que mais poderiam me fazer? Bater? Já me bateram. Confinar-me no alto de uma grande torre? Até que não seria uma má ideia, eu não veria mais os seus rostos.
(SARTRE, 2005, p. 23)

²⁸⁵ [El exilio, el cautiverio, la muerte que el hombre enmascara hábilmente en las épocas felices, eran los objetos perpetuos de nuestra preocupación, y sabíamos entonces que no son accidentes que uno pueda evitar, ni siquiera amenazas constantes pero exteriores, sino que debíamos ver en ellos nuestra suerte, nuestro destino, la fuente profunda de nuestra realidad de hombres. Segundo a segundo vivíamos en su plenitud el sentido de esta frase trivial: “Todos los hombres son mortales.”]

Entretanto, toda essa indiferença com relação à contingência cessa abruptamente no momento em que Clitemnestra é morta, de maneira que Electra possui a consciência do absurdo, mas a presença trágica da morte faz com que passe a temer, a um só tempo, o deus e o julgamento alheio. Electra, em contraponto com Orestes, é a personagem que sentiu com profundidade o absurdo da existência, porém não soube, como o irmão, dar um passo além na direção da conquista da própria liberdade.

Como em outras versões do mito de Electra, seu fantasma está na figura opressora da mãe:²⁸⁶ antes de realizada a vingança, ela tenta mostrar à filha que o arrependimento é o único refúgio para os que cometem um crime como aquele que ela pretende. A posição de Clitemnestra na peça de Sartre, diferentemente da rainha da *Electra* de Giraudoux, é de subserviência em relação ao rei. Mesmo em sua relação com a filha, ela aparece na peça como uma mediadora entre a vontade de Egisto e a repressão à vontade de Electra:

CLITEMNESTRA – Faze como quiseres. Há muito tempo desisti de te dar ordens em meu nome. Eu apenas te transmito as do rei.
(SARTRE, 2005, p. 28)

Egisto, por sua vez, obedece aos desígnios de Júpiter, o que faz de Clitemnestra apenas uma cúmplice do pecado e do arrependimento do rei. Sua participação no enredo da peça seria o mesmo que o de qualquer mulher do povo se ela não fosse um membro da realeza. Ao lado de Electra, sua filha e súdita, a rainha comporta-se como uma rival, mas não assume a autoridade que a relação familiar e o sistema de governo lhe conferem:

CLITEMNESTRA – Que vergonha! Nós aqui nos injuriando como duas mulheres da mesma idade que uma rivalidade amorosa tivesse atirado uma contra a outra. E, no entanto, sou tua mãe.
(SARTRE, 2005, p. 32)

A fraqueza da rainha²⁸⁷ não impede, no entanto, que, à chegada de Orestes, ela declare seu ódio a Electra, um ódio recíproco que havia ficado em silêncio durante quinze anos. Ainda assim, e mesmo desgostando da presença do estrangeiro que é Orestes ainda não reconhecido, as regras de civilidade fazem com que ela não lhe possa recusar hospitalidade. Logo, o silêncio do ódio e a

²⁸⁶ Na *Electra* de Giraudoux, especialmente, conforme análise realizada neste estudo na seção “O lugar do símbolo em Giraudoux”.

²⁸⁷ “Abusos de minha fraqueza”, diz Clitemnestra à filha (SARTRE, 2005, p. 32).

hospitalidade prestada contra a vontade são máscaras de cordialidade utilizadas pelos indivíduos cuja liberdade se dilui nas conveniências do bom convívio social e das ordens divinas. Clitemnestra, portanto, é uma personagem que não atingiu a consciência do absurdo, e segue a prática pública do arrependimento com o mesmo respeito a Júpiter e a Egisto prestado pelos membros mais comuns de Argos, vítimas voluntárias da contingência.

Nesse sentido, Electra é uma personagem de maior complexidade que Clitemnestra. Seu arrependimento pode ser interpretado como uma traição à própria liberdade, o que é simbolizado pelo seu rompimento com Orestes, lembrando que o último passou a ser livre enfrentando Egisto, Clitemnestra, o povo e os deuses. Essa desistência da liberdade promovida por Electra está relacionada ao fato de conferir à sociedade ou à religião um poder determinante na constituição do ser:

A única necessidade que a liberdade conhece está aqui: o homem não é livre para deixar de ser livre. E a admissão de qualquer outro tipo de necessidade ou de determinismo acarreta a recusa à liberdade. Como se entende essa recusa? Como tentativa de apreender a si próprio como um ser-em-si, e tomar os móveis e motivos por entes determinantes, conferindo-lhes permanência [...]. A realidade humana encontraria, dessa forma, a sua justificativa em Deus, ou na natureza, ou em “minha natureza”, ou na sociedade. Mas a recusa à liberdade é má-fé [...]. (BORNHEIM, 1971, p. 112)

Electra, tendo adquirido a consciência do absurdo, ou para-si, renegou essa consciência para expiar a própria culpa, numa aceitação das noções cristãs de culpa e arrependimento: “Na medida em que o Para-si quer esconder de si seu próprio nada e incorporar o Em-si como seu verdadeiro modo de ser, também tenta esconder de si sua liberdade.” (SARTRE, 1999, p. 544)

De qualquer modo, todas as personagens da peça se relacionam com o pensamento do absurdo na medida em que são constituintes de uma intriga em que essa consciência é o principal ponto de diferenciação entre os que têm a capacidade de exercer a própria liberdade (Orestes, que o faz, e Electra, que prefere não pagar o preço de ser livre, ou seja, a exclusão social) e o grande contingente dos habitantes de Argos, inclusive os seus soberanos, que são manipulados pelas crenças no pecado e na contrição.

Em consequência disso, se comparada às ressignificações dos mitos propostas por outros escritores na França ocupada, como Jean Giraudoux, Jean Cocteau e Jean Anouilh, a linguagem de *As moscas*, fundada sob essa separação

entre as personagens, utiliza-se de símbolos apenas com uma valorização negativa, o que quer dizer que eles somente representam os ideais cristãos personificados pela figura de Júpiter e de seus seguidores.²⁸⁸ É desse modo que aparecem as metáforas mais reiteradas na peça, a saber: o branco e as moscas.

Esses dois símbolos estão unidos na obra desde a primeira cena, quando o pedagogo nota nos olhos do idiota uma graxa branca criada pelas moscas:

O PEDAGOGO – [...] (*ele aponta o olho do idiota*) São 12 [as moscas] num só olho, como se estivessem em cima de uma fatia de pão doce e, no entanto, ele sorri aos anjos, parece gostar que suguem seus olhos. Reparai, escorre de seus olhos uma gordura branca que parece leite coalhado.
(SARTRE, 2005, p. 7)

A situação do idiota na primeira cena da peça é exemplar do sentido que tomam o branco e as moscas ao longo da obra, referindo-se sempre ao arrependimento dos cidadãos de Argos presos à dimensão do em-si, inconscientes do absurdo da existência e do valor da liberdade, e ao castigo impingido por Júpiter aos seus seguidores, todos eles considerados de antemão culpados pela morte de Agamêmnon. Os símbolos do branco e das moscas fazem parte, portanto, do mesmo sistema religioso que se baseia na culpa que é carregada por todos os habitantes da cidade, e estão em oposição à consciência do absurdo e à liberdade conquistada pelo estrangeiro Orestes.

Sartre, dessa maneira, subverte a simbologia do branco. Tradicionalmente, o branco é a cor que representa uma transição, a passagem de um estado a outro, o que justifica que ele seja utilizado por neófitos em diferentes rituais, notadamente pelas noivas na cultura ocidental:

[O branco] É uma cor de passagem, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem; e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema

²⁸⁸ Essa grande separação entre personagens presas às convenções, o que caracteriza o em-si, por um lado, e Orestes e Electra (esta num primeiro momento), por outro, é representativa de um teatro de ideias, que, diferentemente da maioria dos textos para teatro contemporâneos a *As moscas*, coloca em cena uma discussão metafísica, o que aproxima mais a peça do drama histórico e da tragédia, pela seriedade com que são tratadas questões como o absurdo e a liberdade, do que da comédia, gênero mais utilizado pelos dramaturgos da época: “em Sartre, o cenário cresce, a comédia torna-se tragédia e drama histórico, o elemento lírico intervém, e o debate é menos propriamente moral que metafísico, tratando da liberdade, das relações com o outro, da filosofia da história ou das relações da consciência com o absoluto” (SIMON, 1966, p. 166). [chez Sartre, le décor s’agrandit, la comédie devient tragédie, drame historique, l’élément lyrique intervient, et le débat est moins proprement moral que métaphysique, s’agissant de la liberté, des rapports avec autrui, de la philosophie de l’histoire ou des relations de la conscience à l’absolu]

clássico de toda iniciação: morte e renascimento. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 141)

Em *As moscas*, no entanto, o autor utiliza a simbologia do branco ironicamente: o que era para ser uma transição positiva aparece na peça como uma punição que não purifica o indivíduo de seu pecado, mas que se repete anualmente por um tempo indeterminado.

Nesse sentido, os símbolos não são libertadores, pois não transcendem o absurdo; são antes consequências de uma visão equivocada da existência. Em outras palavras, a dimensão simbólica em *As moscas* está sob o controle de Júpiter, o deus que se alimenta de crimes e punições e cega os habitantes de Argos com sua graxa branca para não os deixar ver o absurdo de suas existências e a liberdade que devem conquistar.

Não obstante, é a partir da simbologia do branco que se chega à inevitabilidade do absurdo: ainda que Orestes exerça sua liberdade, está condenado à existência, ao crime e também à punição. Para simbolizar esse percurso inevitável do herói, o expediente utilizado por Sartre é colorir as mãos, símbolo da realização humana, com o branco dos castigos divinos:

ELECTRA – [...] Dá-me esta mão. (*ela lhe toma a mão e a beija*) [...] Querida mão! É mais branca que a minha. Como ela se tornou pesada para golpear os assassinos de nosso pai! (SARTRE, 2005, p. 83)

A valorização positiva da liberdade de Orestes não impede que ele seja castigado pelas Erínias. Daí que a punição das moscas se aplica também, e especialmente, a ele: o principal criminoso de Argos, sucessor de Egisto na linhagem trágica. É ele que, querendo “abrir os olhos” da população, teve de ouvir a sua condenação: “Sacrilégio! Assassino! Carniceiro! Serás esquartejado. Deitaremos chumbo derretido em tuas feridas.” (SARTRE, 2005, p. 111) Isso significa que, nesse momento, seus inimigos não são mais os deuses, mas a sociedade da qual queria fazer parte. Ao fim da peça, Orestes não pertence a lugar algum, e sofrerá a perseguição das Erínias enviadas por Júpiter da mesma maneira que tem de suportar o ódio dos cidadãos de Argos. Ele não será morto, mas será um pária, sem lugar entre aqueles que não atingiram a consciência do absurdo ou que, como Electra, recusaram-se a escolher a liberdade.

Por isso, as moscas tomam nessa peça o sentido de uma condenação que não há de ter fim até o momento da morte:

Incomodando, zoando, mordendo sem parar, as moscas são seres insuportáveis. Elas se multiplicam sobre o apodrecimento e a decomposição, carregam os piores germes de doenças e desafiam qualquer proteção: elas simbolizam uma *busca incessante*. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 623, grifo original)²⁸⁹

Orestes, então, sofrerá também a punição das moscas, pois, embora conquiste a própria liberdade, livrando-se das armadilhas do cristianismo e da repressão do outro, não pode ser maior do que o absurdo. A morte chegará um dia para o herói da mesma forma que atinge todos os seres humanos. Isso não anula seu heroísmo, fundado sobre o fato de que adquiriu a consciência do absurdo, livrou-se da contingência repressora da sociedade e exerceu sua liberdade de escolha, ou seja, construiu sua própria essência. Pelo contrário, o castigo das Erínias e o flagelo das moscas que se abatem sobre o herói corroboram a conclusão da personagem e, por conseguinte, a filosofia inerente à peça: Orestes não pode ser mais do que um homem e, como homem, é mortal; porém, ao contrário dos cidadãos de Argos, ele é um homem livre porque, conhecendo o absurdo, sabe que seu limite é a morte, e é capaz, a partir disso, de fazer suas próprias escolhas. Assim, o fato de ter conquistado sua liberdade não elimina a angústia e a solidão, sentimentos que acompanham intimamente o pensamento absurdo; antes se poderia afirmar que esses sentimentos são característicos do homem livre, como se observa nesta frase que Orestes dirige a Júpiter: “És um Deus, e eu sou livre: nossa solidão e nossa angústia são parecidas.” (SARTRE, 2005, p. 105)²⁹⁰

Essa é a forma pela qual Sartre aplica os princípios de seu existencialismo a um mito grego: eliminando a importância do oráculo e do destino, o escritor faz o protagonista de sua peça escolher o próprio futuro, o que exige dele a consciência do absurdo e o exercício da liberdade. Como contraponto à consciência e à coragem de Orestes, aparece então no texto o arrependimento de Electra, que

²⁸⁹ Chevalier e Gheerbrant ainda estabelecem outro sentido para o símbolo das moscas, que também contribui para o entendimento de seu emprego no texto sartreano: “Por outro lado, a mosca representa o *pseudo-homem de ação*, ágil, febril, inútil e reivindicador: é a mosca da carruagem, na fábula, que reclama seu salário, sem nada ter feito além de imitar os trabalhadores.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 623, grifo original). Em *As moscas*, as moscas infetam Argos porque os habitantes da cidade não exercem sua liberdade.

²⁹⁰ Ao levar em consideração a inevitável angústia que acompanha a conquista da liberdade no pensamento de Sartre, afirma Jacques Colette: “A liberdade não consiste de modo algum na escolha intemporal de um caráter inteligível, ela é vivida como um arrancar-se do seu passado, no instante, na situação sempre renovada em direção a um futuro imprevisível portador de angústia.” (COLETTE, 2009, p. 62-63)

relativiza a ligação entre a consciência, ou para-si, e a ação, evitando que se tome a segunda como consequência necessária da primeira, ainda que esse seja o caminho ideal, segundo a concepção filosófica que sustenta a intriga. As demais personagens, que seguem as determinações de Egisto, são, como ele, controladas pela religião e pelo julgamento do outro, isto é, estão reduzidas ao em-si, manipuladas pelos caprichos de um deus em nada justo ou bondoso, e não adquiriram a consciência do absurdo, que as faria perder a crença em qualquer sentido transcendente oferecido pela religião e talvez as conduzisse, como no caso de Orestes, à construção da própria essência através do exercício da liberdade, essa liberdade que, no pensamento sartreano, é o que separa o eu do outro: “O outro é esse eu-mesmo do qual nada me separa, absolutamente nada, exceto sua pura e total liberdade, ou seja, esta indeterminação de si-mesmo que somente ele tem-de-ser para e por si.” (SARTRE, 1999, p. 348)

A liberdade, por sua vez, não elimina a angústia.²⁹¹ ainda que o homem livre crie a sua essência ao longo de seu percurso de vida, seu futuro continua sendo a morte. Por isso, *As moscas* é uma afirmação do absurdo, mais do que qualquer outra peça analisada. A impossibilidade de transcendência por qualquer forma simbólica ou mística na peça de Sartre faz dela, em última análise, o exemplo mais claro do aparecimento do pensamento absurdo na dramaturgia que ressignifica os mitos gregos nos anos do entreguerras e da Ocupação. Se, nas peças de Giraudoux, Cocteau e Anouilh, o absurdo aparece implícito, como algo presente no imaginário da época, em *As moscas* ele é o próprio centro da intriga, o móvel que faz Orestes encontrar seu trágico desfecho, e ressignifica o mito grego acompanhado de um sistema de ideias característico do século XX.

²⁹¹ “Em *As moscas*, Sartre pôs em cena justamente essa retomada do indivíduo por si mesmo, esse acesso à vida autêntica na permanência da angústia.” (CAMPBELL, 1947, p. 230) [Dans les « Mouches », M. Sartre a mis justement en scène cette reprise de l’individu par lui-même, cet accès à la vie authentique dans la permanence de l’angoisse.]

4 O TEATRO MÍTICO DE NELSON RODRIGUES

Nelson Rodrigues é um nome de difícil inserção nas histórias da literatura. Basta, para corroborar essa afirmação, observar que uma das obras mais difundidas da historiografia literária nacional, a *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, sequer menciona o dramaturgo no índice onomástico. Uma análise mais atenta, porém, há de verificar que, não apenas Rodrigues, mas quase toda a dramaturgia do século XX é negligenciada pela, em outros aspectos, minuciosa análise do autor.²⁹² É significativo, para tanto, que, apesar de contar com nomes sempre presentes no cânone da literatura ocidental, como Sófocles, Shakespeare, Molière, Goethe, Ibsen e Tchekhov, esse gênero, no Brasil, desenvolveu-se à margem do prestígio da elite intelectual, especialmente no reconhecimento do valor estético e literário do texto dramático, como bem identificou Antonio Soares Amora:

Para se medir a significação do teatro, basta ter em conta que só a partir de [19]40 começamos a realizar uma literatura dramática e cômica, abundante e original, e por isso capaz de criar grandes plateias nacionais e interessar a plateias estrangeiras. (1973, p. 207)

Amora aponta como causa desse desenvolvimento do teatro brasileiro a competência dos diretores, o aparecimento de boas escolas de arte dramática e as iniciativas de empresários do período, o que, segundo o autor, estimulou a produção de bons textos. Também não deixa de ressaltar o pioneirismo de Nelson Rodrigues entre os dramaturgos da época. (Cf. AMORA, 1973, p. 207)²⁹³

Ao lado das poucas linhas que Amora dedica à dramaturgia, deve-se mencionar os três parágrafos de Afrânio Coutinho sobre o teatro de Nelson Rodrigues no capítulo 54 de sua obra em seis volumes *A literatura no Brasil*.

²⁹² Bosi agrupa sob o título “Tendências contemporâneas” a produção literária brasileira após 1930. A única menção a autores dramáticos desse período é usada para exemplificar uma propensão ao gosto pela arte regional e popular e ao tratamento do folclore de uma dramaturgia pós-1950, composta por Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Dias Gomes. (BOSI, 2006, p. 387) Nenhuma palavra há sobre Nelson Rodrigues, que escreveu suas peças entre 1939 e 1978.

²⁹³ Amora se dedica mais do que Bosi ao registro das peças importantes entre 1939 (erroneamente apontado como o ano de aparecimento de *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues) e 1964 (ano de *Vereda da salvação*, de Jorge de Andrade [sic], e *O filho do cão*, de Gianfrancesco Guarnieri), ainda que faça apenas menção a autores, títulos e datas, sem uma análise aprofundada. Outros dramaturgos da época citados na *História da literatura brasileira* de Amora são Abílio Pereira de Almeida, Dias Gomes, Ariano Suassuna, João Cabral de Melo Neto, Silveira Sampaio, Henrique Pongetti, Pedro Bloch e Maria Clara Machado. (AMORA, 1973, p. 207)

Nesse capítulo, lê-se sobre o desenvolvimento da literatura dramática brasileira, e Nelson Rodrigues é saudado como “certamente a mais poderosa e específica vocação dramatúrgica do Rio de Janeiro” e descrito como “ao mesmo tempo comercial e maldito, popularíssimo e renegado – em parte Pitigrilli, em parte Jean Genet” (COUTINHO, 1999, p. 37)²⁹⁴. Entre outros historiadores de nossa literatura, pouquíssimas são as menções a Nelson Rodrigues e mesmo à dramaturgia em geral, sendo visivelmente privilegiados os textos poéticos e narrativos.²⁹⁵

Entretanto, enquanto circulou em notas de rodapé e capítulos minúsculos das histórias da literatura devido ao exíguo prestígio do drama, a obra de Nelson Rodrigues foi mais bem apreciada pelos críticos específicos do gênero, como Sábato Magaldi, que, em texto intitulado “O desbravador”, incluído em seu *Panorama do teatro brasileiro*, afirmou sobre *Vestido de noiva*:

Talvez, em toda a história do teatro brasileiro, nenhuma outra peça tenha inspirado tantos artigos, tantos elogios, um pronunciamento maciço dos escritores e dos intelectuais. Após a estreia de *Os Comediantes* [grupo que encenou a peça pela primeira vez], em 1943, cada poeta, jornalista ou curioso se sentia no dever de expressar o seu testemunho sobre uma obra que igualava o teatro à nossa melhor literatura, conferindo-lhe cidadania universal. (MAGALDI, 1999, p. 217)

Dois pontos significativos podem ser depreendidos da afirmação de Magaldi: o reconhecimento do valor da dramaturgia brasileira a partir do texto rodriguiano e a “cidadania universal” conferida ao nosso teatro. Nelson Rodrigues é visto então como o maior dramaturgo brasileiro e, ao mesmo tempo, é equiparado aos grandes nomes da dramaturgia internacional de sua época. O entusiasmo de Magaldi explica-se principalmente pela superação de uma dramaturgia brasileira que o crítico chama de “subliterária” e pela abertura que o texto rodriguiano proporcionou ao tratar de temas tabus:

²⁹⁴ Apesar do espaço reduzido, Coutinho realiza uma análise perspicaz, ainda que sucinta, da obra de Nelson Rodrigues a partir de sua oscilação entre os opostos do pecado e da pureza: “A frase de efeito, em que é mestre, o enredo mórbido, o humor-negro, a denúncia (mas não será comprazimento?) de taras inconfessáveis visam tanto a repelir como atrair o espectador, numa ambiguidade que é a própria base do seu sistema dramatúrgico, no qual amor e ódio, desejo e aversão, pureza e impureza, aparecem sempre como termos antinômicos da mesma realidade. O que ele vê, e nos obriga a contemplar, são as coisas que gostaríamos de esquecer, desde o suor, o eczema, o câncer, no plano físico, até, no plano moral, o incesto, suprema proibição e aspiração suprema. [...] O prazer impuro com que as suas personagens aprofundam o próprio sentimento de culpa, revolvendo e cultivando esse terreno pantanoso que medeia entre o pecado e o remorso, permite-nos porventura colocá-lo na categoria dos puritanos às avessas, dos que vomitam sem cessar o seu horror infantil pela descoberta da abjeção do ato sexual.” (COUTINHO, 1999, p. 37-38)

²⁹⁵ Cf. MOISÉS, 1983-1989, e CANDIDO; CASTELLO, 1974.

O aparente desvario sexual tornou todos os outros temas, de súbito, tratáveis. A retórica da geração anterior, geralmente sublitéria (quebrada apenas em livro por Oswald de Andrade), deu lugar à especificidade cênica do diálogo. Nelson Rodrigues guindou de novo o teatro ao carro da literatura, e, dessa vez, como contribuição própria de dramaturgos, e não de escritores subsidiariamente atraídos pelo palco. (MAGALDI, 1999, p. 227)

De certa forma, é possível afirmar que o teatro brasileiro da década de 1940 estava se preparando para essa abertura. Nesse decênio, ocorreu no Brasil uma significativa assimilação dos procedimentos estéticos de vanguarda do teatro europeu. Assim como na França da década anterior, crescia a importância dos encenadores e de um teatro com maiores preocupações artísticas que incluíam a modernização dos cenários e da iluminação:

O Brasil, sob a ditadura do Estado Novo (1937-1945), vê seu teatro transformar-se na década de 40. A disciplina de montagem, a iluminação correta, a concepção moderna do cenário e, principalmente, a presença do diretor foram conquistas que ganharam expressão depois da Segunda Guerra Mundial. Antes disso, [...] os autores dramáticos limitavam-se a escrever comédias ligeiras ou comédias de costumes. Os textos estrangeiros, exibidos por companhias que faziam temporadas em São Paulo ou no Rio de Janeiro, alimentavam a ideia de um teatro fácil, para plateias reduzidas. (CAMPEDELLI, 1995, p. 20)

Nos anos 30, enquanto a Europa sentia as influências de alguns dos principais teóricos do teatro moderno, como Brecht, Artaud e Stanislavski, na cena brasileira ainda predominavam a comédia e, especialmente, a chanchada, um tipo de peça cômica de humor grosseiro repleta de malícia, deboche e personagens estereotipados. “Outro aspecto da chanchada é conter sempre uma espécie de complexo de inferioridade latente, pois ao satirizar seja política, seja o social, cria sempre uma aura de ridículo ao redor da realidade nacional.” (MARTINS, 1981, p. 98).

Assim, ainda que houvesse alguns avanços nas décadas de 1920 e 1930,²⁹⁶ o teatro brasileiro mantinha-se popularesco e sem grandes ousadias:

O balanço final da década de trinta não lhe é favorável. O teatro comercial, em seu nível mais ambicioso, não realizara nenhum dos seus intentos

²⁹⁶ Paulo Roberto Correia de Oliveira vê com otimismo o teatro brasileiro dos anos 20 e 30, com o aparecimento de teatrólogos como Renato Viana e Álvaro Moreyra, o primeiro, conhecedor de Stanislavski, Ibsen e Copeau, tentando trazer as experiências de vanguarda da Europa aos nossos palcos, o segundo idealizando um teatro pensante que revelasse as contradições da sociedade brasileira. Além destes, o autor louva ainda o talento de Paulo Magalhães, Joracy Camargo e Ernani Fornari. Mesmo assim, reconhece que a renovação de nosso teatro no que diz respeito a aspectos técnicos é limitada. (OLIVEIRA, 1999, p. 47-55)

estéticos ou de suas obrigações históricas: não resistira ao impacto do cinema, perdendo continuamente terreno enquanto diversão popular; nada dissera de fundamental sobre a vida brasileira, não conseguindo passar adiante, como almejava certo momento, as mensagens revolucionárias de Marx e de Freud; e, sobretudo, não soubera incorporar as novas tendências literárias [...].

Algum progresso se fizera, evidentemente. O espetáculo ganhara em amplitude e flexibilidade, não se restringindo necessariamente à modesta sala de visitas da comédia de costumes. Preocupações de ordem social ou moral perturbavam, vez ou outra, a tranquilidade dos conflitos familiares. Mas não se tocara no essencial, na maneira do teatro considerar-se, em si mesmo e em suas relações com o público. Persistiam os mesmos métodos de encenação, a mesma rotina de trabalho, a mesma hipertrofia da comicidade, a mesma predominância do ator, a mesma subserviência perante a bilheteria. (PRADO, 2008, p. 36-37)

A grande mudança que houve a partir dos anos 40 no teatro do Brasil faz acreditar que a Segunda Guerra Mundial seja, pelo menos parcial e indiretamente, responsável pela chegada de novas técnicas de montagem ao país, visto que o exílio de diversos profissionais europeus, especialmente italianos, fugidos de suas nações de origem atingidas pela crise econômica do pós-guerra, ajudou o teatro brasileiro a se renovar, principalmente no que diz respeito aos procedimentos de cenografia e encenação. Assim, no final dos anos 40, o industrial Franco Zampari, responsável pelo Teatro Brasileiro de Comédia, que já havia encenado diversas peças modernas estrangeiras, incluindo *A voz humana* de Jean Cocteau e *O baile dos ladrões* de Jean Anouilh, resolve investir no apuro técnico do TBC contratando os encenadores Adolfo Celi, Luciano Salce, Flaminio Bollini Cerri e Ruggero Jacobbi e os cenógrafos Aldo Calvo, Bassani Vaccarini, Tullio Costa e Gianni Ratto. A partir de 1949, o TBC passa, então, a fazer teatro profissional com alta qualidade artística, no modelo das grandes companhias europeias. (Cf. OLIVEIRA, 1999, p. 69-71)

Além disso, no mesmo decênio, já florescia em várias partes do país grupos amadores com propostas inovadoras. Alguns dos grupos mais relevantes nessa renovação foram o Teatro do Estudante do Brasil, fundado por Paschoal Carlos Magno em 1938, e Os Comediantes, que estreou em 1940, além do próprio TBC. Sabato Magaldi reserva para Os Comediantes o epíteto de “responsáveis pela renovação do nosso palco”.²⁹⁷ Esse grupo atribuiria maior importância ao

²⁹⁷ “A maioria da crítica e dos intelectuais concorda em datar do aparecimento do grupo Os Comediantes, no Rio de Janeiro, o início do bom teatro contemporâneo, no Brasil. Ainda hoje discute-se a primazia de datas e outros animadores reivindicam para si o título de responsáveis pela renovação do nosso palco. Está fora de dúvida: pelo alcance, pela repercussão, pela

encenador, em detrimento do ator, que era tradicionalmente para quem convergiam as atenções.

Nessa reforma, o nosso teatro procurava, mais uma vez, com algum atraso, acertar o passo pelo que se praticava na Europa. Mesmo Jovet, que residiu no Rio de Janeiro, escapando à ocupação alemã da França, na Segunda Grande Guerra, não atuou no meio, de modo a produzir frutos. Foram necessários mais alguns anos para que se consumasse a atualização estética. Sem escolas, sem modelos, sem conhecimento efetivo do problema, não poderíamos, por nossa conta, realizar a mudança. Ela nos veio com a presença de outro estrangeiro, trãnsfuga da guerra, que aportou ao Brasil um tanto ao acaso e que está hoje definitivamente incorporado ao teatro nacional: o polonês Ziembinski. (MAGALDI, 1999, p. 207-208)

Sob a coordenação de Ziembinski nosso teatro finalmente seguiu as tendências modernistas que se encontravam na poesia, na arquitetura e nas artes plásticas, com as quais agora partilhava semelhantes preocupações estéticas, especialmente no que diz respeito aos cenários e figurinos. Foram essas mudanças que levaram Os Comediantes à inovadora encenação de *Vestido de noiva* em 1943.²⁹⁸

Devem-se considerar, evidentemente, essas novas possibilidades cênicas ao se tratar da eficácia com que é exposta no palco a psicologia complexa das personagens rodriguianas, sem esquecer, porém, que foi o próprio autor que idealizou os três planos simultâneos de *Vestido de noiva* na rubrica que inicia o texto: “Cenário – dividido em três planos; primeiro plano: alucinação; segundo plano: memória; terceiro plano: realidade.” (RODRIGUES, 2004a, p. 89) Além

continuidade e pela influência no meio Os Comediantes fazem jus a esse privilégio histórico.” (MAGALDI, 1999, p. 207)

²⁹⁸ Devido aos procedimentos inovadores de cenário, figurino e iluminação, não é de espantar que se pusesse em dúvida a importância do texto na renovação do teatro brasileiro realizada por *Vestido de noiva*: “Aqui, é realmente difícil dizer se o efeito de choque e de renovação provocado pela peça de Nelson Rodrigues resultou do texto ou do espetáculo: com efeito, a estreia de *Vestido de Noiva* é também a estreia de *Os Comediantes*, sob a direção de Zbigniew Ziembinski [...]. À leitura, *Vestido de Noiva* pouco terá de revolucionário ou de renovador, a não ser, bem entendido, a sua própria concepção de teatro que era, efetivamente, inteiramente nova na história da literatura dramática brasileira. Mas a sua representação, isto é, mais uma vez, o espetáculo, foi, no Brasil de 1943, extraordinariamente inovadora.” (MARTINS, 1963, p. 242) No entanto, pode-se desmentir a falta de inovação de *Vestido de noiva* a partir de uma abordagem psicológica: “Quando as nossas peças, em geral, se passavam nas salas de visitas, numa reminiscência empobrecedora do teatro de costumes, *Vestido de Noiva* veio rasgar a superfície da consciência para apreender os processos do subconsciente, incorporando por fim à dramaturgia nacional os modernos padrões da ficção. As buscas da memória são outras coordenadas da literatura do século XX que *Vestido de Noiva* fixou pela primeira vez entre nós.” (MAGALDI, 1999, p. 218) Além disso, há uma nova utilização da linguagem no drama: “enquanto os dramaturgos da geração anterior adotavam um diálogo artificial, com um tratamento diverso da linguagem corrente, ele [Rodrigues] restringiu a expressão cênica a uma absoluta economia de meios, conseguindo de cada vocábulo uma ressonância admirável” (MAGALDI, 1999, p. 218).

disso, o que há de mais universal na obra de Nelson Rodrigues é certamente a personalidade arquetípica de suas personagens em seu embate interior entre as necessidades sociais e as vontades individuais reprimidas. José Cesar Borba identificou esses traços em *Vestido de noiva*:

Em *Vestido de noiva* o casamento aparece simultaneamente nos seus dois aspectos: o aspecto orquestral e litúrgico da cerimônia, com ave-marias, longos véus, convidados etc., e no aspecto íntimo: a luta por um mesmo homem, conquistado com vilania, mas por quem a vitoriosa, depois de casada, esgota inteiramente a curiosidade. Estimulada na sua inquietude e no seu desejo de aventura pelo encontro com os documentos de uma grande mundana, acaba instigada a uma existência brilhante, perigosa e excitante como a dessa mulher, madame Clessi. Mas não realiza essa experiência, fareja apenas as suas possibilidades. Ninguém, de certo, perceberá nessa situação qualquer extravagância, qualquer deliberado propósito de escândalo por parte do autor, ainda quando se chegue à conclusão de que ele não está se ocupando de um caso *sui generis*, que a sua personagem Alaíde não é uma excêntrica, uma original ou uma pervertida; é um símbolo, uma caracterização e um expoente das tentações humanas. Num plano mais geral, representa a própria imagem da fuga, gosto e nostalgia do que é fluente e indefinido, do que é uma incógnita e um apelo. (BORBA, 2004, p. 291)

Essa imagem arquetípica da protagonista de *Vestido de noiva* é, sem dúvida, uma qualidade no que diz respeito à recepção que a peça mereceu do grande público. A nota do editor presente no *Teatro completo* de Nelson Rodrigues comenta o apelo das peças do autor junto ao público e à crítica:

Embora escandalizando a todos, sociedade, crítica e censores do governo, Nelson se tornou um sucesso de público e bilheteria. Apesar das críticas e das polêmicas que suas peças causavam, já na sua estreia na dramaturgia, com *A mulher sem pecado* em 1941, a crítica foi unânime quanto à qualidade literária e ao ineditismo do espetáculo. (RODRIGUES, 2004a, p. 8)

Isso ocorre porque o arquétipo, quando revestido de uma roupagem atual, tem o poder de representar dilemas íntimos das pessoas e adquire ressonância no público disposto a apreciar a sua nova forma de apresentação.²⁹⁹ Esse já é um

²⁹⁹ Um fato importante no Brasil de meados do século XX é o aumento das discussões sobre sexualidade, um tema antes confinado às alcovas. Foi na década de 1940 que se traduziu para o português *A revolução sexual*, de Wilhelm Reich, o que sugere que havia no imaginário brasileiro da época uma abertura para discussões acerca do assunto: “Se não se conhecem os efeitos dos primeiros discursos sexológicos, sabe-se, porém, que eles contribuíram para tirar o assunto do silêncio e da vergonha. Compartilhado por uma minoria, educada e moradora dos grandes centros, o tema da sexualidade incentivou as primeiras questões sobre o prazer feminino e as técnicas para incrementá-lo antes, durante e depois do coito por meio de beijos, gestos, carícias e palavras.” (DEL PRIORE, 2011, p. 123) Del Priore ainda refere duas publicações relevantes sobre o tema: o livro do ginecologista holandês Theodore van de Velde, traduzido em 1925, mesmo ano de sua publicação na Europa, que ensinava os casais a atingirem o orgasmo juntos e que se tornou um sucesso no Brasil, e o didático *Educação*

ponto em comum entre a obra de Nelson Rodrigues e o simbolismo presente nos mitos. O campo simbólico de uma cultura se baseia na vivência dos indivíduos que a constituem:

O campo simbólico se baseia nas experiências das pessoas de uma dada comunidade, num dado tempo e espaço. Os mitos estão tão intimamente ligados à cultura, a tempo e espaço, que, a menos que os mitos e as metáforas se mantenham vivos, por uma constante recriação através das artes, a vida simplesmente os abandona. (CAMPBELL, 1990, p. 62)

Não há dúvida de que a criação de personagens de alta densidade psicológica situadas predominantemente no subúrbio carioca seja uma prova do interesse do dramaturgo em explorar a vivência interior do ser humano e, ao mesmo tempo, enxergá-lo, não apenas como indivíduo, mas como parte de uma cultura e um meio social com o qual é obrigado a conviver. Desse modo, sua obra é representativa de um tempo e um espaço determinados, mas também de embates entre a vontade e as interdições do meio que estão presentes, de uma forma ou de outra, em qualquer cultura. Assim se revela, no modo de construção das personagens de Nelson Rodrigues, a mesma dupla face do mito que Campbell admite: por um lado, os temas dos mitos se repetem em todas as culturas; por outro, eles se revestem de uma roupagem própria em cada cultura que os adota: “Os motivos básicos dos mitos são os mesmos e têm sido sempre os mesmos. [Mas] A chave para encontrar a sua própria mitologia é saber a que sociedade você se filia.” (CAMPBELL, 1990, p. 23)

Assim se explicam, por exemplo, a mulher que, para competir em *glamour* com a vizinha, resolve comprar o caixão mais caro para o seu próprio enterro em *A falecida*, ou o bandido que, tendo crescido sem conhecer a mãe, ostenta a própria riqueza e valentia em *Boca de Ouro*. Mesmo situados na década de 1950 e num espaço determinado, o Rio de Janeiro da época, possibilitam o reconhecimento de seus sentimentos de inveja ou de vingança nos públicos mais diversos.

Na verdade, o passo definitivo para a confirmação da mitologia e dos arquétipos universais no teatro de Nelson Rodrigues já havia sido dado pelo

sexual, guia para os pais e professores, o que precisam saber, como devem ensinar, de 1935, de autoria de Sebastião Mascarenhas Barroso. (Cf. DEL PRIORE, 2011, p. 123-129) Esse interesse público pela sexualidade faz parte, portanto, da mesma mentalidade de época que favorece a expressão das funções vitais do ser humano nas peças rodriguianas e dos arquétipos relacionados a essas funções.

dramaturgo na década anterior, com a escrita de suas “peças míticas”,³⁰⁰ nas quais revisita os mitos gregos, dando-lhes um tratamento moderno, com personagens que fazem parte de uma pequena burguesia brasileira: *Álbum de família* (1945), *Anjo negro* (1946), *Senhora dos afogados* (1947) e *Doroteia* (1949). Nesses textos, o escritor utiliza os temas míticos para construir novas personagens e imaginar novas situações dramáticas, em sintonia com o momento de renovação estética do teatro brasileiro, que coincide com a participação do Brasil na Segunda Guerra.

Embora distante geograficamente do cenário de destruição, o Brasil, entre 1943 e 1945, tomou parte no conflito através da atuação da Força Expedicionária e do abrigo de bases norte-americanas no litoral brasileiro.³⁰¹ Desse modo, havia uma cooperação declarada com os Aliados, especialmente com os Estados Unidos, ainda que o presidente Getúlio Vargas houvesse dado em algum momento demonstrações de simpatia pelo totalitarismo alemão:

No começo da guerra, as vitórias alemãs incentivaram o grupo fascista interno a se manifestar simpaticamente em relação ao Eixo e o próprio Vargas sentiu-se bastante respaldado para fazer um discurso discretamente favorável ao nazismo, quando das comemorações da Batalha do Riachuelo, em 1940, se bem que tal discurso não fosse tão discreto a ponto de não gerar mal-estar nos Estados Unidos, já então se inclinando para a Inglaterra.

Getúlio Vargas, porém, não era ingênuo de se ligar ostensivamente à Alemanha, quando isso incomodava o poderoso vizinho do norte. Vargas, no fundo, estava jogando com as rivalidades interimperialistas com vistas a obter recursos para a construção da Usina de Volta Redonda, recursos que [...] acabaram vindo dos Estados Unidos. (LOPEZ, 2000, p. 96-97)

Vargas foi o representante máximo do Estado Novo, um governo instaurado em 1937 com o intuito de mitigar os princípios liberais e a ameaça comunista. Através da política do Estado Novo, Vargas exercia um poder centralizador, ainda que existissem outras instâncias de decisão.³⁰²

³⁰⁰ Conforme designação fixada pelo crítico Sábato Magaldi por ocasião da publicação do *Teatro completo* de Nelson Rodrigues (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004).

³⁰¹ Houve mesmo uma mobilização popular a favor da guerra contra o Eixo após uma série de navios mercantes brasileiros ter sido atacada na costa do país em 1943: “O povo começa a se aglomerar nas ruas do Rio de Janeiro. Os ânimos se exaltam. Logo surgem faixas e cartazes com slogans de protesto contra as nações do Eixo. Aos poucos a massa de gente vai se avolumando; instintivamente caminham [sic] para o Palácio Guanabara. [...] o tema é um só – o povo quer a guerra.” (SILVA; CARNEIRO, 1998, p. 32)

³⁰² “Além do presidente, outros centros de decisão no Estado Novo foram a alta burocracia civil, os ministros de Estado, os setores técnicos e a alta cúpula militar, sendo que esta não era suficientemente forte e homogênea para substituir a elite civil, mas se constituía no mais importante elemento isolado de pressão, particularmente no Conselho de Segurança Nacional.” (LOPEZ, 2000, p. 92)

Na prática, o Estado Novo foi o regime sintetizado na autoridade de um único homem. Os partidos foram suprimidos, inclusive a Ação Integralista [...]. O Poder Legislativo foi suspenso de suas funções em todos os níveis. Estabeleceu-se o controle policial, a censura das manifestações intelectuais através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), e a completa suspensão das liberdades civis. Ao mesmo tempo, o governo arrogou-se o direito de aposentar funcionários à sua vontade e estabelecer interventores para governar os estados, sendo que estes eram controlados por Departamentos Administrativos formados por gente nomeada pelo próprio Getúlio Vargas. Com poucas exceções, Getúlio designou os interventores entre os próprios representantes das oligarquias regionais. (LOPEZ, 2000, p. 92)

O modelo de governo adotado por Vargas tinha um caráter nacionalista, o que significa que o estado adotou uma política de suprimento das necessidades da população, promovendo o desenvolvimento da indústria nacional e gerando assim empregos para a classe média.³⁰³ Para produzir bens intermediários o governo incentivou a indústria metalúrgica e siderúrgica, arcando com o ônus inicial de uma economia que só seria vantajosa em um prazo longo. Foram fundadas, seguindo esse planejamento, a Companhia Vale do Rio Doce, a Companhia Siderúrgica Nacional e a Usina de Volta Redonda, além de criar-se o Conselho Nacional do Petróleo. Porém, esse investimento estatal necessitava de um apaziguamento nas tensões políticas, o que serviu para justificar um regime repressivo, intolerante a oposições, fossem elas de cunho político ou cultural:

A “nova democracia” [...] negava a ideia de uma sociedade fundada no dissenso, postulando a tendência à unidade em todos os aspectos, fossem econômicos, políticos, sociais ou morais. [...] A identificação entre Estado e nação, bem como a concentração da autoridade do Estado na figura do presidente, nessa proposta, eliminava a necessidade de “corpos intermediários” entre o povo e o governante, segundo o modelo de partidos e assembleias que traduziam interesses particulares e desagregadores. (GOMES, 1998, p. 516-517)

³⁰³ Boris Fausto refere o termo classe média a partir do contexto brasileiro da década de 1920, como sinônimo de classe média urbana: “[...] como, sob este prisma [distinções tendo em base o comportamento político], ao menos no estado atual da pesquisa, é impossível estabelecer diferenças para a década de vinte, entre a pequena e a média burguesia, a menção a elas é indiscriminada, usando-se com o mesmo sentido as expressões ‘classes médias’ e ‘pequena burguesia’; pelos mesmos motivos, ao contrário, a referência a classes médias não inclui os membros das Forças Armadas que, do ponto de vista meramente profissional, são funcionários públicos militares. O conceito é sinônimo aqui de população civil urbana, que trabalha por conta própria ou que recebe salários por trabalho não-manual, abrangendo os pequenos empresários e comerciantes, funcionários públicos, empregados do comércio, profissionais liberais.” (FAUSTO, 1995, p. 54) Parece ser essa uma ideia adequada também à classe média dos anos 30, assim como a muitas das personagens de Nelson Rodrigues em suas peças escritas já na década de 40.

Além disso, as reivindicações dos trabalhadores precisavam ficar sob o controle do governo, o que levou à criação de sindicatos que, estando sob a vigilância do Ministério do Trabalho, prestavam mais contas ao estado do que aos trabalhadores. Já a criação do salário mínimo regional, em 1940, e da Consolidação das Leis do Trabalho, em 1943, foi acompanhada pela adoção da carteira profissional, que permitia aos patrões aceder à vida funcional dos empregados, seus comportamentos e seus modos de pensar. (Cf. LOPEZ, 2000, p. 93-94)

Conforme Angela de Castro Gomes, a fim de promover maior participação dos trabalhadores na esfera pública, o governo fazia dos sindicatos instituições de direito público que exerciam suas funções por delegação do estado, com legitimidade política e recursos advindos do imposto sindical:

Como decorrência, o modelo exigia o “sindicato único” e sujeito ao controle estatal, uma vez que era reconhecido como o representante de toda uma categoria profissional, o que excedia em muito seu corpo associativo. A pluralidade e a liberdade sindicais tornavam-se inviáveis nessa proposta, que se sustentava no monopólio da representação, tão essencial quanto a tutela estatal. (GOMES, 1998, p. 519)

É o sistema corporativista, a partir do qual todos os membros de uma mesma classe trabalhista seriam representados pelo mesmo sindicato e, se fossem discordantes das ideias e das políticas adotadas pela direção do mesmo, ainda assim receberiam o mesmo tratamento dos colegas, estando sujeitos aos benefícios e às obrigações equivalentes, inclusive à obrigação de contribuir com um dia de salário por ano a título de imposto sindical. Por outro lado, as associações de empregadores continuavam existindo e exercendo influência política, a despeito dos sindicatos nos quais estavam enquadrados. Ainda que “abarcando ‘empregados’, ‘empregadores’ e também profissionais liberais, sua aplicação [do modelo corporativista] seria muito diferenciada, o que é facilmente compreensível pela posição desigual desses atores no campo político.” (GOMES, 1998, p. 520)

Desse modo, se a participação popular nas decisões aumentava, a representação que os membros da então chamada classe média ganhavam na sociedade era unívoca e advinha de uma imagem imposta politicamente a cada grupo de trabalhadores segundo o trabalho que os mesmos desempenhavam.

Socialmente, cada pessoa tornava-se, assim, membro de um grupo pré-determinado que lhe atribuía opiniões e lhe emprestava sua voz.³⁰⁴

Numa sociedade como essa, a obra de Nelson Rodrigues, que expõe a intimidade das famílias da mesma classe média, com todos os desejos e pecados escondidos, só poderia provocar reações grandiloquentes.³⁰⁵ Nesse momento, a vida privada ganhava os jornais e as estações de rádio sob forma de humor e paródia, sendo a chanchada, com suas frequentes confusões de identidade entre as personagens, a representação máxima da confusão entre as esferas pública e privada da vida dos brasileiros.³⁰⁶ As peças de Nelson Rodrigues, ao contrário, levaram a público a intimidade da classe média. Nessa perspectiva, destaca-se o grupo de peças míticas, que especialmente recorre a temas que não estão apenas nos primórdios do teatro, mas que ressurgem com alguma frequência na história das artes cênicas, reafirmando arquétipos do inconsciente coletivo.

Todas as quatro peças agrupadas por Sábato Magaldi sob a designação peças míticas tratam de relações vitais entre os desejos íntimos e as interdições sociais. *Álbum de família*, por exemplo, é uma criação artística sobre os impulsos reprimidos de atração e repulsa que se desenvolvem nas relações interpessoais, situados no ambiente minimalista de uma família pequeno-burguesa. Tomando como pressuposto que é na família que se expressa primeiramente a psicologia do inconsciente do indivíduo, Rodrigues buscou o ambiente restrito da ordem familiar da tragédia grega, no qual todos os embates entre o indivíduo e a ordem que o

³⁰⁴ Daí advém uma invasão do compromisso social na vida íntima dos operários. O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo, por exemplo, querendo inculcar na população a necessidade do trabalho e combater a boêmia e a malandragem, incentivava os artistas à propagação dos mesmos valores. É assim que, em 1941, Ataulfo Alves e Felisberto Martins desfiavam os seguintes versos:

Veja só!
A minha vida como está mudada
Não sou mais aquele
Que entrava em casa alta madrugada
Faça o que eu fiz
Porque a vida é do trabalhador
Tenho um doce lar
E sou feliz com meu amor
(apud SALIBA, 1998, p. 355)

³⁰⁵ Independentemente das opiniões a favor e contra sua obra, o fato de ela ter se tornado objeto de polêmica revela sua importância na representação do imaginário da época.

³⁰⁶ “As referências quase obsessivas da chanchada à troca de identidades – reduzindo quase toda a representação das relações sociais à lável e esquivada questão da identidade – conduziam, não raro, a visões abstratas ou de ‘pura exterioridade’ das relações sociais, aumentando ainda mais a confusão entre os domínios públicos e privados.” (SALIBA, 1998, p. 357)

transcende se realizam no espaço microcósmino do palácio dos governantes, envolvendo poucas personagens, entre as quais muitos membros da família do protagonista. Desse modo, ao mesmo tempo em que a dramaturgia rodriguiana representa o núcleo em que se confrontam as pulsões inconscientes dos indivíduos, revisita a mitologia grega e demonstra a relação entre os mitos antigos e a representação de uma interioridade perene do ser humano.

O período histórico vivido pelo Brasil que coincide com a composição das peças míticas de Nelson Rodrigues é aquele sob o governo de Eurico Gaspar Dutra, que vai de 1945 ao início de 1951, um momento em que, primeiramente, crescem as importações devido às divisas acumuladas no exterior, e em que, a partir de 1948, essas importações são controladas pelo governo a fim de restringi-las a equipamentos industriais. Após 1950, a Guerra da Coreia e o temor de um novo conflito mundial provocado pelo enfrentamento entre Estados Unidos e União Soviética impulsionam o mercado internacional, levando o café brasileiro a uma alta de preço de 74%, o que faz com que o crescimento industrial siga o mesmo ritmo que vinha tendo durante o Estado Novo. (Cf. LOPEZ, 2000, p. 101)³⁰⁷

Em essência, esse governo não trouxe grandes modificações com relação ao governo de Getúlio Vargas.³⁰⁸ Dutra, ex-ministro da Guerra de Vargas, havia sido conduzido à presidência da República por uma eleição em que contou com o apoio e a popularidade do ex-presidente. Sua administração dá continuidade ao populismo de Vargas, estabelecendo uma tradição política brasileira. Esse populismo estaria fundado, desde 1930, sobre um “Estado de compromisso”:

Tal compromisso remeteria a duas frentes, que estabeleceriam, ao mesmo tempo, seus limites e potencialidades. Um compromisso junto aos grupos dominantes, consagrando um equilíbrio instável e abrindo espaço para a emergência do poder pessoal do líder, que passa a confundir-se com o Estado como instituição. E um compromisso entre Estado-líder e as

³⁰⁷ “Paralelamente a isso, o Estado realizou um planejamento bem intencionado, mas absolutamente fracassado, com vistas a desenvolver setores básicos para melhora do nível de vida da população: o famoso Plano SALTE, destinado a atender as áreas de alimentação, saúde, transporte e energia. No fundo, tratou-se de um esforço de harmonizar o liberalismo vigente com as obrigações de um Estado capitalista moderno, que Getúlio Vargas organizara, com colorações paternalistas.” (LOPEZ, 2000, p. 101)

³⁰⁸ Ao mesmo tempo, a Constituição de 1946 também não promovia grandes mudanças: “Ela manteve o presidencialismo, a legislação trabalhista e a modernização do sistema eleitoral herdados da fase precedente. No concernente ao aspecto social, a Constituição de 1946 não representou um grande progresso, embora tenha integrado definitivamente a Justiça do Trabalho ao Poder Judiciário, instituído o direito de greve e o direito do trabalhador de participar no lucro das empresas. Por outro lado, a propriedade privada permaneceu intocada e nada se criou juridicamente para proteger a industrialização brasileira contra a penetração estrangeira.” (LOPEZ, 2000, p. 108)

classes populares, que passam a integrar, de modo subordinado, o cenário nacional. Ou seja, estilo de governo e política de massas, envolvendo três atores básicos: uma classe dirigente em crise de hegemonia; as classes populares pressionando por participação mas fracas e desorganizadas, e um líder carismático, cujo apelo transcende instituições (como partidos) e fronteiras sociais (de classe e entre os meios urbano e rural). (GOMES, 1998, p. 546)

A manipulação ideológica da população promovida pelo populismo dos governantes seria um fator importante para a despolitização dos indivíduos, ainda que, com o fim do Estado Novo, os sindicatos se fortalecessem como representantes das causas populares, agora enriquecidas pelos trabalhadores das indústrias de metais, químicas e do petróleo.³⁰⁹ Sua luta compreende a rejeição à lei sindical que previa o necessário reconhecimento dos sindicatos pelo governo,³¹⁰ à atuação sindical restrita a questões de ordem profissional e à interdição de seu envolvimento em atividades políticas. O que se observa, por outro lado, é que os sindicatos continuam subjugados à ideologia governamental transposta em lei.

Aliado ao populismo no alheamento do poder de decisão a que estão sujeitas as classes populares, o coronelismo continua a vigir, mormente nas regiões rurais, ainda que os centros urbanos tenham, desde 1930, propiciado o surgimento de novas forças políticas:

O coronelismo é processo resultante do poderio do senhor rural, baseado na propriedade agrícola e no domínio sobre a população rural que vive nela, ou à sombra de sua força política. É claro que a dependência também está ligada à organização social existente e aos mecanismos político-eleitorais articulados no período republicano. [...] A partir de 1930, as crises econômica e política provocam maior agressividade das forças de origem urbana, com o operariado e as classes médias surgindo mais organizadamente no cenário nacional. No entanto, elas não têm capacidade nem tradição organizatória suficientemente forte para ameaçar o sistema oligárquico que, mesmo passando por graves divisões nos Estados, ainda mantém sua hegemonia estadual, além de se articular com o poder federal, ocupando um espaço político, não absoluto como anteriormente, mas, de qualquer maneira, bastante significativo. (CARONE, 1985, p. 257)

³⁰⁹ O peso da ação das categorias sindicais a partir de 1945 se modifica com o desenvolvimento de novos setores da indústria: “O trabalhador têxtil e gráfico, cuja luta nas décadas de 20 e 30 marcaram as greves e reivindicações trabalhistas [sic], continuam a marcar sua presença na fase da Quarta República, mas os trabalhadores das metalúrgicas, das indústrias químicas e petrolíferas, pela primeira vez, começam a estar à frente dos protestos da classe, ocupando espaço importante na organização do trabalho.” (CARONE, 1985, p. 176)

³¹⁰ A Confederação das Leis do Trabalho (CLT) de 1943 garantia ao governo “o direito de cassar a carta sindical, desde que o sindicato não siga os preceitos legais ou crie ‘obstáculos à execução da política econômica adotada pelo Governo’ (art. 515), além de permitir sua intervenção na escolha dos candidatos à diretoria, senão o direito de destituir qualquer diretoria escolhida pelos associados.” (CARONE, 1985, p. 178)

Diante desse quadro histórico, a família pequeno-burguesa vem a ser um microcosmo da estrutura política brasileira. E a dependência econômica e moral em relação à figura paterna é, no ambiente privado, o equivalente da dependência política em relação ao governante carismático, aquele que permite liberdades restritas desde que a união da coletividade baseada em seus valores morais e o seu poder centralizador não sofram qualquer ameaça.

Aliado a isso, contribui para o poder masculino na sociedade e na família a delimitação precisa dos papéis sociais que cabem ao homem e à mulher. Nos anos 50, ao contrário de uma tendência internacional de emancipação feminina, o Brasil ainda importava ideias de campanhas que pregavam a volta da mulher aos serviços domésticos e à moral tradicional:

Na família, os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos. A mulher ideal era definida a partir dos modelos femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e das características próprias da “feminilidade”, como instinto materno, pureza, resignação e doçura. Na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional. (DEL PRIORE, 2011, p. 160)

Nesse sentido, os mitos gregos no teatro de Nelson Rodrigues podem ser lidos como narrativas de um enfrentamento ao poder paternalista, moralmente centralizador. Esse enfrentamento toma a forma de uma ressignificação dos mitos gregos em que os crimes dentro do âmbito familiar são consequência da repressão dos instintos imorais dos membros da família. A despeito das posições políticas notoriamente conservadoras de seu autor, as peças míticas analisadas a seguir são realizações a um só tempo trágicas e libertárias de personagens aprisionadas por códigos morais repressivos, na sua busca por enfraquecer a moral castradora do poder paterno e encontrar espaço no mundo para a realização de seus mais íntimos desejos.

4.1 A destituição do Deus-Pai em *Álbum de família*

Em sua peça de 1945, Nelson Rodrigues apropria-se de caracteres míticos para reconstruir os seus arquétipos imemoriais em um contexto cultural do tempo da escrita, mediante o cenário e a linguagem popular desse período. O título

mesmo, *Álbum de família*, é representativo de uma época em que se populariza a fotografia, objeto que, para além da apreensão do real, provoca uma reação particular naquele que a observa, da mesma forma que as cenas da peça se desenvolvem como o desvendamento das histórias por trás dos retratos através da imaginação de Nelson Rodrigues:

A eficácia da imagem fotográfica repousa na sua capacidade de mesclar a estranheza do que mostra com a intimidade de nossa memória. Enquanto produção antecipada de memória, ela guarda uma proximidade com o acervo de nossas recordações pessoais. O conteúdo “verista” ou a realidade figurada na fotografia, muitas vezes, tem um papel secundário, ganhando relevo os efeitos suscitados naquele que as contempla. (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 459)

Assim, o enredo, que se inicia com a cena estática de um retrato do casamento entre Jonas e Senhorinha, acompanha o desenvolvimento de uma família em que se estabelecem todas as relações necessárias para o desenvolvimento de uma sociedade em microcosmo, incluindo o ódio, o confronto e a renovação.

Em *Álbum de família*, Jonas, o patriarca dominado pelo desejo erótico por meninas adolescentes, conta com o auxílio de Tia Rute, sua cunhada, irmã de Senhorinha e apaixonada por ele, para lhe trazer moças virgens, de modo que assim o patriarca transfere para outras moças a obsessão que sente em relação à filha Glória. Por sua vez, D. Senhorinha, que não eleva a voz contra o marido devido a uma antiga traição, sente-se também atraída por seus filhos Edmundo e Nonô, sendo este último um insano que não aparece no palco senão na reconstrução dos retratos da família e que passa os dias nu, do lado de fora da casa, lambendo o chão. O filho mais velho Guilherme, por sua vez, é mais um que sente atração pela irmã Glória e abandona o seminário para levá-la consigo.

A peça revisita o mito de Édipo e Jocasta na relação que Senhorinha mantém com cada um dos filhos, Edmundo e Nonô, e na rejeição que o primeiro alimenta contra o pai. Por outro lado, Glória sente ódio pela mãe e uma atração erótica pelo pai, da mesma forma que Electra é aliada do irmão Orestes no intuito de assassinar sua mãe Clitemnestra e o rei Egisto, vingando a morte de seu pai Agamêmnon. No entanto, as referências não acabam aí. Se não fosse apenas pela construção das personagens, a própria estrutura da peça faz alusão à estrutura da tragédia quando inclui, para comentários adicionais, um *speaker*. Essa voz, a quem cabem os comentários sobre os retratos que interrompem o

desenvolvimento linear da obra, é um substituto para o coro grego, visto que ele expressa as opiniões do povo, como na tragédia, porém sem o valor que ao coro era atribuído originalmente:

O coro pertence essencialmente a uma fase em que as leis políticas e os dogmas religiosos fixos e intransgressíveis não regem ainda as relações morais, nem resolvem os casos de consciência, a uma fase em que a moralidade só se afirma na sua primitiva e direta espontaneidade, para manter o equilíbrio da vida contra as terríveis colisões provocadas pela oposição mútua das ações individuais. Que existe um asilo seguro contra estas colisões é o que o coro nos comunica para tranquilizar a nossa consciência. (HEGEL, 1980, p. 340)

Desse modo, o *speaker* guarda do coro a sua expressão popular e a sua preocupação moral. No entanto, como uma espécie de propaganda otimista, ele crê cegamente na retidão da instituição familiar: seus comentários ignoram (ou, antes, desconsideram) os problemas da família para tentar fazer com que seus ouvintes (a plateia, já que ele não dialoga com as personagens) creiam numa felicidade idílica. É representativo dessa omissão um de seus comentários que segue à rubrica do autor. Informa a rubrica que, no retrato, Heloísa, a esposa de Edmundo, se porta “como se o marido fosse realmente o último dos desconhecidos”. Por outro lado, diz o *speaker*: “Os divorcistas que se mirem neste espelho: as fisionomias dos nubentes espelham uma felicidade sem jaça. Só o matrimônio perfeito proporciona tão sadia e edificante felicidade.” (RODRIGUES, 2004b, p. 81-82) Assim, ao contrário do coro grego, que tenta estabelecer a concórdia entre as ações dos indivíduos, o *speaker* se recusa a considerar as expressões individuais, sobrepondo a elas a moral do casamento e da família.

Não há, todavia, influência externa significativa no ambiente familiar. As únicas personagens que não possuem laços de parentesco com as do núcleo central são o avô de uma menina com quem Jonas quer ter relações, uma outra menina que está grávida de um filho seu e o *speaker*. Nenhum deles tem qualquer poder de decisão no enredo da peça, sequer sobre os próprios destinos. Em *Álbum de família*, as relações de parentesco próximo constituem uma esfera inviolável em que nenhuma força exterior é capaz de intervir, ainda que as personagens cultivem preceitos advindos de um extremismo dogmático cristão, que, mesmo assim, só é utilizado em determinadas situações, conforme o

interesse das personagens.³¹¹ Por isso, Guilherme, o filho mais velho da família, ao voltar do seminário, põe-se contra a falta de pureza da mãe, que ele acusa de conhecer o amor, enquanto ele mesmo deseja a própria irmã e afirma que o ambiente em que ela vive, ou seja, junto da mãe, não lhe é saudável. (RODRIGUES, 2004b, p. 58s.).

Aos poucos, todos os segredos são revelados e não há condenações de umas personagens pelas outras devido ao descumprimento de tabus: os ataques entre elas representam conflitos de ordem sexual, pela posse do objeto desejado, não censuras morais.³¹² Assim, Edmundo, ao contrário do Édipo grego, tem plena consciência do seu desejo e, ainda que não seja consumada a união carnal com a mãe pela qual tanto espera no decorrer da peça, aspecto em que novamente diverge de Édipo, a personagem rompe um matrimônio de três anos com a esposa Heloísa, sem nunca a ter tocado, para viver sua paixão platônica por D. Senhorinha (RODRIGUES, 2004b, p. 78s.).

Logo, é perceptível que o drama de Edmundo não se baseia na descoberta da própria identidade da forma como o tema é explorado no Édipo de Sófocles. Edmundo pode ser, em sua trajetória, mais facilmente associado miticamente a um descendente predileto da mãe original, de modo que a sua aproximação dela nutre o intuito de perpetuação dos seres humanos de uma sociedade ainda em estado germinal, o que é simbolizado pelo universo restrito da família.³¹³ Toda a elaboração, portanto, diz respeito a uma construção mítica, que não busca, no

³¹¹ Esse extremismo dogmático é uma constante na obra do escritor. A exigência exagerada de pureza, traduzida como abstinência sexual ou como interdição comportamental, sobretudo dirigida às mulheres, aparece em diversas obras do autor, como, por exemplo, nas peças *Doroteia* e *Os sete gatinhos*.

³¹² Devido à ênfase mítica, a discussão moral acerca do incesto não faz parte da peça. Assim, as relações incestuosas aparecem como criadoras indispensáveis do cosmos familiar: “O incesto é um tabu mas, quer na mitologia cristã quer na greco-romana, o homem começa e a sociedade humana desenvolve-se a partir de um incesto primário, inicial. Talvez precisamente por isso o incesto se transforma em tabu. Édipo é castigado por ter morto o pai e casado com a mãe. No fundo, repetiu o ato primordial e reviveu situações marcantes da mitologia grega.” (JABOUILLE, 1993, p. 25)

³¹³ A referência mítica da personagem de Nelson Rodrigues faz também parte de uma caracterização psicológica, já que serve para corroborar a construção de um universo psíquico, como entendia Freud: “Ele [Freud] recolocou o mundo humano na imaginação mítica. O Mundo dos Pais dos mitos de criação tornou-se o mito de criação de nossa cultura – ao mesmo tempo pessoal, secular e histórico. Os pais ganham autoridade suprema na geração do cosmos psíquico. Quer sejam os pais reais, quer sejam *imagos*, quer sejam Pai e Mãe arquetípicos. Uma autoridade terrível do pai levanta-se – não por causa da religião convencional introjetada que Freud repudiava ou por causa de normas sociais patriarcais – mas por causa do mito: no pai está Laio, Apolo e o mito enredando Laio, e na mãe está a Rainha, o trono, a cidade.” (KERÉNYI; HILLMAN, 1995, p. 72)

entanto, sua referência apenas na tragédia ática, mas em um simbolismo universal: “Em todas as épocas [...] e em todas as culturas os homens imaginaram uma Grande Mãe, uma mulher materna para a qual regressam os desejos da humanidade. A Grande Mãe é seguramente a entidade religiosa e psicológica mais universal [...]” (DURAND, 2002, p. 235)

Em algumas culturas, a figura da mãe como a primeira criadora assume, então, as funções que em outras são desempenhadas por uma divindade masculina:

Nas mitologias que enfatizam o aspecto maternal, e não o paternal, do criador, essa mulher original ocupa o centro do palco do mundo, no princípio, desempenhando os papéis atribuídos em outros lugares ao homem. E é virgem, pois seu cônjuge é o Desconhecido Invisível. (CAMPBELL, 2007, p. 291)

Em *Álbum de família*, é significativo que o amor de D. Senhorinha se materialize no filho que não aparece em cena, mas de quem apenas se ouvem os gritos: o desvairado Nonô. Portanto, se Guilherme a considera impura por já ter conhecido o amor³¹⁴ e, por isso, julga a convivência com ela prejudicial a Glória, por outro lado, a infidelidade ao marido se justifica por sua relação com o elemento transcendente: o membro da família que está excluído do ambiente da sociabilidade humana pelo ostracismo e pela loucura. No seu escape do casamento patriarcal, a união de Senhorinha e Nonô é a afirmação da sua cópula original com o invisível.

Considerando a cultura cristã, que dá sinais em diversos momentos da peça – não apenas nos costumes, como o matrimônio, a constituição familiar ou o velório, mas também em um sistema específico de símbolos, como a igreja e a imagem de Jesus no altar –, Senhorinha é uma referência a Eva, a mãe original dos cristãos, que deu início à humanidade. Essa referência religiosa é, de certa forma, expressa pelo *speaker* quando cita os Evangelhos no comentário ao retrato do casal Jonas e Senhorinha com que se inicia a peça: “Crescei e multiplicai-vos!”

³¹⁴ No Segundo Ato, Jonas e Guilherme discutem pela insistência do último em afirmar que o ambiente familiar é nocivo à pureza de Glória:

JONAS (*desorientado*) – SUA MÃE TOMA CONTA [de Glória]!
 GUILHERME – Nem minha mãe! É UMA MULHER CASADA. CONHECE O AMOR – NÃO É PURA. Não serve para Glória – só eu, depois do ACIDENTE!
 (RODRIGUES, 2004b, p. 58)

(RODRIGUES, 2004b, p. 33) Para Edmundo, a atração pela mãe significa uma busca do paraíso perdido no momento do nascimento, ou seja, uma transcendência antes do início dos tempos: “O céu, não depois da morte; o céu, antes do nascimento – foi teu útero...” (RODRIGUES, 2004b, p. 72)

No entanto, a consumação do desejo de Edmundo pela mãe é uma ameaça a Jonas. Numa das versões do mito grego de Édipo, Laio recebeu um aviso do oráculo de Apolo de que não deveria ter filhos com Jocasta, pois seu filho o mataria:

Por três vezes o oráculo de Delfos o advertiu de que Tebas só seria salva se ele morresse sem descendência. Laio era incapaz de tomar uma resolução firme, e a consumação do casamento ocorreu quando o casal de noivos estava, por assim dizer, atormentado pela loucura. (KERÉNYI, 1998, p. 83)

Aliado a isso, há o fato de que Jocasta foi, além de a mais famosa de todas as mães e esposas de heróis (Cf. KERÉNYI, 1998, p. 83), também a fonte para o poder em Tebas,³¹⁵ visto que foi pelo casamento com ela, após a decifração do enigma da Esfinge, que Édipo se tornou rei (Cf. SÓFOCLES, 2007, p. 85). Ou seja, há na aproximação entre Édipo e Jocasta o sentido de uma tomada de poder, com a conquista da glória mais alta a que possa almejar um mortal.

Na peça de Nelson Rodrigues, há também essa procura pelo poder, posto que, nessa família arquetípica, seria tomando o lugar do pai que Edmundo alcançaria o lugar mais alto: o papel do criador original. Isso explica o ódio de Edmundo em relação a Jonas, até o ponto de sugerir à mãe a morte dele, com a qual ela acaba por concordar:

EDMUNDO (*lento, num tom especial*) – Só se a gente, se eu...
(*Os dois se olham; D. Senhorinha parece compreender.*)
D. SENHORINHA (*dominada pelo medo*) – Não, Edmundo! Assim não quero!
EDMUNDO – Talvez fosse ESSE o único meio!
D. SENHORINHA (*dominada pelos nervos*) – Você tem que me jurar que nunca, nunca, tentará... ISSO! (*mudando de tom, como se, apesar de tudo,*

³¹⁵ Jocasta não foi só rainha, esposa de Laio e, mais tarde, de Édipo, mas também o elemento de condução para o poder em Tebas: foi através dela que Creonte, seu irmão, tornou-se soberano. (Cf. KERÉNYI, 1998, p. 83) Jabouille identifica uma relação entre esse aspecto do mito e a condição de matriarcado na sociedade grega: “A sociedade grega primitiva, no momento em que se definiu o mito de Édipo, era uma sociedade de matriarcado. Quem transmite a legalidade é a mulher; a linha caracterizante é a materna. Recordamos que, quando Édipo abandona Tebas, é Creonte – o cunhado, o irmão da mãe, o tio materno – quem toma conta do governo da cidade. Por isso, Édipo só assume como rei depois do casamento com Jocasta, a rainha viúva. O mito pode, deste modo, ser interpretado como a materialização de uma estrutura de uma sociedade e de uma cultura: o matriarcado.” (JABOUILLE, 1993, p. 24)

a ideia a fascinasse) Ou, se fizer, pela frente, não! ele pode-se defender! *(tomando entre as suas as mãos do filho)* Pelas costas – está ouvindo?
(RODRIGUES, 2004b, p. 70-71)

A partir dessa concordância, vê-se que o ódio contra o pai não é privilégio do filho. A Jocasta rodriguiana dá seu aval ao projeto de assassinio do marido porque está de acordo com a renovação promovida pela união com Edmundo, instituindo assim uma nova ordem familiar. Nesse caso, o desespero da rainha na tragédia de Sófocles não tem equivalente em *Álbum de família*.³¹⁶ O distanciamento que separa a personagem da morte de Laio por Édipo existente no mito grego, devido ao fato de que ela não está presente – o que é essencial para o desenvolvimento da narrativa mítica –, na peça de Nelson Rodrigues é subvertido para que Senhorinha tome a frente dos acontecimentos, tramando junto com o filho a morte de Jonas; morte essa que, ao fim da peça, ela mesma executará.

Pode-se afirmar, ainda, que a figura feminina representa cristianamente a ideia do pecado original, que põe fim à era mítica e inicia o tempo humano pela subversão da ordem divina presente na peça como uma idealização do matrimônio, símbolo da união do primeiro homem e da primeira mulher. Por isso a culpa pelo pecado recai sobre a mulher, considerada impura, como no diálogo entre Guilherme, o filho mais velho, que confessa ter pisado o ventre de uma grávida, e o pai Jonas, responsável pela gravidez:

GUILHERME – Deus é testemunha de que não me arrependo! *(com ferocidade)* Eu devia fazer a mesma coisa com essa [a Mulher Grávida prestes a dar à luz na casa da família] que está aí!
JONAS *(obcecado)* – ASSASSINO!
GUILHERME – São umas cachorras!
(RODRIGUES, 2004b, p. 53)

Nota-se, portanto, que, apesar de Jonas engravidar várias mulheres e ser mesmo inimigo de Guilherme na disputa por Glória, o filho mais velho, ainda que

³¹⁶ No *Édipo rei* de Sófocles, a rainha Jocasta, sabendo que abandonou o filho recém nascido e pressentindo o desfecho trágico que está para se abater sobre os soberanos de Tebas, tenta impedir que Édipo investigue a morte de Laio:

JOCASTA – Não importa de quem ele [o Coríntio] fala! Não dê atenção a isso. De tudo o que te foi dito não guardes sequer a lembrança. Esquece!
ÉDIPO – Impossível. Já obtive demasiados indícios para renunciar agora esclarecer minha origem.
JOCASTA – Não, pelos deuses! Se tens apego à vida, não penses mais nisso. É o bastante que eu sofras.
(SÓFOCLES, 2007, p. 74-75.)

Mais tarde, um mensageiro avisará o rei de que Jocasta se matou.

culpe o pai pela prática de um ato interdito, vingando-se despejando sua agressividade sobre o corpo da mulher. Isso porque ela é que tem o poder de conceber a vida, assim como a vida nasce da terra. “Como a sua magia [da mulher] consiste em propiciar o nascimento e em nutrir, como faz a terra, sua magia sustenta a magia da terra. Na tradição primitiva, ela é o primeiro plantador.” (CAMPBELL, 1990, p. 108) Assim, o símbolo da terra como representativo da fecundidade está presente em *Álbum de família* quando Guilherme tenta convencer Glória a segui-lo para longe da família, iniciando assim uma nova geração, dissociada da primeira:

GUILHERME (*apaixonadamente*) – Fugir para bem longe! Tenho pensado tanto! Nada de casa, de parede, de quarto. Mas chão de *terra!* E não faz mal que *chova!*
 (*Muda de tom; parece falar para si mesmo.*)
 GUILHERME – Mesmo no amor! Quarto, não, nem cama! *Terra, chão de terra!*
 (RODRIGUES, 2004b, p. 62, grifos nossos)

Nesse diálogo, as referências à terra e à água são símbolos essencialmente ligados ao feminino e à fecundidade, pois é a água na terra que faz o germe brotar. Comentando um mito zuñi,³¹⁷ Eliade afirma: “A imagem da terra corresponde perfeitamente à da mãe [...]. A formação do embrião e a formação da criança repetem o ato grandioso do nascimento da humanidade [...]” (2000, p. 175) E, mais tarde, sobre o fato de os navajos enterrarem seus doentes, conclui: “Este regresso à origem – no caso presente, o regresso à terra-mãe –, [...], levada a cabo a fim de assegurar a cura, constitui um gênero importante da terapia arcaica.” (2000, p. 176)

Assim se corrobora a ideia de que a paixão de Edmundo remete ao sentido mítico daquele que pretende retornar ao seio da mãe para, novamente, dar início à criação.³¹⁸ Na peça, as outras mulheres com as quais, além de Senhorinha, Jonas teve relações são impuras e geradoras de frutos defeituosos, o que fica expresso

³¹⁷ Trata-se do mito da criação do mundo: Awonawilano, o criador, transformado em Sol, impregna dois germes nas Grandes Águas, os quais se tornarão a terra-mãe e o pai-céu. Unindo-se os dois gêmeos cósmicos, nascem todas as criaturas. Antes, porém, de virem à luz, desenvolvem-se aos poucos no ventre da terra-mãe. (ELIADE, 2000, p. 172-176)

³¹⁸ A relação entre a terra da qual brotam as plantas e a figura materna já aparece nas mitologias primitivas: “Bem, isso [a reverência à Grande Deusa, à Mãe-Terra, nas sociedades primitivas] estava associado, primordialmente, à agricultura e às sociedades agrárias. Tinha a ver com a terra. A mulher dá à luz, assim como da terra se originam as plantas. A mãe alimenta, como o fazem as plantas. Assim, a magia da mãe e a magia da terra são a mesma coisa. Relacionam-se. A personificação da energia que dá origem às formas e as alimenta é essencialmente feminina.” (CAMPBELL, 1990, p. 177)

pelo fato de a mulher que tem o ventre pisoteado por Guilherme ser muda e estrábica (Cf. RODRIGUES, 2004b, p. 52), enquanto a mulher grávida que espera pelo nascimento do filho declara que Jonas, pela cópula, a aleijou (Cf. RODRIGUES, 2004b, p. 36). Na verdade, a atribuição às mulheres da responsabilidade pela qualidade dos frutos que geram está diretamente relacionada à instituição de um sistema patriarcal do qual Jonas, o pai primeiro, é o legítimo representante, de tal modo que ele se confunde com o próprio Deus:

JONAS (*gritando*) – [...] Eu sou o PAI! O pai é sagrado, o pai é o SENHOR! (*fora de si*) Agora vou ler a Bíblia, todos os dias, antes de jantar, principalmente os versículos que falam da família!
(RODRIGUES, 2004b, p. 41)

Essa posição tem respaldo na imaginação de Glória, a filha adolescente desejada por Jonas e, por sua vez, também apaixonada pelo pai, confirmando assim a posição paterna e a continuidade do sistema patriarcal, conforme a rubrica do autor ao descrever o cenário que representa uma igreja:

Retrato imenso de Nosso Senhor, inteiramente desproporcionado – que vai do teto ao chão. NOTA IMPORTANTE: em vez do rosto do Senhor, o que se vê é o rosto cruel e bestial de Jonas. É evidente que o quadro, assim grande, corresponde às condições psicológicas de Glória, que vem entrando com Guilherme. Primeira providência de Glória: olhar para a falsa fisionomia de Jesus. (RODRIGUES, 2004b, p. 59)

A relação de Glória e Jonas é análoga à de Edmundo e Senhorinha, exceto pelo fato de que a paixão entre eles não é declarada, visto que os dois não se encontram em momento algum da peça. Confessam, porém, sua atração a outros e, por isso, o espectador toma conhecimento da sua existência. Comparando uma com a outra, é possível estabelecer dois movimentos contrários: um, de Glória, que reafirma a ordem patriarcal e, por extensão, o simbolismo de uma divindade masculina, o que é corroborado pelo fato de ela confundir a imagem de Cristo com a do pai; outro, de Edmundo, que, apesar de cobiçar o lugar de Jonas na família, acaba, ao longo da ação, fortificando o poder de decisão da mãe, ao mesmo tempo em que caminha para a desgraça.

Glória representa no drama um papel análogo ao de Electra, tema das tragédias gregas *Coéforas*, de Ésquilo, *Electra*, de Sófocles, e *Electra*, de Eurípides. No mito antigo de Electra, ao contrário do mito de Édipo, não é explícito o desejo de Electra em relação ao pai; o trágico, no seu caso, é consequência de

sua necessidade de vingança contra a mãe pela morte do mesmo. Nos funerais de Agamêmnon, ela declara seus planos ao coro:

El. – Que diríamos nós de fato? As aflições
que sofremos por nossos pais?
Pode afagar, não ficam doces,
pois qual lobo cruel por minha mãe
o ímpeto é implacável.

[...]

lò! lò! Inimiga
atrevida mãe, nos tristes funerais
sem os concidadãos
nem os cantos fúnebres
ousou sepultar sem pranto o rei seu marido.
(ÉSQUILO, 2004b, p. 101, grifos originais)

Glória, a Electra de Nelson Rodrigues, também confessa ao irmão Guilherme o desprezo que sente por D. Senhorinha:

GLÓRIA – Eu nunca disse a ninguém, sempre escondi, mas agora vou dizer: não gosto de mamãe. Não está em mim – ela é má, sinto que ela é capaz de matar uma pessoa. Sempre tive medo de ficar sozinha com ela! Medo que ela me matasse!
(RODRIGUES, 2004b, p. 63)

Entretanto, logo em seguida, idealiza o pai relacionando-o à imagem de Jesus e atribuindo-lhe, inclusive, o mérito de tê-la incentivado ao catecismo:

GLÓRIA (*transportada*) – Papai, não. Quando eu era menina não gostava de estudar catecismo... Só comecei a gostar – me lembro perfeitamente – quando vi, pela primeira vez, um retrato de Nosso Senhor... Aquele que está ali, só que menor – claro! (*desfigurada pela emoção*) Fiquei tão impressionada com a SEMELHANÇA! [...] O dia mais feliz da minha vida foi quando fiz a primeira comunhão – até tirei retrato!
(RODRIGUES, 2004b, p. 63)

As citações revelam que a impressão que Glória tem da mãe é a de uma possível assassina, e o motivo para isso é o fato de se interpor entre ela e o pai. Assim, estabelece-se entre ela e D. Senhorinha um ódio da mesma natureza daquele existente entre Electra e Clitemnestra. É no pai que ela encontra e louva a figura masculina original, vendo o seu rosto na imagem de Jesus, para os cristãos o representante do poder divino na Terra. Essa associação leva a personagem a uma legitimação da divindade patriarcal como criadora do universo.³¹⁹

³¹⁹ Essa concepção não é privilégio do Cristianismo e de outras mitologias desenvolvidas. Para os Pés-Negros, de Montana (EUA), o criador original é chamado de Na'pi, Velho Homem. Somente depois de criar todo o espaço habitável, criou ele, ao mesmo tempo, a mulher e um filho, ambos de argila, e aos dois ordenou que levantassem e caminhassem. (CAMPBELL, 2007, p. 283) Nessa cultura, portanto, a mulher e o filho estão em equivalência no que diz respeito à sua

Porém, a grande diferença que se apresenta entre as obras de Ésquilo e de Nelson Rodrigues em suas visões do mito de Electra é, sem dúvida, o papel de Orestes: nas *Coéforas*, Orestes é o aliado de Electra no projeto de matar Egisto e Clitemnestra; em oposição a isso, Guilherme, em *Álbum de família*, se aproxima de Glória com fins eróticos. Por isso, faz má figura do pai, o que provoca a dissensão entre ele e a irmã. É significativa essa oposição no fragmento em que Guilherme quer levá-la consigo, e ela, para proteger-se, recua em direção ao altar que ostenta o rosto de Jesus-Jonas. Esse processo de aproximação de Glória do altar e da imagem gigantesca do pai em busca de proteção contra o intento de Guilherme de levá-la consigo está ainda relacionado a uma divinização da figura paterna:

A frequentação dos lugares altos, o processo de gigantização ou divinização que toda a altitude e toda a ascensão inspiram dão conta do que Bachelard chama judiciosamente uma atitude de “contemplação monárquica” ligada ao arquétipo luminoso-visual, por um lado, e, por outro, ao arquétipo psicossociológico da dominação soberana. (DURAND, 2002, p. 137)

Em outros termos, é como se o movimento ascensional em direção ao altar levasse Glória ao encontro de um poder maior, da transcendência:

A escalada ou ascensão simbolizam *o caminho rumo à realidade absoluta* [...]. As ideias de santificação, de morte, de amor e de libertação estão implícitas no simbolismo da escada. Realmente, cada um desses modos de ser representa a abolição da condição humana profana, ou seja, uma ruptura de nível ontológico: através do amor, da morte, da santidade, do conhecimento metafísico, o homem passa, como diz a *Brihadâranjaka Upanisad*, do “irreal para a realidade”. (ELIADE, 1991, p. 47, grifo original)

É como o soberano do universo que Glória vê o pai, mesmo porque o tamanho da imagem é produto da sua imaginação individual. Quando a discussão acaba, com Guilherme assassinando com dois tiros a própria irmã, as últimas palavras da adolescente revelam a preocupação com seus desejos irrealizados e reiteram a soberania paterna:

GLÓRIA (*contorcendo-se de dor*) – Quando eu era menina... pensava que mamãe podia morrer... Ou, então, que papai podia fugir comigo... (*revira-se*) QUE DOR AQUI!
(RODRIGUES, 2004b, p. 65)

No mito grego, Orestes, quando criança, é levado para o exílio na Fócida. Do mesmo modo, Guilherme, ao início da peça de Nelson Rodrigues, está apartado do convívio familiar, no seminário. Orestes retorna a Argos e vai procurar Electra; Guilherme, por sua vez, abandona o seminário para ir em busca da irmã Glória. Percebe-se, portanto, como seus caminhos são análogos, até o momento em que Orestes aceita o desafio de Electra de enfrentar a mãe e o padrasto, enquanto Guilherme prefere acabar com a vida de Glória (Cf. ÉSQUILO, 2004b; RODRIGUES, 2004b e FRANCHINI; SEGANFREDO, 2007, p. 251). Mas Guilherme é uma personagem de muito pouca expressão para ser vista como um herói em *Álbum de família*, pois seu sacrifício não é da ordem da transcendência, embora seja ele quem, pelas consequências de seus atos, acaba estabelecendo a ruptura da mitologia patriarcal estabelecida, favorecendo a instalação de uma mitologia matriarcal renovadora.³²⁰

Esse embate entre as duas forças iniciais tem por objetivo o poder criador e, por conseguinte, a adoração dos descendentes vindouros. Apreendendo a questão sob um prisma mitológico, a família da peça é a representação da família divina primordial, com suas disputas internas pela soberania da criação, assim como se observa na mitologia grega, com seus embates entre pais, filhos e esposas. No mito greco-romano, apesar de não afirmar o matriarcado, foi Gaia a primeira criadora, que gerou de si um filho, Urano, foi fecundada por ele e depois induziu Cronos, um dos filhos do casal, a matar o pai.³²¹ É evidente, portanto, que a divindade feminina tem um grande poder de decisão, inclusive no que concerne

³²⁰ Guilherme não pode ser considerado, nem um herói mítico, nem um herói trágico. O herói mítico não age em função de interesses pessoais, mas em favor da natureza, e seu caminho envolve partida, realização e retorno. Além disso, para ser um herói fundador, ele precisaria ir em busca de algo novo, ao contrário da ruptura não intencional que ele provoca no regime patriarcal da família. (Cf. CAMPBELL, 1990, p. 69, 144 e 145) Quanto ao herói trágico, Aristóteles preconizou que ele não deve se distinguir pela virtude ou a justiça, que deve cometer um erro que possa levá-lo da felicidade à infelicidade e que goze de grande reputação e fortuna. (1966, p. 82) Está claro que Guilherme é controlado demais pelo próprio desejo para ser caracterizado como herói mítico e, quanto à posição de herói trágico, seu erro é um assassinato pelo qual ele logo se suicida sem causar qualquer comoção no público, justamente por não possuir reputação ou fortuna alguma e ser mesmo uma personagem de menor expressão dentro do esquema familiar da peça. É apenas o atentado de Guilherme contra a irmã que é capaz de transformar essa família-universo. Não há, porém, nenhuma personagem na peça que pudesse assumir a função de herói mítico ou de herói trágico.

³²¹ Na tradição greco-romana, Gaia (a Terra) é a primeira entidade a povoar o que antes era o Caos. Urano (o Céu), gerado de seu ventre, uniu-se à mãe para que dela nascessem os Titãs. Esperando receber afrontas por parte dos filhos, Urano resolveu aprisioná-los no ventre da mãe. Um dia, porém, Gaia, cansada da tirania do filho-marido, deu ao titã Cronos uma foice de diamante. Com ela, Cronos decepou os testículos de Urano, libertou os irmãos e tornou-se senhor do universo. (FRANCHINI; SEGANFREDO, 2007, p. 13-14)

ao ocupante da posição soberana. Do mesmo modo que Gaia instigou Cronos contra Urano e Jocasta foi o meio condutor para que Édipo chegasse ao poder em Tebas, assim também a Senhorinha de Nelson Rodrigues é quem mata o marido Jonas, iniciando assim uma nova ordem na família de que ela passa a ser o elemento principal.

A recusa de Guilherme de unir-se a Glória contra a mãe e a favor da paixão da irmã pelo pai é decisória no destino de uma suposta sociedade que se inicia a partir da família primordial de *Álbum de família*. É a sua ação, cujo ápice é o assassinato de Glória, que inaugura, assim, na família, uma sociedade matriarcal. Ao fim da peça, com todos os filhos mortos, exceto Nonô, e Jonas desamparado na sua continuidade, D. Senhorinha atira duas vezes em Jonas e, logo, vai ao encontro do filho insano, como visto, símbolo da transcendência. Essa profunda mudança na estrutura da família arquetípica do universo é sinalizada pelo autor com a expressão *vida nova*: “D. Senhorinha parte para se encontrar com Nonô e se incorporar a uma *vida nova*. Jonas morre.” (RODRIGUES, 2004b, p. 86, grifo nosso) A união de D. Senhorinha com o filho Nonô, depois de dizimado o resto da família, é, então, o aniquilamento de uma estrutura patriarcal e o recomeço do universo, agora proveniente da relação da mãe original com a transcendência.

Em decorrência disso, há uma subversão do papel social reservado à mãe de família nos moldes da família burguesa que imperavam no Brasil desde o século XIX, com a submissão da mulher ao ambiente doméstico, ao acompanhamento dos maridos na sociedade e à criação dos filhos. Desde então, a delimitação do espaço privado havia interdito à mulher a manutenção de relações sociais que não fossem com o consentimento e, preferencialmente, com o acompanhamento de seus maridos:

Convém não esquecer que a emergência da família burguesa, ao reforçar no imaginário a importância do amor familiar e do cuidado com o marido e com os filhos, redefine o papel feminino e ao mesmo tempo reserva para a mulher novas e absorventes atividades no interior do espaço doméstico. Percebe-se o endosso desse papel por parte dos meios médicos, educativos e da imprensa na formulação de uma série de propostas que visavam “educar” a mulher para o seu papel de guardiã do lar e da família – a medicina, por exemplo, combatia severamente o ócio e sugeria que as mulheres se ocupassem ao máximo dos afazeres domésticos. Considerada a base moral da sociedade, a mulher de elite, a esposa e mãe da família burguesa deveria adotar regras castas no encontro sexual com o marido, vigiar a castidade das filhas, constituir uma descendência saudável e cuidar do comportamento da prole. (D’INCAO, 2000, p. 230)

Senhorinha representa uma ruptura desse modelo. Em *Álbum de família*, o lar da classe média urbana transforma-se no lugar onde tomam forma os impulsos eróticos das personagens, conjugando-se ou substituindo-se aos afetos familiares. Assim, Nelson Rodrigues reserva em sua peça uma participação social para a mulher diferente daquela socialmente estabelecida. E é através do interdito – o incesto – que Senhorinha deixa de lado as funções de dedicada mãe burguesa para afirmar a simbologia da mãe universal.

4.2 O eterno retorno do trágico em *Anjo negro*

O mesmo embate verificado em *Álbum de família* se encontra em *Anjo negro*, peça de Nelson Rodrigues publicada em 1946 e encenada pela primeira vez no Teatro Fênix, no Rio de Janeiro, em 2 de abril de 1948. A peça, que o autor identificou como “tragédia em três atos” é, na verdade, um drama psicológico. A obra é uma adaptação do mito de Medeia, tendo como cenário a casa do médico negro Ismael, que, lutando contra o preconceito de cor, inclusive por parte dele mesmo, ascende socialmente; porém, por ciúme, mantém aprisionada no lar a esposa branca Virgínia para que ela não seja tentada pelo desejo por um homem branco. Por conseguinte, a peça não é um panfleto contra o racismo; antes faz uma representação da atuação nefasta que o racismo provoca na autoestima desse indivíduo, o que o leva a cometer crimes brutais. O motivo que inicia a peça, no entanto, não é o preconceito em si, mas a vontade não realizada de ver crescer um filho negro, visto que seus filhos morrem ainda bebês. O drama se inicia justamente na ocasião do velório de seu terceiro filho.

Aqui, novamente algo da estrutura da tragédia está presente. No lugar do coro, Nelson Rodrigues faz uso de senhoras como uma representação da voz do povo. O discurso dessas senhoras é contraditório, pois cada uma pode, não só complementar o que a outra diz, mas também expressar opiniões e reações emocionais diferentes. A título de exemplo, é possível observar este trecho do início da peça:

SENHORA (*doce*) – Um menino tão forte e tão lindo!
 SENHORA (*patética*) – De repente morreu!
 SENHORA (*doce*) – Moreninho, moreninho!
 SENHORA – Mulatinho disfarçado!

SENHORA (*polêmica*) – Preto!
 SENHORA (*polêmica*) – Moreno!
 SENHORA (*polêmica*) – Mulato!
 SENHORA (*em pânico*) – Meu Deus do céu, tenho medo de preto! Tenho medo, tenho medo!
 SENHORA (*enamorada*) – Menino tão meigo, educado, triste!
 [...]
 SENHORA – Três já morreram. Com a mesma idade. Má vontade de Deus!
 SENHORA – Dos anjos, má vontade dos anjos!
 SENHORA – Ou é o ventre da mãe que não presta!
 (RODRIGUES, 2004b, p. 93)

Na encenação original, seis atrizes interpretavam essas senhoras. No entanto, não há indicação no texto dramático de quantas elas sejam. Assim, suas opiniões contrárias acerca da cor do menino ou da causa da morte são símbolos da multiplicidade de crenças presentes no discurso popular, ao mesmo tempo em que assegura a sua ignorância dos verdadeiros motivos do trágico vivido por Ismael e Virgínia. A humanidade comum, ao contrário dos heróis trágicos, está, desse modo, alheia à vivência trágica ou à compreensão da sua natureza. Essa vivência fica reservada aos caracteres fortes. Como afirma Hegel ao tratar da piedade como reação à tragédia:

para que uma figura trágica, que nos fez acreditar na poderosa vingança da moral violada, desperte em nós uma simpatia pela sua desgraça, é necessário que seja em si mesmo [sic] de forte caráter e que possua um verdadeiro conteúdo. Só um conteúdo substancial se pode dirigir às almas nobres e comovê-las intimamente. [...] Um sofrimento verdadeiramente trágico [...] vincula-se às personagens como consequência dos próprios atos simultaneamente legítimos e culpados por causa dos conflitos que ocasionam, atos a que os indivíduos se não podem subtrair, impelidos como são pela totalidade do próprio eu. (1980, p. 326)

Essa noção, como se vê, existe, portanto, no texto de Nelson Rodrigues. A população em geral não é capaz de adentrar o pequeno universo dos heróis trágicos. Isso que já era evidente no caso do *speaker* de *Álbum de família*, em *Anjo negro* salta aos olhos com incrível vivacidade. Nelson Rodrigues confirma, dessa maneira, a noção de que o herói trágico é um indivíduo predestinado à vivência trágica.³²²

A figura do herói trágico é, em *Anjo negro*, representada por Ismael; mas, ao contrário da tragédia grega, sua vivência trágica não é o embate entre a sua vontade e uma ordem que precisa se restabelecer no final, como prescreve o formato do trágico:

³²² Conforme os quatro requisitos para a existência do trágico (LESKY, 1971, p. 25-28). Ver, no capítulo “O trágico e o absurdo”, a nota 45, página 41.

se o homem é um dos pressupostos fundamentais do trágico, outro pressuposto não menos importante é constituído pela ordem ou pelo sentido que forma o horizonte existencial do homem. Evidentemente, a ordem varia: pode ser o cosmo, os deuses, a justiça, o bem ou outros valores morais, o amor e até mesmo (e sobretudo) o sentido último da realidade. (BORNHEIM, 2007, p. 73-74)

Ismael não está em conflito contra algo que o transcenda no sentido de uma ordem maior que a vontade individual, mas somente contra as vontades individuais das outras personagens.³²³ Em *Anjo negro*, Jasão não é o líder dos Argonautas, nem o indivíduo que impõe seu desejo ao abandonar a esposa, trocando-a por Glauce (Cf. EURÍPIDES, 2007, p. 12-13). Ao contrário, o erro cometido por Ismael é justamente unir-se a Virgínia, a Medeia da peça, pois é por dominá-la por meio do estupro e da clausura, e não pela traição conjugal, que Ismael perde um a um os seus filhos.³²⁴

Ismael é um herói perdido pelo próprio desejo, a ponto de não perceber a desgraça que se abate sobre ele. Ao final da peça, o protagonista ainda insiste em unir-se a Virgínia, a Medeia que matou seus três filhos, e, para isso, cumpre sua ordem de trancar Ana Maria, a filha de Virgínia, no mausoléu de vidro. Ele continua, portanto, escravo de sua paixão. Se, no início da peça, Ismael detinha o poder no ambiente familiar mantendo Virgínia presa, no final é ele quem obedece à ordem da esposa, mandando Ana Maria para a morte. O que não muda do início ao fim do drama é o fato de ele não poder se desvencilhar do sentimento que o aprisiona. Não pode, portanto, ser considerado um herói trágico em sentido estrito, porque não vê sua condição transformada: Ismael não é mais nem menos infeliz ao fim da peça do que já era no início. Logo, na utilização do mito de Jasão e Medeia por Nelson Rodrigues não há o que Aristóteles denominou *peripécia*, que

³²³ Na apresentação da tragédia por Schopenhauer, o trágico é visto em termos de “autodestruição e autonegação da vontade” (SZONDI, 2004, p. 53): “É uma única vontade que vive e aparece em todos eles [os indivíduos], mas as suas manifestações lutam entre si e se despedaçam mutuamente.” (SCHOPENHAUER apud SZONDI, 2004, p. 52)

³²⁴ O erro de Ismael de ligar-se pela violência a uma mulher branca está relacionado a um erro maior, que é o de odiar a própria cor e, por conseguinte, não aceitar a própria existência:

ELIAS – [...] Desde menino, ele tem vergonha; vergonha, não: ódio da própria cor. Um homem assim é maldito. A gente deve ser o que é. Acho que até o leproso não deve renegar a própria lepra.
(RODRIGUES, 2004b, p. 106)

é a transformação do estado de felicidade para a mais absoluta infelicidade, ou vice-versa.³²⁵

Da mesma forma, ele também não é um herói mítico, pois não propõe um caminho para a interpretação da experiência humana:

A coragem de enfrentar julgamentos e trazer todo um novo conjunto de possibilidades para o campo da experiência interpretável, para serem experimentadas por outras pessoas – é essa a façanha do herói. (CAMPBELL, 1990, p, 43-44)

Ismael não exhibe, ao longo da peça, nenhuma possibilidade de realização sobre-humana, como é o caso dos heróis míticos, mas apenas um rol de deficiências a que é levado pela paixão por Virgínia e pelo preconceito que nutre pela cor da própria pele. Se, ao final da peça, consegue manter Virgínia ao seu lado, isso é apenas uma vitória parcial, como aquela do início da peça, quando a esposa não podia sair de casa. O protagonista não provoca mudança alguma, seja no próprio caráter, seja na sua situação no mundo. Assim, o enredo da peça precisa ser compreendido, não como uma narrativa exemplar, mas como o fragmento de uma vida em que o verdadeiro conflito está na luta do indivíduo para a satisfação de um desejo sem fim, ao qual se encontra subjugado. É por esse motivo que, sendo inicialmente o opressor de Virgínia, ao final da peça Ismael acaba escravo dos seus desígnios.

Esse enfoque parcial na vida do protagonista faz do tempo em *Anjo negro* uma questão importante no desenvolvimento do enredo. Ao contrário da Medeia de Eurípides, a assassina dos próprios filhos em *Anjo negro* não pratica esse crime subitamente assaltada pelo desespero. Na tragédia antiga, Medeia decide matar os filhos como vingança pela traição de Jasão:

MEDEIA – Não volto atrás em minhas decisões, amigas;
sem perder tempo matarei *minhas crianças*
e fugirei daqui. Não quero, demorando,
oferecer *meus filhos* aos golpes mortíferos
de mãos ainda mais hostis. De qualquer modo
eles devem morrer e, se é inevitável,
eu mesma, que *os dei* à luz, *os matarei*.
(EURÍPIDES, 2007, p. 69, grifos nossos)

³²⁵ Diz a *Poética*: “‘Peripécia’ é a mutação dos sucessos, no contrário [...]; e esta inversão deve produzir-se [...] verossímil e necessariamente.” (ARISTÓTELES, 1966, p. 80) E, mais adiante: “É pois necessário que [em] um mito bem estruturado, [...] nele se não passe da infelicidade para a felicidade, mas, do contrário, da dita para a desdita; e não por malvez, mas por algum erro de uma personagem, a qual [...] antes propenda para melhor do que para pior.” (ARISTÓTELES, 1966, p. 82)

Observe-se que a personagem se refere a seus filhos no plural. A decisão, portanto, é de matá-los de uma vez só. Na peça de Nelson Rodrigues, por outro lado, Virgínia pratica repetidamente o mesmo crime, a cada vez que nasce um novo filho de Ismael, com a justificativa de não querer um filho negro. Ismael dá a noção dessas mortes sucessivas em sua conversa com o irmão Elias:

ISMAEL – É o terceiro que morre. Todos morrem. (*com veemência*) Eles não se criam – ouviste? – não se criam. Nenhum, nenhum!
(RODRIGUES, 2004b, p. 96)

A repetição das mortes contribui para a interpretação da peça como a expressão de uma continuidade e um retorno, de modo que, não se alterando ao fim do drama a estrutura inicial da família, os crimes continuam sendo passíveis de se repetirem. Desse modo, as reiteradas mortes dos filhos estão de acordo com uma concepção ontológica primitiva:

um objeto ou um ato torna-se real apenas enquanto serve para imitar ou repetir um arquétipo. Assim, a realidade é alcançada unicamente por intermédio da repetição ou da participação; tudo o que carece de um modelo exemplar é "insignificante", isto é, está destituído de realidade.
(ELIADE, 1992, p. 36)

Isso continua a confirmar a exclusão das senhoras, representantes do coro, da verdadeira vivência trágica. O universo, em *Anjo negro*, restringe-se ao ambiente familiar, da mesma forma que em *Álbum de família*,³²⁶ com a diferença de que agora essa separação é também assinalada pela diferença entre o tempo linear das senhoras que pranteiam a morte e o tempo cíclico de Virgínia e Ismael, o qual, na mesma noite da morte do filho, planeja dar vida a um próximo, mesmo sabendo que os três anteriores não viveram:

VIRGÍNIA – Espera. (*com rancor*) Eu não quero ter mais filho. Filho nenhum – ouviu? – nunca!

³²⁶ Em uma discussão entre Ismael e Virgínia, na ocasião em que a esposa implora para ter na parede um quadro de Jesus, o protagonista confirma a intenção de reduzir o seu universo e o da esposa ao ambiente familiar:

VIRGÍNIA – [...] Se você quiser, nem olho [para o quadro], é bastante para mim saber que há na casa um novo rosto. Sim, Ismael?
ISMAEL (*segurando-a*) – Não quero, não deixo! [...] Eu fiz tudo para que só existisse eu. Compreende agora? Não existe rosto nenhum, nenhum rosto branco! – só o meu, que é preto...
VIRGÍNIA (*dolorosa*) – Se não fosse Hortênsia, que, às vezes, fala comigo, eu não saberia que existe alguém além de nós...
(RODRIGUES, 2004b, p. 100)

ISMAEL (*aproximando-se da portinhola*) – Quem pode querer sou eu. E eu quero outro filho, Virgínia!

[...]

VIRGÍNIA (*num grito*) – Não, Ismael, não! Respeite este dia! (*muda de tom, espantada*) Não quero ficar grávida de um, no dia em que enterram outro! É como se o que morreu voltasse para o meu ventre e fosse apodrecer dentro de mim!

(RODRIGUES, 2004b, p. 101)

Esse ciclo, porém, é perturbado pela chegada de Elias, o irmão branco e cego de Ismael. Ele representa um desafio à continuidade cíclica, pois sua presença vai ao encontro do anseio de Virgínia de ver alguém diferente do marido, provocando a ira desse último e expondo suas fraquezas até o momento em que Ismael mata o irmão após surpreendê-lo no quarto com Virgínia; não a tempo de evitar, entretanto, que ele a engravidasse. A rubrica do autor indica:

Virgínia se desprende de Elias e recua para o fundo do quarto. Elias a persegue e, sem querer e sem saber, caminha na direção de Ismael. Este, com toda a calma, ergue o revólver e aponta, *não para o ventre, nem para o coração do inimigo, mas na altura do rosto*. Dispara. Elias cai, instantaneamente morto. (RODRIGUES, 2004b, p. 129, grifo nosso)

A escolha do lugar onde o cego deveria levar o tiro reflete uma intenção de se sobrepor à aparência física do outro. O intuito de desfigurar o rosto de Elias no momento do assassinato reforça, pois, a rejeição que Ismael sente pela própria cor, visto que ele sabe que foi trocado por um branco.³²⁷ Elias faz, dessa forma, um contraponto à figura de Glauce, que, no mito grego, é responsável por afastar Jasão da família. Elias não é um símbolo de poder econômico nem de influência no ambiente social, como Glauce, que é filha de Creonte, rei de Corinto.³²⁸ No entanto, ele dá a Virgínia a possibilidade de ver e se relacionar com outra pessoa, de fora do cenário familiar. Sua figura está adequada, portanto, à apropriação que Nelson Rodrigues faz do mito grego, pois, em *Anjo negro*, quem espera um coadjuvante é Virgínia – a Medeia –, e não Ismael – Jasão. É ela quem pretende conhecer um homem branco e acaba, por isso, seduzindo Elias:

VIRGÍNIA (*com sofrimento*) – Se você soubesse a saudade que eu tinha de outro rosto que não fosse o dele [de Ismael]? E branco?!...

³²⁷ Nesse sentido, o ventre (palavra significativamente utilizada por Nelson Rodrigues para se referir ao abdômen masculino) pode ser relacionado à capacidade de procriar, como o ventre primordial da Deusa-Mãe. O coração, por sua vez, é uma metáfora de uma possível relação amorosa entre Elias e Virgínia. Não é, portanto, a capacidade de procriar nem o receio de uma traição amorosa o principal motivo que leva Ismael a assassinar o irmão, mas sim o fato de Elias ser branco.

³²⁸ É importante observar que Glauce não aparece na tragédia de Eurípidés, mas é apenas mencionada nos diálogos das personagens. (Cf. EURÍPIDES, 2007)

(RODRIGUES, 2004b, p. 106)

Essa tentativa de Virgínia de burlar as regras do ambiente familiar dominado por Ismael e a sua realização através do contato com Elias fazem do espaço doméstico, na perspectiva de Virgínia, um lugar de privação da liberdade, em vez de ser o lugar do abrigo e do aconchego. Assim, enquanto a casa é o universo para Ismael, para a mulher há uma dissociação entre o lar, lugar de reclusão involuntária, e o universo, visto como um lugar exterior à casa, de possibilidades infinitas e irrealizadas.³²⁹ Além disso, a casa, como lugar sagrado do casal e centro do universo, está relacionada à visão cíclica da repetição:

O espaço sagrado possui esse notável poder de ser multiplicado indefinidamente. A história das religiões insiste com razão nesta facilidade de multiplicação dos “centros” e na ubiquidade absoluta do sagrado. [...] O homem afirma assim o seu poder de eterno recomeço, o espaço sagrado torna-se protótipo do tempo sagrado. (DURAND, 2002, p. 249)

O irmão de Ismael é o elemento subversor da ordem temporal cíclica, por constituir-se numa chance para Virgínia fugir ao ciclo de nascimentos e mortes dos filhos negros; mas é, também, o caminho de Virgínia para fora da casa, para a vivência da realidade exterior ao lar. Nessa concepção, o seu aparecimento é uma verdadeira ameaça ao domínio de Ismael. O fator que impede essa transformação é, evidentemente, o próprio Ismael, guiado pelo desejo possessivo por Virgínia, a tal ponto que não consegue se desvencilhar das armadilhas que construiu para si mesmo, como o ódio que angariou daquela que ama e as repetidas mortes de seus filhos.

Eis novamente o embate entre forças masculinas e femininas, porém é o poder mesmo de Ismael que faz dele um escravo de forças maiores que ele, de ordem social e psicológica. A influência do meio social é comprovada quando até mesmo o cego e branco Elias insinua a brancura da pele de Virgínia como um ideal: “Você deve ter o corpo muito claro!” (RODRIGUES, 2004b, p. 128) As consequências psicológicas dessa imposição são o problema de autoestima de Ismael e sua insegurança com relação à fidelidade de sua esposa, principalmente por saber de sua preferência pelos brancos e por tê-la tomado de forma indevida,

³²⁹ Essa mesma oposição Bachelard encontra em uma página de Rilke. Nela, o poeta declara que, a ele, assustam as tempestades na cidade; porém, afirma que no campo, em ocasião de borrasca, gostaria de estar do lado de fora da casa, ou à janela mirando as árvores. O filósofo conclui: “A casa e o universo não são simplesmente dois espaços justapostos. No reino da imaginação, animam-se mutuamente em devaneios contrários.” (BACHELARD, 1974, p. 383)

através do estupro. É bom lembrar, quanto ao estupro, que, além da violência do ato em si, Ismael fora instigado a isso pela tia de Virgínia para que, assim, a condenasse por ter roubado o namorado da prima e levado a mesma ao suicídio.

Desse modo, por mais que Ismael tente se aproximar de Virgínia, querendo dela outro filho e prendendo-a em casa, mais a afasta de si devido à repulsa que ela sente por ele, responsabilizando-o por essa violência inicial. É por esse motivo que Virgínia, ao se entregar a Elias, sente-se pura novamente, e chega a declarar isso à tia:

VIRGÍNIA (*transportada*) – Se soubesse como me sinto feliz. Hoje minha cama está pura – uma virgem pode deitar-se ali, sem medo nenhum, uma virgem, uma menina...
(RODRIGUES, 2004b, p. 117)

É assim que a relação com Elias vai dar origem àquela que poderia ser o caminho da redenção de Ismael: Ana Maria, a filha de Virgínia e Elias, precisamente porque ela é, metaforicamente, a filha de uma virgem, assim como Jesus Cristo para o Cristianismo:

[Cristo nasceu] de uma virgem. E então, de acordo com a doutrina católica, romana, sua virgindade foi restaurada. De modo que, fisicamente, nada aconteceu, você poderia dizer. A referência simbólica não é ao nascimento físico de Jesus, mas à sua significação espiritual. Eis aí o que o nascimento virginal representa. Heróis e semideuses nascem como seres motivados pela paixão e não pela vontade de domínio, de sexualidade e de autopreservação.
Este é o sentido do segundo nascimento, quando você começa a viver a partir do centro do coração. (CAMPBELL, 1990, p. 185)

O nascimento virginal representa, pois, a vida do espírito e da paixão.³³⁰ Nesse sentido, a aproximação de Ana Maria poderia ser a chance de Ismael abandonar a prisão que ele mesmo criou para Virgínia e, psicologicamente, também para si. No entanto, a raiva, o ciúme e a vontade de vingança persistem, de maneira que ele não consegue se desvencilhar do eterno retorno da desventura em sua vida. Assim, obedece à ordem de Virgínia e envia Ana Maria para a morte, sendo assim totalmente absorvido por sua vivência trágica e pelo claustro que criou. Ana Maria termina a peça, não morta, mas aprisionada no mausoléu. Ismael, depois de ter matado o irmão Elias e

³³⁰ Na mitologia grega, muitos são os nascimentos virginais, visto que os semideuses nascem, via de regra, da cópula entre um deus e uma mortal, o que a preserva intocada para os homens. O nascimento de Hércules, por exemplo, provém do intercuro entre a mortal Alcmena e Zeus, este sob a forma de Anfitrião, marido de Alcmena. (Cf. KERÉNYI, 1998, p. 107s)

aprisionado a filha de Virgínia, única possibilidade de redimi-lo de seu erro, vai atrás da mulher até o quarto do casal, reiterando, ao final da peça, a sensação de aprisionamento que Virgínia sentia no início: “Ela [Ana Maria] gritará muito tempo, mas não ouviremos seus gritos. Vem. O nosso quarto também é apertado como um túmulo. Eu espero você.” (RODRIGUES, 2004b, p. 148)

Esse é o modo pelo qual as personagens promovem a retomada do ciclo das mortes. O desfecho da peça, com o casal seguindo junto para a cama, insinua que dali resultará um novo filho negro, que cumprirá o mesmo destino dos anteriores, como aquele que é velado no início da peça. Do quarto-túmulo, então, brotará um novo rebento, e este, por sua vez, será, como todos os outros, destinado à sepultura. Afastadas as possibilidades de redenção para Ismael e Virgínia, a casa novamente os aprisiona e o ciclo do trágico se refaz.

A subversão do tempo cíclico da peça por Elias e Ana Maria coincide com uma condição que envolve essas duas personagens: a cegueira. Elias, o branco que vem de fora para alterar o estado de coisas na casa de Ismael deixa, de herança a sua filha, o fato de não enxergar as coisas do mundo. Na mitologia grega, a cegueira é característica daqueles que conseguem ver além da realidade visível aos outros. É o caso de Tirésias, o adivinho que aparece no *Édipo rei* de Sófocles. A cegueira, relacionada na mitologia grega ao dom da profecia, é, assim, utilizada na peça para marcar algumas personagens que não pertencem à esfera do tempo circular e do espaço restrito da casa. Não obstante, essas personagens são ambas extirpadas do convívio com Ismael e Virgínia para que o tempo continue o seu ritmo circular, um novo filho negro nasça já predestinado à morte pelas mãos da mãe e a ordem trágica do lar se mantenha.

É possível, a partir disso, estabelecer uma relação entre a extinção dos cegos do ambiente e a afirmação ritual do mito, especialmente no caso da filha de Virgínia, Ana Maria, que é levada ao mausoléu pelo pai assim como os súditos de um deus levam o seu bode expiatório ao sacrifício. Esse mesmo motivo pode ser encontrado, sob forma literária, na tragédia *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides, cujo enredo reproduz o mito de Ifigênia, oferecida pelo pai Agamêmnon em sacrifício à deusa Ártemis para que os ventos pudessem levar as naus gregas a Troia:

IFIGÊNIA – [...] O cruel tributo
pedido pela rancorosa deusa Ártemis
– meu sangue virginal – está sendo cobrado.
E aquele que deu vida à desgraçada vítima

– ai, minha mãe! – entrega-a e não a ouve!
(EURÍPIDES, 2005, p. 83)

O sacrifício demonstra como o indivíduo é parte de uma ordem maior:

Os mitos que o ligam ao seu grupo social, os mitos tribais, afirmam que você é um órgão de um organismo maior. E a própria sociedade, por sua vez, também é um órgão que se move. O tema básico do ritual é a vinculação do indivíduo a uma estrutura morfológica maior que a do seu próprio corpo físico. (CAMPBELL, 1990, p. 76)

Assim se compreende por que Ana Maria deve ser eliminada para que a ordem da família se mantenha: pela renovação do mito através do ritual e do sacrifício, o valor da mitologia e a ordem social são reafirmados.³³¹

Portanto, se em *Anjo negro* ainda encontramos o embate entre o masculino e o feminino presente em *Álbum de família*, dessa vez não há subversão de uma ordem patriarcal, mas a sua manutenção e reiteração pela expulsão de todos os elementos que dela destoam. Não obstante, a análise do texto revela o quanto essa ordem aprisiona o próprio patriarca da família.

Nesse contexto, o mito de Medeia é retomado por Nelson Rodrigues como um motivo a partir do qual ele desenvolve o verdadeiro tema da peça: a prisão que um homem constrói para si mesmo e para aqueles que ama quando é vítima dos próprios desejos e limitado na sua realização pelas conveniências da sociedade. Se a *Álbum de família* falta uma intencionalidade na caracterização do universo social que envolve o núcleo familiar é porque, naquela obra, predomina o intento de representação dos arquétipos profundos da psique revelados pelos mitos. Em *Anjo negro*, porém, a posição do homem negro brasileiro na primeira metade do século XX é determinante para a caracterização do protagonista, de modo que a peça faz o mito sofrer grandes alterações para que caiba na utilização que o autor propõe, adequando-o à sociedade e às vivências culturais de sua época. Ismael é um caráter universal quando é envolvido e consumido pelo próprio desejo, mas é também um homem negro, brasileiro, que tem de lidar com o racismo de todos os

³³¹ Estudando o sacrifício e a caça na *Oréstia* de Ésquilo, Vidal-Naquet utiliza a noção de “sacrifício corrompido”, ou seja, o sacrifício recusado pelos deuses. É o caso da imolação de Ifigênia, a partir da qual outros sacrifícios serão necessários, como a morte de Agamêmnon e de Clitemnestra. “Num sentido, toda a peça nos vai mostrar como esse sacrifício corrompido que é a morte de Ifigênia sucede a outros e provoca outros, do mesmo modo que o festim das águias, esta caça monstruosa, sucede a outros e provoca outros.” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 112) Em *Anjo negro*, o sacrifício de Ana Maria sucede a morte dos meninos negros e precede a dos futuros filhos de Ismael e Virgínia.

brancos que o rodeiam e, em última instância, com o preconceito impregnado em sua própria visão de mundo.

A união da dimensão atemporal do mito, que atravessa todos os tempos e culturas, e da caracterização de uma personagem do seu tempo faz de *Anjo negro* um drama moderno montado sobre caracteres universais tomados da Antiguidade grega. Assim, a peça demonstra a perenidade do arquétipo e a possibilidade de revivê-lo em uma época e uma cultura distantes no espaço e no tempo da vivência mítica da tragédia.

4.3 O mito grego e o mito cristão em *Senhora dos afogados*

Se a ressignificação dos mitos no teatro moderno é feita pela incorporação de elementos próprios à época moderna, é possível que os mitos mais difundidos nesse momento apareçam lado a lado com os mitos antigos, por vezes coexistindo em um mesmo enredo quando dizem respeito à caracterização e às atitudes de personagens diferentes, outras vezes aparecendo como consequência de duas interpretações diversas do mesmo acontecimento. Em *Senhora dos afogados*, a significativa presença da mitologia cristã, a par com a ressignificação do mito grego de Electra, faz com que essas duas possibilidades se apresentem.

Na terceira peça mítica de Nelson Rodrigues, é notável a intenção de representar uma ação atemporal. Embora o ponto de vista seja de um autor do século XX, as personagens são apenas minimamente caracterizadas como pessoas do tempo da escritura da peça, como se o essencial delas não pudesse ser localizado em um tempo determinado. É o que se observa nas indicações iniciais: “Ação: Perto de uma praia selvagem. / Época: Quando quiser”. (RODRIGUES, 2004b, p. 207) Até a unidade de tempo aristotélica é, de certa forma, almejada; basta ver as indicações seguintes: “Passagem do tempo: 1º quadro: noite; 2º quadro: mesma noite; 3º quadro: ainda a mesma noite; 4º quadro: de noite, para madrugada; 5º quadro: a mesma; 6º quadro: dia seguinte, crepúsculo.” (RODRIGUES, 2004b, p. 207) Há, portanto, uma intenção de continuidade entre os cinco primeiros quadros, mas a continuidade é quebrada pelo sexto, que faz o salto do período diurno para alcançar o princípio da noite seguinte. Logo, observa-se que uma noite é a medida temporal da peça, mas que

o crepúsculo representa a iminência da repetição, ou o retorno circular do tempo. Assim, mesmo que não partilhe da visão de mundo grega, é perceptível como a peça assimila muito do modo de composição da tragédia ática, não apenas na incorporação dos mitos, mas também no enredo atemporal, na quase atingida unidade de tempo, na inclusão de um coro de vizinhos e na criação do efeito trágico, de modo que o autor assume, ainda no subtítulo – “tragédia em três atos” –, a pretensão de criar uma nova forma de tragédia (Cf. RODRIGUES, 2004b, p. 205).

O enredo parte do momento da morte de Clarinha, a segunda filha do casal Misael e D. Eduarda, sendo que a primeira, Dora, já havia morrido da mesma forma: afogada. A princípio, a peça expõe o desentendimento entre D. Eduarda e sua filha mais nova, Moema, e os acessos de loucura da avó; porém, aos poucos, descobre-se que, paralelamente ao luto pela morte de Clarinha e às discussões em família, existe a história da morte de uma prostituta, decapitada por meio de um machado dezenove anos antes, no dia do casamento de Misael e D. Eduarda. Desse assassinato é acusado o patriarca da família: o quase ministro Misael. Moema possui um noivo que se revela mais tarde filho da prostituta morta e amante de D. Eduarda, enquanto ela, que possui uma fixação pelo pai, tentará, acusando a mãe de adultério, provocar seu irmão Paulo, que é obcecado pela pureza materna, a vingar-se de D. Eduarda. Depois que Moema confessa ser a assassina das duas irmãs, e toda a família converge para ver D. Eduarda no cais, levada pelo noivo, Misael, tendo assumido a morte da prostituta, decepá as mãos da própria mulher com golpes de machado, provocando também a sua morte. Ao final da peça, Misael morre com a cabeça no colo de Moema, cuja imagem no espelho desaparece, fazendo com que ela veja em seu lugar a mãe já sem mãos. Em todas as cenas, os vizinhos são personagens bastante participantes, mesmo naquelas que se passam no interior dos ambientes familiares, assumindo às vezes as funções de coro, outras vezes de oráculo.³³²

³³² Em alguns momentos, os comentários dos vizinhos representam opiniões populares, fazendo com que exerçam uma função análoga à do coro, que, ressignificado, vem a ser um grupo de pessoas que se intromete na vida íntima da família Drummond e especula, através da fofoca, as razões dos acontecimentos:

([...] Novamente os espectrais vizinhos iniciam um cochicho.)
 VIZINHO – Mas foi suicídio ou não foi?
 VIZINHO – Foi, sim.
 VIZINHO – Não foi.

A ampla participação desses vizinhos na vida privada da família Drummond tem correspondência no estreitamento dos laços entre as famílias de classe mais baixa que ocorriam devido à proliferação dos barracos na zona urbana do Rio de Janeiro e à conseqüente proximidade entre as moradias:

Se a década de 40 tem sido considerada aquela do boom dos apartamentos na Zona Sul, foi também a de uma verdadeira explosão de barracos nos morros de toda a cidade, bem como nos bairros suburbanos, em franca expansão ao longo das linhas férreas e concentrações industriais, sob os olhos complacentes das autoridades públicas. (MARINS, 1998. p. 198-199)

Ainda que a família Drummond esteja um tanto distante dessa realidade das linhas férreas ou das regiões industriais, a atribuição de uma característica das classes baixas a uma família de classe média revela, no interior da pequena burguesia, uma corrupção moral que seria facilmente exposta aos olhos da sociedade nas habitações mais pobres. Assim, a exposição da vida íntima da família perante os vizinhos – que opinam abertamente sobre ela – une uma perspectiva psicológica a um componente social. Esse expediente demonstra a influência que a sociedade exerce no ambiente privado e, reciprocamente, as concessões que os indivíduos fazem em nome da boa convivência, o que fica implícito na utilização de máscaras pelas personagens. Segundo Maria Helena Pires Martins, o coro de vizinhos representa as opiniões da sociedade, ou seja, o superego freudiano, enquanto as máscaras mostram a variação de facetas das personagens:

VIZINHO – A menina se matou.
 VIZINHO – Que o quê!
 VIZINHO – Dou-lhe a minha palavra!
 (RODRIGUES, 2004b, p. 212)

Em outras ocasiões, antecipando as revelações da peça, os vizinhos fazem as vezes dos oráculos gregos:

VIZINHO – Depressa! Depressa!
 VIZINHO – Que foi?
 VIZINHO – A morte!
 VIZINHO – Ninguém morreu!
 VIZINHO – Ninguém morreu, mas vai...
 TODOS – Quem?
 VIZINHO – D. Eduarda.
 VIZINHO – Ou Moema.
 VIZINHO – Ou as duas!
 VIZINHO (*nervoso*) – Tanto faz, a mãe ou a filha, contanto que morra alguém...
 (RODRIGUES, 2004b, p. 246)

Nessa peça, as máscaras se tornam mais marcantes na medida em que seu papel está invertido: quando os personagens são eles mesmos, usam máscaras hediondas; quando são só aparência, apresentam-se sem máscaras. Esse fato pode ser interpretado psicanaliticamente: o rosto que normalmente apresentamos para a sociedade corresponde ao nosso “eu” bem comportado (o superego). A máscara representa, por outro lado, o que realmente somos dentro, ou seja, toda a “feiura” dos nossos desejos e anseios não aceitos pela sociedade. (MARTINS, 1981, p. 78)

Porém, se há na peça uma correlação entre as características psicológicas das personagens e a abertura pública da vida íntima na sociedade em que vivem, as dimensões social e psicológica não são tão expressivas quanto o modo como o autor expõe o conflito entre simbolismos religiosos oriundos da mitologia grega e da mitologia cristã, elaborando um novo sistema de crenças.

Em *Senhora dos afogados*, o mar é o grande antagonista, aquele devorador que, como Cronos, se alimenta das filhas de Misael: Dora e Clarinha.³³³ Todas as cenas acontecem com a sua proximidade física ou psicológica. O simbolismo do mar como lugar de onde emergem os princípios da criação da vida³³⁴ contrasta, portanto, com a visão de um monstro engolidor:

Não há dúvida de que o peixe que engoliu Jonas e os outros heróis míticos simboliza a morte: o seu ventre representa o inferno. Nas visões medievais, os infernos são frequentemente imaginados sob a forma de um enorme monstro marinho, tendo talvez o seu protótipo no Leviatã bíblico. Ser engolido equivalia, pois, a morrer, a penetrar nos infernos – o que todos os ritos primitivos de iniciação de que falamos deixam muito claramente entender. Mas, por outro lado, a entrada no ventre do monstro significa também a reintegração num estado pré-formal, embrionário. [...] Dito por outras palavras, depara-se-nos um duplo simbolismo: o da morte, isto é, do fim de uma existência temporal e, por conseguinte, do fim do tempo – e do simbolismo do regresso à modalidade germinal, que precede qualquer forma e também toda a existência temporal. No plano cosmológico, este duplo simbolismo refere-se ao início e ao fim dos tempos. (ELIADE, 2000, p. 239)

Assim, o mar pode ser o início da criação e também a morte ou o inferno, ou as três coisas numa ordem sucessiva. No entanto, não há renascimento para as personagens da família Drummond, que estão no centro do enredo de *Senhora dos afogados*. O renascimento que sucede o engolimento pelo monstro no

³³³ Na mitologia grega, Cronos devora os próprios filhos para não ser destronado da condição de deus supremo por um deles. Cronos está, na verdade, repetindo a atitude de Urano, seu pai, que havia anteriormente trancafiado seus filhos (inclusive o próprio Cronos) no ventre de Gaia, a Terra. E, assim como Cronos usurpa o poder de Urano, é mais tarde vencido por Zeus. (Cf. FRANCHINI; SEGANFREDO, 2007, p. 13-17) Eis aí outra alegoria do retorno.

³³⁴ “A concepção do caráter primário do elemento marítimo de cujo interior surge ou cria-se a terra apresenta, no fundo, uma natureza universal e essa concepção pode ser encontrada em quase todas as mitologias do mundo, a começar pela australiana.” (MIELIETINSKI, 1987, p. 241)

pensamento mítico não é nessa peça um direito acessível a qualquer mortal. Para as personagens que ocupam o primeiro plano, o mar é o fim da vida e, ainda que esse fim possa ser almejado, como no caso de D. Eduarda, não significa que ele represente a promessa de uma transformação daquele que se afoga. A única possibilidade de atingir outra forma de existência após a morte é através do pecado em vida: as prostitutas é que merecem existir em uma ilha paradisíaca onde fazem carícias umas às outras, numa clara inversão das crenças cristãs.³³⁵

NOIVO – É impossível que não compreendas! Se soubesses como essa ilha é linda... (*esboça uma carícia*) Ah, se tu visses os ventos ajoelhados diante da ilha!... Como é doce o seu ventre... Queria tanto que tu a conhecesses. Mas não podes ir lá, não te deixariam entrar...

MOEMA – Não me deixariam por quê?

NOIVO – Mulheres como tu não entrariam. Para lá, vão as prostitutas, depois de mortas... As vagabundas...

(RODRIGUES, 2004b, p. 236-237)

É para a ilha que D. Eduarda quer ir, mas, mesmo depois de morta, não poderá desfrutar dos seus prazeres, pois, antes de morrer, suas mãos foram decepadas pelo marido Misael. Já Moema, assim como a mãe, não poderia entrar na ilha por não ser prostituta.³³⁶ O que Nelson Rodrigues promove a partir dessa interdição é um deslocamento da autoridade moral das mulheres de família para as meretrizes.

A santidade das últimas coloca, assim, as personagens da peça em lugares inversos: as verdadeiras pecadoras não são as mulheres do cais, mas as da família. Elas são as responsáveis por todos os crimes, seja diretamente, afogando as vítimas no mar, ou indiretamente, levando os homens ao assassinio, posição feminina que já direciona o ponto de vista mítico, na leitura do texto, para o mito de Electra, precisamente aquela que induz o herói Orestes, seu irmão, a provocar a morte de Egisto e Clitemnestra. É representativa dessa inversão, portanto, a

³³⁵ Eis aí o efeito de carnavalização, com uma visão de mundo não oficial, estranha à Igreja e ao Estado, constituindo uma dualidade do mundo e o duplo parodístico (Cf. BAKHTIN, 1999, p. 4-5); entretanto, Nelson Rodrigues não provoca o riso carnavalesco, e sim conduz a peça para o efeito trágico. Essa espécie de “carnavalização trágica” posta no palco de uma sociedade com poderes morais e religiosos centralizados nas mãos da Igreja Católica pode ter sido decisiva para a polêmica em que se envolveu a peça na época de sua primeira encenação, quando a plateia vaiou o autor: “Na noite de estreia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro o espanto foi o espetáculo. Enquanto o elenco de um lado era aplaudido, Nelson Rodrigues do lado oposto era vaiado. Consternação total.” (FERREIRA, 2004, p. 300)

³³⁶ Angela Leite Lopes relaciona a atração exercida pela ilha sobre Moema à sedução do bordel sobre muitas das mulheres das peças de Nelson Rodrigues: “O bordel é um lugar que seduz muito particularmente as heroínas rodriguianas. É lá que encontramos Alaíde, em *Vestido de noiva*. É de tais lugares que fala Virgínia a Ana Maria, no *Anjo negro* [...]. A mesma atração que exerce a ilha em *Senhora dos afogados*” (LOPES, 2007, p. 82-83).

constatação da personagem Sabiá sobre D. Eduarda no momento em que o noivo a leva para o cais: “A prostituta deitou-se na cama da noiva e agora a noiva deitou-se na cama da prostituta...” (RODRIGUES, 2004b, p. 260) D. Eduarda, além de adúltera, deseja prostituir-se como vingança contra o marido, enquanto as mulheres do cais são as religiosas que rezam pela alma da meretriz falecida dezenove anos antes:

MULHER – Te pedimos, Senhor...
 MULHER – Mulheres do cais.
 MULHER – Te imploramos.
 MULHER – Piedade para a que morreu,
 SABIÁ (*interferindo*) – Piedade e misericórdia,
 MULHER – Para a que morreu,
 MULHER – Recebei, Senhor, em Vosso Céu,
 SABIÁ – ... em Vosso Céu,
 MULHER – A alma pecadora.
 MULHER – Fazei secar o sangue derramado,
 MULHER – Mas recebei a alma,
 MULHER – Tu que és o Protetor,
 SABIÁ – Também de nós.
 TODAS – Também de nós.
 (RODRIGUES, 2004b, p. 255)

Logo, essas pecadoras beatas são tão atingidas pela ferocidade devoradora do mar quanto as moças da família. Assim é que o cais também carrega o peso das desgraças marítimas, da mesma forma que a casa da família Drummond: “Parece bastante evidente que o Cais também se comporta como um território cênico orquestrado pelas águas profundas no tocante ao caráter de um mar sombrio que leva os vivos ‘à morte sem recurso’.” (BARBERENA, 2008, p. 78)

Esses dois universos, a casa e o cais, são, portanto, opostos em uma dupla dimensão: enquanto o cais é publicamente o lugar da devassidão, seus moradores guardam relações de amizade e respeito uns com os outros; por outro lado, a casa da família, que deve resguardar perante a sociedade um ar de respeitabilidade, é, ao contrário, onde se escondem as paixões pecaminosas, as rivalidades, o ódio e o crime. Para corroborar essa afirmação, basta lembrar que todos os assassinos da peça são membros da família, enquanto resta à prostituta morta o papel de mártir: ela é a inocência sacrificada por almejar o lugar casto da noiva na noite do casamento.

É por querer a pureza que a prostituta é degolada por Misael com um machado, de maneira que ela alcança essa pureza pela morte e vai habitar a ilha, uma representação do paraíso da mesma forma que se fala comumente em “ilhas

paradisíacas”, retomando uma nostalgia da natureza intocada que é representativa do pensamento mítico. Eliade encontra a mesma representação na literatura europeia do século XIX:

há cento e cinquenta anos, todas as grandes literaturas europeias rivalizaram-se ao celebrar as ilhas paradisíacas do Grande Oceano, refúgio de todas as felicidades, quando a realidade era bem diferente: “paisagens planas e monótonas, clima insalubre, mulheres feias e obesas etc.” (ELIADE, 1991, p. 7-8)

O assassinato da prostituta é, portanto, um procedimento análogo aos ritos de corte, quando há a separação do que é puro, conforme Durand: “É assim, naturalmente, em *ritos de corte*, de separação, nos quais o gládio minimizado em faca desempenha ainda um papel discreto, que encontramos as primeiras técnicas de purificação.” (DURAND, 2002, p. 170, grifo original) Sobre o fato de cortar-se a cabeça, é possível relacioná-lo com o processo de tonsura praticado por padres e monges cristãos: “A tonsura e os seus derivados são signos de renúncia à carne” (DURAND, 2002, p. 170). A prostituta estaria, assim, purificada de seus pecados carnis.

Outra mutilação presente em *Senhora dos afogados* é a das mãos: Misael decepa as mãos de D. Eduarda, que era precisamente o que guardava a semelhança física entre ela e a filha Moema. O castigo nas mãos pela traição matrimonial é uma sugestão da própria filha:

MOEMA (*fora de si*) – E por que não a castigas nas mãos? (*num crescendo*) As mãos são mais culpadas no amor... Pecam mais... Acariciam... O seio é passivo; a boca apenas se deixa beijar... O ventre apenas se abandona... Mas as mãos, não... São quentes e macias... E rápidas... E sensíveis... Correm no corpo... (RODRIGUES, 2004b, p. 252)

A mão é símbolo do poder e da dominação (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 589). Cortar as mãos que acariciam, é, portanto, livrar da possibilidade do afago e também do crime. Sem elas, D. Eduarda é privada das paixões mundanas, ao contrário de Moema, que, a princípio feliz por livrar-se do que a aproximava à mãe, terá de conviver com as próprias mãos, semelhantes às de D. Eduarda, como uma herança maldita:

VENDEDOR DE PENTES E OUTROS (*gritando*) – Viverás com elas... E elas dormirão contigo... E não estarás sozinha nunca... Sempre com tuas mãos... Quando morreres, elas serão enterradas contigo... (RODRIGUES, 2004b, p. 271)

Instaura-se aí uma visão cristã, e portanto mítica, em que os pecados da prostituta são redimidos pelo sacrifício, através do qual a vítima encontra a pureza e a recompensa paradisíaca após a morte; porém, as mulheres da família Drummond, dominadas por desejos secretos, carregam consigo uma sina que lhes é comum, da mesma forma que é possível observar, nas famílias dos Atridas e dos Labdácidas que protagonizam as tragédias áticas, a culpa trágica transferir-se como uma herança dentro do mesmo universo familiar. Logo, em *Senhora dos afogados*, Nelson Rodrigues põe em cena duas mitologias que coexistem, mas se repelem no enredo da peça: a mitologia grega, ressignificada pelo teatro moderno e pela visão particular do autor, e a mitologia cristã, a primeira vinculada à trajetória dos Drummond e a segunda manifesta na louvação da prostituta morta.

Por isso, enquanto as mulheres do cais transcorrem a peça orando pela alma da prostituta, Moema e D. Eduarda vivenciam seus amores e suas desavenças, e os homens observam seu mundo idealizado ruir. Se não há ali um herói trágico, isso não isenta a peça, por conseguinte, de guardar relações com a mitologia e a tragédia gregas. A Misael, por exemplo, por diversas vezes são atribuídas características de rei,³³⁷ o que justamente permite que, no desfecho, sua ruína seja completa: perdida a família, resta-lhe apenas a filha que se pretende sua mulher,³³⁸ tomada pelo desespero de não encontrar a própria imagem no espelho, mas aquela da mãe. É nesse momento que Misael entrega-se à morte, no colo da filha: “A cabeça do último Drummond tomba na direção da plateia” (RODRIGUES, 2004b, p. 270).

Comparativamente ao mito de Electra, que é ressignificado no texto de Nelson Rodrigues, o falso rei Misael é um moderno Agamêmnon, que não está morto no início da peça, mas só morrerá no fim. Moema, por sua vez, é uma

³³⁷ Como na indicação de que “Misael deixa-se cair, pesadamente, no seu falso trono” (RODRIGUES, 2004b, p. 225) ou então quando a personagem ganha na rubrica o epíteto de “o maior dos Drummond” (RODRIGUES, 2004b, p. 239). No último quadro da peça reitera-se que a cadeira de Misael é “quase uma imitação de trono” (RODRIGUES, 2004b, p. 264).

³³⁸ No último diálogo entre Moema e Misael, a filha se regozija com o fato de estar sozinha com o pai:

MOEMA – [...] Desde menina, meu sonho era ficar sozinha contigo nesta casa; queria ser a filha única, a única mulher desta casa... (*ciciando*) E agora sou tua filha única.
 MISAEL – Minha filha única.
 MOEMA - ... e única mulher.
 (RODRIGUES, 2004b, p. 270)

personagem análoga a Electra, aquela que, por amor ao pai, volta-se contra a mãe traidora.³³⁹ E D. Eduarda incorpora uma nova Clitemnestra, cujo ódio ao marido se deve ao fato de ele ter se envolvido no assassinato da prostituta. Trair Misael com o noivo é uma traição de ordem moral; porém, ao tornar-se pública, abala o estatuto do homem numa sociedade em que a reputação do indivíduo é julgada pelo sucesso de sua constituição familiar. A traição de D. Eduarda compromete a honra do marido, especialmente porque esse marido possui pretensões de exercer um importante cargo público.

O terceiro lado desse triângulo amoroso é, então, o amante que assume o lugar equivalente ao do Egisto da tragédia antiga: o noivo, que se utiliza de D. Eduarda para afrontar Misael, que ele suspeita ser seu pai e assassino de sua mãe, a prostituta, suspeitas ambas que confirmará ao longo da peça. O noivo é um Egisto que vem, não para usurpar a cadeira do rei, mas para vingar-se moralmente prostituindo a rainha e destruindo a família real:

NOIVO (*febril*) – Eu queria entrar nesta casa, para pertencer à tua família, para que uma Drummond me pertencesse...

MISAEL – Você não pode ser noivo de minha filha.

NOIVO (*fora de si*) – Não posso ser noivo de tua filha, mas posso ser amante de tua mulher!

MISAEL (*apavorado*) – Não!

NOIVO (*baixo e caricioso*) – De tua mulher, sim, de tua mulher... Não quero tua filha, quero tua mulher – assassino!

(RODRIGUES, 2004b, p. 243)

Assim como em *Álbum de família*, então, a casa familiar assume as propriedades de um microcosmo do universo. É ali, no ambiente privado, que o escritor trata dos grandes conflitos humanos. Por isso, pode-se dizer que o soberano odiado pelo povo em *As moscas* tem aqui uma correspondência. Na peça de Sartre, “o usurpador Egisto é odiado em todo o reino, e ‘muitas pessoas pobres’ definitivamente ‘ficarão alegres’ quando ele desaparecer” (BRUNEL, 1995, p. 167).³⁴⁰ Como Egisto é odiado em todo o reino, o noivo é motivo de dissabor para toda a família, nesse caso Misael, Moema e Paulo. Essa raiva de uma

³³⁹ Como na *Electra* de Giraudoux, Nelson Rodrigues fará a rivalidade entre mãe e filha anteceder a morte de Agamêmnon, assim o conflito entre Moema e D. Eduarda parece advir desde a infância da primeira, visto que é nesse período da vida que ela se torna possessiva em relação ao pai.

³⁴⁰ [Egisthe l'usurpateur est haï dans tout le royaume, et 'bien des pauvres gens' assurément 'se réjouiront' quand il disparaîtra]

Clitemnestra que não envenenou seu Agamêmnon,³⁴¹ mas que praticou adultério contra ele é que faz com que Moema, a filha, provoque seu irmão Paulo a matar o noivo com um punhal, assim como Orestes dá fim à vida de Egisto.

Ainda assim, é pouco provável que o pensamento de Nelson Rodrigues tenha relação com o de Sartre na construção de seu Egisto. A personagem sartreana é controlada por Júpiter: é um fiel louvando um deus que garante sua permanência no poder, mesmo que essa permanência esteja fadada a acabar. Por outro lado, o noivo é um vingador: é ele que vai até a casa de Misael, conquista sua filha e tira sua esposa do lar. Em *Senhora dos afogados*, é Egisto o responsável pela destruição de Agamêmnon, não Clitemnestra, que, apesar do ódio que nutre pelo marido, é conduzida à traição pelo amante. Portanto, o que parece um ponto em comum entre os dois autores é, na verdade, um lugar de oposição: o Egisto de Sartre é servidor de um Júpiter cristão que se nutre do arrependimento da população de Argos; já o noivo, a despeito de qualquer religião, tem como único valor o amor que sente pela mãe assassinada, o que o leva a atos extremos como o de destruir a família de Misael e o de tatuar várias vezes o nome da mãe no corpo.³⁴²

A relação entre o noivo e a mãe retoma o mito de Édipo, todavia com a consciência da personagem, o que impede que o crime se realize. Enquanto Édipo mata seu pai sem a intenção de fazê-lo e porque não o conhece, o fato de o noivo saber que o alvo de sua vingança é seu pai e a vontade de vingar-se fazem com que ele tenha de atingi-lo por meio de outra pessoa, não porque tivesse com o pai alguma ligação, mas para poupar sua lembrança da mãe de um possível sofrimento:

NOIVO – Eu mataria meu pai ou qualquer outro... (*muda de tom*) Mas talvez não matasse, talvez não pudesse matar... Minha mãe sofreria, ficaria louca... Ainda o ama, eu sei que ela o ama... (*cruel*) Mas eu teria de me vingar dele, através de outra pessoa... (*ilumina-se*) Ferindo outra mulher que ele amasse... Os outros podem morrer. Tudo mais pode morrer. Menos minha mãe. [...]

³⁴¹ Existe mesmo na peça uma desconfiança por parte de Moema de que D. Eduarda vá matar Misael com veneno. Pensando nisso, ela o impede de tomar o remédio para o coração que a esposa lhe oferece. Misael, então, faz D. Eduarda beber do copo que ela lhe oferta, mas a bebida não estava envenenada. (Cf. RODRIGUES, 2004b, p. 230-233)

³⁴² A princípio, as personagens (e, conseqüentemente, também o público) pensam que o noivo possui tatuados os nomes de diversas mulheres, que teriam sido suas amantes. A verdade só se revela quando D. Eduarda pede que ele mostre os nomes: o que vê é o nome da mãe do noivo, repetidas vezes, dentro do desenho de um coração atravessado. (Cf. RODRIGUES, 2004b, p. 244)

(RODRIGUES, 2004b, p. 236)

A analogia com o mito de Édipo em um enredo que toma como base a ressignificação do mito da vingança de Orestes abre uma possibilidade de análise mais ampla. Como não é sempre possível relacionar os caracteres míticos a apenas uma das personagens de uma obra literária, mas às vezes uma personagem da literatura pode ser uma combinação de traços de caráter e atitudes de diferentes personagens míticas, o noivo pode ser a um só tempo Édipo, em seu fascínio amoroso pela mãe e impulso assassino em relação ao pai, e Egisto, como o amante de D. Eduarda.³⁴³

Pensando nisso, nem todos os elementos que se referem a um universo simbólico nessa peça estão necessariamente ligados ao mito de Electra, principalmente pelo fato de que há componentes importantes da mitologia cristã em *Senhora dos afogados*. Um deles é, sem dúvida, o dogma da pureza, especialmente no que diz respeito à figura materna, posto que esse dogma retoma simbolicamente a virgindade de Maria. A pureza, na peça de Nelson Rodrigues, é atributo da prostituta morta. Por isso, a lembrança dos dezenove anos de seu assassinato dá origem a um dia sagrado para as mulheres do cais, quando as mesmas, ritualizando a pureza da falecida, deixam de receber os clientes, tornando-se assim temporariamente virgens e puras:

NOIVO – [...] hoje as meninas tiraram o dia para rezar. (*num crescendo*) Seria profanar este dia receber quem quer que fosse... [...] Só amanhã [os clientes] poderão ser atendidos... E hoje as meninas não precisam pagar nada pelo quarto – em intenção à minha mãe...
(RODRIGUES, 2004b, p. 257)

A mesma relação se repete no seio da família Drummond: Paulo, o filho de D. Eduarda, exige dela uma pureza de igual teor sexual: para ele, a mãe não deveria ter tido relações nem com Misael nem com o noivo, seu amante. Por isso, depois de haver matado o último, Paulo expressa pelo pai o mesmo ódio que o movera a matar o noivo:

PAULO (*exultante*) – Podia ter matado o marido e não o amante... (*para a irmã, face a face com a irmã*) Não podia?... Podia ter matado nosso pai... (*indica a cadeira, onde Misael está prostrado*) Tão culpado o marido quanto o amante; os dois a possuíram!

³⁴³ Do mesmo modo que, ao interpretar uma mitologia em um objeto de estudo amplo, como depreender o motivo diretor de um século, por exemplo, na cultura de uma sociedade inteira, passa pelo reconhecimento dos mitemas escondidos sob outros elementos míticos. (Cf. DURAND, 1996a, p. 254)

(RODRIGUES, 2004b, p. 265)

Em ambas as relações está presente uma idealização da pureza, encontrada na castidade, própria do imaginário cristão:

No Oriente Próximo, a divindade que desceu ao campo do tempo era originariamente uma deusa. Jesus assumiu o que é, na verdade, o papel de uma deusa, nisso de descer até nós encarnando a compaixão. Mas quando a Virgem aquiesce em ser o receptáculo da encarnação, ela própria já está tocada pela redenção. Foi se tornando cada vez mais evidente que o sofrimento da Virgem é equivalente ao sofrimento do filho. Creio que, hoje, na Igreja Católica, ela é chamada de “co-salvador”. (CAMPBELL, 1990, p. 190)

A pureza da prostituta morta é justamente aquela que se oferece em sacrifício, num ato que permite a criação de uma ordem social. Para Mircea Eliade, o sacrifício é análogo ao batismo no sentido de repetir o gesto divino de conferir uma “alma” ao mundo e garantir sua realidade e durabilidade. Assim, “qualquer sacrifício [...] é a repetição do ato da Criação” (ELIADE, 1992, p. 18) e “o protótipo do ritual de construção é o sacrifício que teve lugar no momento de fundação do mundo” (ELIADE, 1992, p. 25). Logo, a morte da prostituta tem como consequência a possibilidade de constituição da família por Misael e D. Eduarda, já que a sua interferência, querendo provar do leito do casal e atraindo para si o desejo sexual de Misael, seria um empecilho à realização do ideal cristão de família, que pressupõe a fidelidade conjugal:

As coisas sagradas, em relação às quais se opera o sacrifício, são coisas sociais, o que é suficiente para explicá-lo. Para que o sacrifício tenha êxito, duas condições são necessárias: é necessário que haja coisas que façam o sacrificante sair de si mesmo e às quais ele deve o que sacrifica; em seguida, é necessário também que essas coisas estejam próximas a ele para que possa relacionar-se com elas, encontrar a força e a confiança de que precisa e retirar desse contato o benefício que espera desses ritos. Esse caráter de penetração íntima e de separação, de imanência e de transcendência é, em última instância, distintivo das coisas sociais. Elas também existem, ao mesmo tempo, segundo o ponto de vista adotado, dentro e fora do indivíduo. Compreende-se, então, desde logo, o que pode ser a função do sacrifício, abstração feita de símbolos pelos quais o crente se expressa a si mesmo. É uma função social, porque o sacrifício tem relação com questões sociais. (HUBERT; MAUSS, 2010, p. 71)³⁴⁴

³⁴⁴ [Les choses sacrées, par rapport auxquelles fonctionne le sacrifice sont des choses sociales. Et cela suffit pour expliquer le sacrifice. Pour que le sacrifice soit bien fondé, deux conditions sont nécessaires. Il faut d'abord qu'il y ait en dehors du sacrifiant des choses qui le fassent sortir de lui-même et auxquelles il doive ce qu'il sacrifie. Il faut ensuite que ces choses soient près de lui pour qu'il puisse entrer en rapport avec elles, y trouver la force et l'assurance dont il a besoin et retirer de leur contact le bénéfice qu'il attend de ces rites. Or ce caractère de pénétration intime et de séparation, d'immanence et de transcendance est, au plus haut degré, distinctif des choses sociales. Elles aussi existent à la fois, selon le point de vue auquel on se place, dans et hors l'individu. On comprend dès lors ce que peut être la fonction du sacrifice, abstraction faite

O caráter ritualístico do sacrifício é celebrado pelos homens que carregam a prostituta morta, tendo à frente o noivo, como um sacerdote:

PAULO – Vi um grupo passando, ao longe, entre chamas. Homens carregavam uma mulher... Pareciam ser os vizinhos... Mas não pode ser... Eles não estariam em todos os lugares, ao mesmo tempo... E na frente do grupo ia teu noivo, nu da cintura para cima... Todos caminhavam como se levassem aquela mulher para um sacrifício...
(RODRIGUES, 2004b, p. 252)

Na verdade, o sacrifício já havia se realizado, dezenove anos antes, e o executor não fora o noivo, mas seu pai, Misael, praticando o assassinato. Um símbolo presente na fala de Paulo, nesse caso, pode ser mais revelador do que o relato de sua visão e fazer a cena que ele presenciou adquirir outro sentido, a despeito do engano de seus olhos. Trata-se das chamas, que indicam a sagração da vítima:

Se compararmos o fogo purificador das tradições cristãs que rodeia o Paraíso, com o domínio do fogo dos xamanes, reparamos pelo menos num ponto comum: tanto num caso como no outro, atravessar impunemente o fogo é sinal de que se aboliu a condição humana. (ELIADE, 2000, p. 76-77)

Portanto, a prostituta não está sendo levada a um rito sacrificial, mas saindo de um. O fogo completa a transformação que começou a se operar nela pela morte. Sua incombustibilidade é o sinal de que ela atingiu a dimensão dos espíritos.

Não obstante, o sacrifício também está presente na mitologia grega e é particularmente relevante para a compreensão do mitema que fundamenta a tragédia de Agamêmnon: a imolação ritual de Ifigênia, cuja consequência social é a partida das naus gregas em direção a Troia. Na *Oréstia*:

a primeira imagem do sacrifício aparece desde o verso 65 do *Agamêmnon*, em que a entrada em combate é comparada ao sacrifício introdutório do casamento³⁴⁵ [...], e logo depois sobrevém o tema do sacrifício que os

des symboles par lesquels le croyant se l'exprime à lui-même. C'est une fonction sociale parce que le sacrifice se rapporte à des choses sociales.]

³⁴⁵ Na tradução brasileira de Jaa Torrano, encontra-se essa comparação a partir do verso 62:

CORO – [...]

por mulher de muitos homens

o Hóspede Zeus imporá

muitas lutas de fortes braços

a dânaos e troianos por igual,

quando no pó joelho se apoia

e quebra-se lança nas primícias.

deuses não aceitam, ou, como se tem dito, do “sacrifício corrompido” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 101-102).

Da mesma forma que o sacrifício de Ifigênia é o ponto de partida para as mortes que se seguirão na família dos Atridas, a morte da prostituta pelas mãos de Misael enseja uma continuação dos assassinatos nesse ambiente pagão que é a casa dos Drummond. Assim, enquanto, para as mulheres e os frequentadores do cais, o sacrifício é lembrado por meio de um ritual dotado de elementos simbólicos, mas que não repete o martírio original, como na prática cristã, na família Drummond ele dá início a um ciclo de mortes, como na mitologia e na tragédia gregas. A consequência disso é que o sacrificante, Misael, assume posturas diferentes quanto à morte da prostituta e quanto à morte das filhas: sua preocupação com o fantasma daquela que ele assassinou há dezenove anos – e que aparece diante dele em um banquete³⁴⁶ – assombra-o muito mais do que o afogamento recente da filha Clarinha. Por isso, quando, ao mesmo tempo, D. Eduarda lhe comunica a morte da filha e Moema lhe pergunta sobre o banquete, ele dá mais atenção em responder à última:

D. EDUARDA (*dolorosa*) – Tua filha morreu, Misael.
 MISAEL – Morreu...
 D. EDUARDA (*com espanto*) – E no mar!
 MOEMA (*doce*) – Estava bonito o banquete, pai?
 (*Misael reassume o ar de estátua no respectivo monumento.*)
 MISAEL – Primeiro Dora, depois Clarinha... E no mar, as duas! (*muda de tom*) O banquete estava bonito... Muito, muito bonito! (*erguendo meio corpo na cadeira, e com exaltação*) Senhoras decotadas!... o governador!... e até aquele padre... O governador fez um discurso...
 D. EDUARDA – Misael, nós só devemos falar de Clarinha. (*com medo*) Ela está no fundo do mar, Misael...
 MOEMA – Fala do banquete, pai!

(ÉSQUILO, 2004a, p. 109)

³⁴⁶ Nesse aparecimento do espectro da prostituta durante o banquete há uma intertextualidade com *Macbeth*, a tragédia de Shakespeare em que o espectro de Banquo surge para aterrorizar o protagonista, seu algoz. (Cf. BARBERENA, 2008, p. 79). Como em *Senhora dos afogados*, a aparição do fantasma de certa forma determina a derrocada do sacrificante: Misael verá sua família destruída pela intercessão do noivo, que pretende vingar o assassinato, assim como Macbeth será arruinado por uma sequência de crimes que ele já não controla:

MACBETH – [...] Para meu próprio bem, todas as causas agora são secundárias à minha vontade. Estou atolado em sangue a um tal ponto que prosseguir nessa lama não me é possível e, no entanto, recuar é outra impossibilidade. Minha cabeça está tomada por ideias estranhas, que pedem para ser executadas, e que devem ser levadas a cabo antes de serem examinadas.
 (SHAKESPEARE, 2003, p. 201)

D. EDUARDA – É verdade, Misael, que os peixes comem uma das faces do afogado, não o rosto todo, mas uma das faces?
 MISAEL (*já de pé*) – Quando me levantei para falar, para fazer o discurso – vi uma mulher... Estava do outro lado da mesa, bem na minha frente... Vestida diferente das outras – e sem pintura...
 (RODRIGUES, 2004b, p. 224)

Misael, então, pelo assassinato da prostituta, realiza um sacrifício para o qual convergem as duas concepções míticas presentes na peça, pois o mesmo ato sacrificial dá origem a duas interpretações mitológicas – a grega e a cristã –, o que também origina duas formas diversas de vivenciar o mito. Nessa dupla concepção da existência, é a possibilidade de ver-se em uma ilha após a morte que investe contra o absurdo, pois, embora o mar represente um destino pré-determinado, que ultrapassa as escolhas humanas³⁴⁷ e que faz com que todos que entrem nele desapareçam, há na peça uma forte afirmação da transcendência a partir da pureza, ironicamente simbolizada pelas mulheres do cais.

O assassinato da prostituta é o sacrifício, e sua morte trágica é seu ritual de purificação. A partir deles, ela, ao contrário das mulheres pecadoras da família Drummond, poderá habitar a ilha. Em *Senhora dos afogados*, a mitologia grega serve de tema para a afirmação de um paraíso cristão.

4.4 Os símbolos e os ritos de *Doroteia*

Doroteia, a última das quatro peças míticas de Nelson Rodrigues, foi escrita em 1949 e estreou no ano seguinte no Teatro Fênix, Rio de Janeiro, sob a direção de Ziembinski. (Cf. RODRIGUES, 2004b, p. 155) Com um enredo de que só participam personagens femininas, a peça expõe as preocupações de cinco mulheres da mesma família que zelam pelo cumprimento de dogmas cristãos levados ao exagero pelo autor, de modo que a incapacidade psicológica de manterem o rigor com que esses dogmas devem ser obedecidos, após a desestabilidade do lar das três primas viúvas causada pela visita de Doroteia, acaba provocando a morte, a solidão e a autodestruição das personagens.

³⁴⁷ O mar, como entidade superior às condutas humanas, pode perfeitamente ser interpretado como um destino sobre o qual a humanidade – representada no microcosmo familiar rodriguiano pela família Drummond – não tem qualquer controle, assim como a Guerra de Troia de Giraudoux: “As águas profundas, morada dos Drummond mortos, estavam no interior da Casa.” (BARBERENA, 2008, p. 81)

Doroteia possui duas diferenças importantes com relação às outras peças míticas de Nelson Rodrigues: primeiramente, ela não é considerada pelo autor uma tragédia, mas sim uma “farsa irresponsável”. A farsa é uma peça violenta que provoca o riso diante do adultério ou, em sentido mais amplo, da ridicularização da família. (Cf. BENTLEY, 1967, p. 206-209)³⁴⁸ No entanto, embora seja uma peça cômica, pela violência dos caracteres e pela possibilidade de expressar os desejos humanos mais inconscientes ou inconfessáveis, ela se aproxima da tragédia.³⁴⁹

A farsa, em geral, oferece uma oportunidade especial: protegidos por uma deliciosa escuridão e sentados numa cálida segurança, desfrutamos o privilégio de sermos totalmente passivos enquanto no palco os nossos mais caros desejos inexprimíveis são realizados ante os nossos olhos pelos seres humanos mais violentamente ativos que alguma vez brotaram da imaginação humana. (BENTLEY, 1967, p. 209)

Ainda que haja momentos irônicos na peça, o subtítulo de “farsa irresponsável” para definir seu gênero não reside na intenção de provocar o riso da plateia, mas justamente na exposição dos desejos irreprimíveis e na violência dos caracteres, como afirma Bentley, no grotesco das personagens e na ridicularização da família.³⁵⁰ Nelson Rodrigues aproximou, desse modo, a farsa da

³⁴⁸ A princípio, o casamento é uma instituição séria, daí que o riso da farsa é um riso crítico: “Sobretudo, não devemos rir da família e sua origem, a instituição do matrimônio. [...] É certo, porém, que as piadas contra o casamento poderiam ser eliminadas se a família fosse a bênção imaculada que muitos dos nossos contemporâneos supõem.” (BENTLEY, 1967, p. 206) Esse riso zombeteiro, segundo Propp, está ligado à própria esfera do cômico, e é possível rir do homem em qualquer situação, exceto no sofrimento: “Em poucas palavras, tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso.” (PROPP, 1992, p. 29) Conforme o objeto de zombaria, adota-se um meio específico: “Existem procedimentos especiais para mostrar o que é ridículo na aparência, nas ideias ou nas atitudes de um indivíduo. Classificar em função dos objetos de escárnio é ao mesmo tempo classificar em função dos procedimentos artísticos com os quais se suscita o riso.” (PROPP, 1992, p. 29-30) A farsa é, portanto, a forma cômica que ridiculariza as relações familiares.

³⁴⁹ “A família unida, afetuosa, é também o berço da neurose, do vício e do crime. [...] Uma arte como a farsa consubstancia tais desejos: o desejo de causar dano à família, de profanar os deuses do lar. E a tragédia não é diferente, a esse respeito. Os gregos, que a inventaram, não o fizeram antes de terem criado a família patriarcal e uma ideologia adequada. Pareciam ter encontrado a virtude suprema na relação devota e leal do marido e mulher, de filhos e pais, de irmãos e irmãs. O tema da tragédia foi, repetidamente, a violação dessas relações.” (BENTLEY, 1967, 207)

³⁵⁰ Um dos poucos momentos irônicos é o do encontro entre D. Assunta e D. Flávia, em que são exagerados os elogios mútuos numa cena em que a feiura aparece nas falas das personagens como um símbolo de conduta moral exemplar:

D. ASSUNTA – Cada vez mais feia, d. Flávia!
 D. FLÁVIA – A senhora acha?
 D. ASSUNTA – Claro.
 D. FLÁVIA – E a senhora está com uma aparência péssima!
 MAURA – Horrível!
 (RODRIGUES, 2004b, p. 174)

tragédia³⁵¹ no que elas possuem de comum na expressão de caracteres e situações, independentemente de provocarem o riso ou a catarse trágica.³⁵²

A segunda característica que separa *Doroteia* das outras três peças míticas é o fato de que ela não remete imediatamente a um mito grego como modelo para sua ressignificação, mas apenas sugere uma possível analogia arquetípica com a passagem feminina do mundo infantil ao mundo adulto pela descoberta do masculino. Esse percurso iniciatório é representado integralmente na peça e tem relação, na mitologia grega, com o rapto de Perséfone (Prosérpina, para os latinos) por Hades (Plutão):

Plutão [por ter sido atingido por uma flecha dourada de Cupido] ficou apaixonado pela mais bela das mulheres que tinha diante de seus olhos. Era Prosérpina, filha de Ceres, a deusa da fertilidade e da agricultura; a jovem podia ser considerada uma digna filha de sua mãe, com seus longos cabelos da cor do trigo.

Tomado por um ímpeto verdadeiramente infernal, Plutão colheu as rédeas cor de ferro que seguravam seus negros cavalos e se lançou em direção ao grupo de moças que circundavam a encantadora presa. Assustadas com a aproximação do carro negro, todas correram em diversas direções, deixando Prosérpina desprotegida. Plutão, aproveitando o descuido, suspendeu a moça com o braço, arrebatando-a aos céus em seu carro veloz.

Foi em vão que a filha de Ceres clamou por socorro: Plutão, mantendo-a solidamente presa em seus braços, a conduzia para cada vez mais longe. Descendo, afinal, o seu carro, o deus das trevas preparava-se para golpear o solo com seu tridente e abrir caminho para retornar ao seu mundo subterrâneo, [...]. [Assim,] fendeu a terra com um golpe poderoso de seu tridente. Um abismo abriu-se aos pés de ambos. [...] Os cavalos relincharam felizes de regressarem à sua escura morada, enquanto Prosérpina perdia os sentidos ao ver-se prestes a adentrar aquela escuridão sem fim. – Vamos, você será agora a rainha dos infernos! – disse Plutão, dando um beijo na face desmaiada de Prosérpina, antes de chicotear com furor os seus cavalos da cor da noite.

³⁵¹ Para Carlos Castello Branco, *Doroteia* é a tragédia mais bem realizada de Nelson Rodrigues, “no sentido de que nela são preservadas com maior propriedade as características clássicas do gênero. [...] A tragédia, quando não é expressa, está implícita em todas as peças de Nelson Rodrigues, mas a verdade é que, em nenhuma delas, a linguagem, que é o elemento mais sensível de uma experiência literária, seja ela qual for, adquire essa gravidade, essa limpidez solene, que, em si mesma, nos predispõe para o irremediável, quanto nas cenas-chave de *Doroteia*.” (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 295) O jornalista ainda comenta a transição, dentro da peça, da farsa para a tragédia: “é precisamente para nos transportar de um polo a outro da percepção comum para a sua concepção, que o autor recorre às técnicas da farsa, que vão sendo gradativamente assimiladas até que a certa altura, integradas no âmago da tragédia, esquecemos as situações grotescas para nos defrontarmos com uma realidade cristalina e terrível, a super-realidade, o mundo essencial de Nelson Rodrigues. A farsa desempenhou sua função, desaparece, e a tragédia produz-se na sua pureza.” (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 296)

³⁵² Bentley trata inclusive de uma “catarse cômica” produzida pela farsa, e que remete nostalgicamente às satisfações simples da infância: “Através do risível, do engraçado, abrimos as fontes infantis de prazer, tornamo-nos crianças de colo novamente, encontrando a mais intensa satisfação nas coisas ínfimas, o êxtase supremo nos mais baixos pensamentos.” (BENTLEY, 1967, p. 210)

(FRANCHINI; SEGANFREDO, 2007, p. 136)

O mito de Perséfone (Prosérpina) representa o encontro do universo masculino pela mulher. Seu rapto por Hades (Plutão) é o rito de passagem para o conhecimento do sexo, a entrada na idade adulta e a adoção de um novo estatuto social.³⁵³ Assim, ela passa a ser reconhecida como uma rainha, não mais como uma jovem. Entretanto, a alusão ao mito, na peça de Nelson Rodrigues, é limitada, restringindo-se a um componente psicológico das personagens.³⁵⁴ De qualquer modo, o percurso iniciatório de Perséfone é retomado duplamente no texto rodriguiano.

Em *Doroteia*, a menina Das Dores deve passar por esse percurso: ela será aceita na família como mulher adulta quando, na noite de núpcias, deitar-se com o noivo Eusébio e sentir a náusea, símbolo de uma pureza espiritual que faz as mulheres que a sentem respeitadas no clã familiar. Já a protagonista Doroteia bate à porta das três primas para buscar a mesma aceitação do grupo, e, para isso, terá de purificar-se pelas chagas que será obrigada a contrair do vizinho doente Nepomuceno, ou seja, novamente a purificação feminina aparece

³⁵³ Por isso, na *Perséfone* de André Gide, por exemplo, as ninfas querem que a protagonista se defenda do amor afastando-se da flor do narciso:

O CORO DAS NINFAS – Não colhas essa flor, Perséfone.
 Defende-te sempre
 De seguir, pálida,
 Isso que olhas com amor demais.
 Vem! brinca conosco, Perséfone.
 (GIDE, 1947-1949, p. 121)

[LE CHOEUR DES NYMPHES – Ne cueille pas cette fleur, Perséphone.
 Défends-toi toujours
 De suivre, hagarde,
 Ce que tu regardes avec trop d'amour.
 Viens ! joue avec nous, Perséphone.]

Nesse caso, as ninfas representam a própria infância de Perséfone que, convidando à brincadeira, faz oposição ao caráter transformador que exerce na vida da heroína o mundo das sombras.

³⁵⁴ No mito greco-romano, Deméter (Ceres), mãe de Perséfone, entra num acordo com Hades para que a filha retorne periodicamente ao mundo dos vivos, simbolizando o renascimento e a dupla existência: “Ceres e Plutão chegaram, assim, a um acordo que parecia ser a única solução consensual. Como já estivesse na época da floração, Prosérpina seguiu com sua mãe de volta à terra, para passar sua primeira temporada, disposta a regressar dentro de seis meses, conforme o combinado. Ceres retomou seus cuidados com a Terra, e é assim que Prosérpina alterna a sua vida: durante os meses de calor passeia pela Terra, dando vida e fecundidade a tudo, e durante os meses de frio e escuridão recolhe-se para as profundezas da terra, deixando a natureza despida de seus benefícios.” (FRANCHINI; SEGANFREDO, 2007, p. 139) Esse desenlace da narrativa mítica não é adotado pelo texto rodriguiano, que prefere explorar as limitações de um papel social rígido.

simbolizada pelo contato, mas ao mesmo tempo pela negação, do elemento masculino, visto que tanto a náusea quanto as chagas são meios de afastar-se dos homens. Eis aí dois percursos iniciatórios que atravessarão a peça estabelecendo analogias entre si.

Para analisar a presença do rito em *Doroteia*, é preciso circunscrever, no enredo da peça, uma sociedade fechada, que segue determinadas normas e para cujos membros o rito é indispensável. Na peça, essa sociedade é representada pela família, que não é constituída apenas pelas personagens em cena, mas também pela ancestralidade³⁵⁵ e por um código restrito aos seus membros, de que fazem parte, por exemplo, o dogma da fealdade e o rito da noite de núpcias, do qual a náusea é o elemento principal. Por isso, D. Assunta, que não é da família, embora o deseje, não pode ter a náusea:

D. ASSUNTA – [...] E sabeis que, na minha noite de núpcias, tive uma coisa parecida com vossa indisposição...
 D. FLÁVIA – Não diga!
 D. ASSUNTA – Mas não... Foi um doce que eu comi!
 (RODRIGUES, 2004b, p. 174-175).

Dessa sociedade encerrada sobre si que é a família das viúvas, o símbolo mais evidente é a casa familiar, onde transcorre toda a ação dos três atos da peça: “Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo.” (BACHELARD, 1974, p. 358). Essa casa, porém, não possui quartos, evidenciando a necessidade dos membros do grupo familiar de manter a castidade:

D. FLÁVIA – Esta casa não te interessa... Aqui não entra homem há vinte anos...
 DOROTEIA – Sempre sonhei com um lugar assim... Quantas vezes em meu quarto...
 D. FLÁVIA (*num crescendo*) – Só falas em quarto! Em sala nunca! (*aproxima-se de Doroteia que recua*) Aqui não temos quartos! (*A palavra quarto obriga as viúvas a cobrirem-se com o leque, em defesa do próprio pudor.*)
 D. FLÁVIA (*dogmática*) (*sinistra e ameaçadora*) – Porque é no quarto que a carne e a alma se perdem!... Esta casa só tem salas e nenhum quarto, nenhum leito... Só nos deitamos no chão frio do assoalho...
 (RODRIGUES, 2004b, p. 164)

³⁵⁵ Por isso, o rito remete a uma bisavó:

DOROTEIA – [...] Na noite do casamento, nossa bisavó teve a náusea... (*desesperada*) do amor, do homem!
 (RODRIGUES, 2004b, p. 159)

Unindo-se ao simbolismo do quarto, também está o do corpo, que, como tentação, deve ser afastado do olhar, escondido pelas roupas, pelas máscaras e até mesmo pelas chagas, o que fica implícito já na primeira didascália: “Casa das três viúvas – D. Flávia, Carmelita e Maura. Todas de luto, num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina.” (RODRIGUES, 2004b, p. 157)

A importância do dogma da castidade na peça ficará evidenciada, logo de início, quando as três viúvas serão provocadas precisamente pela prostituta que entra em cena identificando-se como um membro da família – a Doroteia tida como morta – e reivindicando seu lugar no clã familiar:

Rápida d. Flávia escancara a porta. Maura e Carmelita abrem, a título de vergonha, um leque de papel multicolor. Doroteia entra, com expressão de medo. É a única das mulheres em cena que não usa máscara. Rosto belo e nu. Veste-se de vermelho, como as profissionais do amor, no princípio do século.
(RODRIGUES, 2004b, p. 157)

Junto ainda do quarto e do corpo, será construída uma rede em que entrarão outros símbolos com sentidos análogos: o sonho, a visão, a beleza, as mãos, o rosto, o jarro (e aqui se subentende também a água) e as botinas. Sendo todos esses símbolos recorrentes no enredo, todos remetem ao interdito e levam a mulher que toma contato com eles ao ostracismo em relação ao clã, entendido também como agrupamento religioso. Para se afastarem dessa simbologia corruptora, as viúvas pretendem afirmar um sistema contrário, de purificação, representado pelos símbolos do leque, da feiura, da máscara, da vidência, das chagas e da morte e pelos ritos de iniciação que devem ser experienciados pelas novas integrantes da sociedade – Das Dores e Doroteia³⁵⁶ –, reafirmando o mito que sustenta o grupo e que é baseado na náusea original da bisavó. Esses conjuntos opostos formam o que Durand denomina constelações de imagens:

constelações praticamente constantes e que parecem estruturadas por um certo isomorfismo dos símbolos convergentes. [...] os símbolos constelam

³⁵⁶ A equivalência dos ritos de Das Dores e de Doroteia é sugerida no seguinte diálogo:

D. FLÁVIA – Sei... e agora vamos esperar... (*na sua felicidade realizada*) esperar a moléstia que vai reinar em ti, e a náusea que vai reinar na minha filha... (*iluminada*) E se viessem ao mesmo tempo?
DOROTEIA (*doce*) – Seria tão bom!...
(RODRIGUES, 2004b, p. 187)

porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, porque são variações sobre um arquétipo. (DURAND, 2002, p. 43)

Desse modo, as constelações de imagens presentes na peça formam uma oposição fundada no binômio sexo versus castidade, sendo ele determinante para a integração de uma mulher na dinastia familiar que descende miticamente da bisavó que sentiu a primeira náusea ou a sua exclusão da família, que é o equivalente à marginalização e ao ostracismo da ordem social.³⁵⁷ Nessa luta simbólica, mesmo a única personagem que representa a constelação de imagens representativa do sexo, a protagonista Doroteia, rende-se ao regime da constelação imposta pelas viúvas, em especial por D. Flávia, para ser reconhecida como membro do grupo familiar e fugir ao isolamento, maldição essa provocada pelo desobedecimento aos dogmas que asseguram a coesão da família:

D. FLÁVIA – [...] As mulheres de nossa família têm um defeito visual que as impede de ver homem... (*frenética*) E aquela que não tiver esse defeito será para sempre maldita... e terá todas as insônias... (*novo tom*) Nós nos casamos com um marido invisível... (*violenta*) Invisível ele, invisível o pijama, os pés, os chinelos... (*apenas informativa*) É assim desde que nossa bisavó teve a sua indisposição na noite de núpcias... (RODRIGUES, 2004b, p. 160)

O defeito visual mencionado por D. Flávia é um afastamento necessário para que não se subvertam as leis que regem o universo familiar. Não ver os homens significa que a tentação é afastada antes que ela se apresente. Por outro lado, o simples fato de ver desqualifica o membro do grupo e torna-o indigno de pertencer a ele.³⁵⁸ Por esse motivo, o momento em que as viúvas assumem que

³⁵⁷ Na peça de Nelson Rodrigues, como entre os antigos gregos, a identidade do indivíduo depende da sua avaliação pela sociedade: “A identidade de um indivíduo coincide com a sua avaliação social, desde o escárnio até o elogio, do desprezo à admiração. Se o valor de um homem é ligado desse modo à sua reputação, qualquer ofensa pública à sua dignidade, qualquer ato ou comentário que minem o seu prestígio serão sentidos pela vítima, como uma forma de humilhar ou destruir seu próprio ser, sua virtude interior, e de consumir sua queda, até que tenham sido reparados abertamente.” (VERNANT, 1996, p. 222) [L’identité d’un individu coïncide avec son évaluation sociale : depuis la dérision jusqu’à la louange, du mépris à l’admiration. Si la valeur d’un homme reste ainsi attachée à sa réputation, toute offense publique à sa dignité, tout acte ou propos qui portent atteinte à son prestige seront ressentis par la victime, tant qu’ils n’auront pas été ouvertement réparés, comme une façon de rabaisser ou d’anéantir son être même, sa vertu intime, et de consommer sa déchéance.] Da mesma forma, Doroteia só é aceita na família após a contração das chagas que a devem livrar dos pecados. Seu modo de viver anterior faria dela um pária.

³⁵⁸ Nesse sentido, o fato de a plateia também não ver nenhum homem em cena, conforme as indicações do texto, faz dela cúmplice das ações de D. Flávia na tentativa de conservação dos dogmas familiares que se apresenta no palco. Da mesma forma, por conseguinte, a ruptura das leis da família será um atentado à moral do público, que, durante a peça, se vê membro daquele microcosmo mítico. Isso corrobora, é claro, a intenção de Nelson Rodrigues de criar um teatro que se oponha aos valores do público, um “teatro desagradável”.

veem Eusébio, o noivo prometido para o rito de passagem de Das Dores, torna-se o marco inicial da decadência da família:

DAS DORES (*num sopro*) – Estás vendo?
 D. FLÁVIA (*num sopro*) – Onde?
 DAS DORES (*exultante, gritando*) – Ali!
 D. FLÁVIA (*apavorada*) – Não... não vejo nada...
 AS DUAS OUTRAS – Nem nós...
 (*Num movimento simultâneo as três primas abrem os leques de cores berrantes, detrás dos quais escondem os olhos.*)
 DAS DORES – Por que mentes, mãe?
 D. FLÁVIA – Minto sim... eu vejo e não queria... são meus olhos que não me obedecem mais... veem contra a minha vontade...
 (RODRIGUES, 2004b, p. 178)

Aliada à necessidade de não ver está a de não ser vista, pois atrair o desejo de um homem equivale a dispor-se à transgressão. Por isso, a fealdade das mulheres da família é elogiada e, pelo mesmo motivo, a beleza de Doroteia, especialmente a do rosto, deve ser destruída:

D. FLÁVIA (*baixo*) – És bonita...
 DOROTEIA (*numa mímica de choro*) – Me desculpe...
 D. FLÁVIA (*num crescendo*) – Renegarias tua beleza? Serias feia como eu, como todas as mulheres da família?
 DOROTEIA (*ardente*) – Sim, seria... Feia como tu, ou até mais...
 D. FLÁVIA – Mais do que eu, duvido... Tanto, talvez...
 DOROTEIA – Só lhe digo que desejaria ser – horrível! juro... Ser bonita é pecado... Por causa do meu físico tenho tudo quanto é pensamento mau... sonho ruim... Já me vi tão desesperada que, uma vez, cheguei a desejar ter sardas... Eu que acho sardas uma coisa horrível... Talvez assim os homens não se engrajassem tanto comigo e eu pudesse ter um proceder condizente...
 (RODRIGUES, 2004b, p. 169)

Essa feiura que faz parte dos preceitos do grupo familiar e que levará Doroteia a procurar a doença deve atingir especialmente o rosto,³⁵⁹ que é a parte do corpo pela qual as pessoas se reconhecem, ou seja, a partir dele é que afirmam suas individualidades. Para adentrar a sociedade das viúvas, Doroteia precisa apagar-se como indivíduo e, por isso, tem de contrair chagas no rosto, da mesma forma que as primas viúvas se desfazem da expressão da própria face, adotando máscaras que as identificam com a família:

³⁵⁹ Assim, mesmo tendo contraído as chagas de Nepomuceno, Doroteia não satisfaz a moral da família. É preciso que seu rosto seja castigado:

D. FLÁVIA – Deixarás de ter esse rosto... Compreendes agora?... Porque teu rosto precisa pagar...
 (RODRIGUES, 2004b, p. 186)

A máscara teatral – que é também a das danças sagradas – é uma modalidade da manifestação do *Self* universal. A personalidade do portador em geral não é modificada; o que significa que o *Self* é imutável, que ele não é afetado por essas manifestações contingentes. Sob um outro aspecto, entretanto, uma modificação pela adaptação do ator ao papel, pela sua identificação com a manifestação divina que figura, é o próprio objetivo da representação. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 595)

Ambos os casos ocorrem com as viúvas em tempos diferentes. De início, elas perdem o próprio rosto para utilizarem a máscara que convém socialmente, do mesmo modo que D. Flávia pretende que Doroteia se desfigure para aniquilar sua individualidade:

D. FLÁVIA (*bruscamente doce*) - ... eu te digo que (*novamente feroz*) se não mudares de rosto, continuarás perdendo a todos os homens e a ti mesma... Continuarás separando os casais... Ardendo em paixão... Pensa, um momento que seja, nas tuas feições...

[...]

DOROTEIA (*soluçante*) – Acredito!... Eu acabaria louca sim... Vendo a minha beleza em todos os espelhos, refletida em todas as águas e no chão, nas paredes... (*num apelo feroz*) Passa a mão pelo meu rosto... as unhas... (*sôfrega agarra as mãos da outra, examina as unhas*) (*ofegante*) Ou garras... Arranca minhas feições... Para longe de mim... (RODRIGUES, 2004b, p. 186)

Porém, a individualidade das viúvas acaba se revelando no momento em que veem Eusébio, o noivo de Das Dores. Esse fato, que revela a verdadeira expressão dos desejos das primas, leva D. Flávia, a legítima guardiã da moralidade da família, a assassinar as outras duas – embora ela mesma tenha visto o rapaz – com a autoridade legitimada pelas primas Maura e Carmelita.³⁶⁰

Se ver um homem é desobedecer as leis da sociedade mítica constituída pela família, e a plateia, que, conforme as indicações do texto, deve enxergar somente botas e nenhum homem, também participa dos valores defendidos por D. Flávia, o público, assim como a personagem, é provocado quando Maura e Carmelita reconhecem que veem Eusébio, que sonham com as botinas desabotoadas e, ato contínuo, após a morte da primeira, a última declara a

³⁶⁰ D. Flávia acumula na família as autoridades de matriarca e de sacerdotisa da religião familiar, posição que é legitimada por Maura e Carmelita:

MAURA (*num crescendo*) – Tu que inicias as orações na mesa e, no final, dizes Amém... salva-me do que eu estou pensando... (RODRIGUES, 2004b, p. 180)

Além das primas, Doroteia também aceita a dominação imposta por D. Flávia, visto que pretende converter-se à religião das viúvas.

extinção da náusea, ou seja, o fim do regime moral imposto por D. Flávia baseado nos princípios ancestrais fundados pela bisavó mítica:

CARMELITA – Eu não pensaria em botinas nem sonharia... (*feroz*) E aqui não há só uma morta... Alguém morreu, além de MAURA...

D. FLÁVIA – Quem?

CARMELITA – E não sei se já é morte ou agonia... Alguém está morrendo ou agonizando dentro da família... Alguém se retorçe e agoniza... (*grita*) Não imaginaste ainda? Não adivinhas quem?

D. FLÁVIA – Não.

CARMELITA (*exultando*) – A náusea... Agonia ou morte, não sei... Mas se não morreu ainda, morrerá... Atravessada por uma lança, como na gravura de são Jorge.

(RODRIGUES, 2004b, p. 183)

Desse modo, o fim da náusea é a libertação das convenções dogmáticas do grupo social; é a verdadeira expressão do indivíduo, diferentemente da náusea sartreana, que pressupõe justamente a consciência da solidão existencial. Nelson Rodrigues ressignifica, assim, onze anos depois do aparecimento do romance de Sartre na França, seu conceito existencialista da náusea, utilizando-o para a manutenção de uma moral religiosa restritiva das liberdades individuais:

O mundo de Sartre não é unicamente um mundo de fatos, mas também um mundo de essências. Essas essências são apreendidas de forma intuitiva e direta. Qualquer coisa tem uma infinidade de facetas ou de possíveis aparências. Todas elas formam a chocante abundância da existência em torno de nós, a qual nós experimentamos com um sentimento de náusea. Nossa intuição da essência de uma coisa revela-nos a unidade dessas facetas e aparências, não por um processo de adição ou indução, mas pela cognição imediata da unidade e da totalidade diante de nós. (ADLER, 1949, p. 286)³⁶¹

Isso significa que, para Sartre, o ser humano existe sem qualquer explicação, e que as coisas existem em si mesmas: “O mundo das explicações era distinto do da existência. Um círculo se explica, mas não existe. Essa raiz que eu vejo, em contrapartida, existe na medida em que não pode explicar-se.” (FERRATER MORA, 2000-2001, p. 2053) Dessa forma, a náusea sartreana remete à gratuidade de tudo o que está no mundo, ao contrário da concepção religiosa da família de *Doroteia* que dá sentido à vida coletiva do grupo pela narrativa da náusea da bisavó ancestral e pelos ritos e dogmas que seguem o

³⁶¹ [Sartre's world is not a world of facts alone, but also a world of essences. These essences are grasped intuitively and directly. Anything has an infinity of facets or possible appearances. All these form the shocking abundance of existence around us which we experience with a feeling of nausea. Our intuition of the essence of a thing discloses to us the unity of these facets and appearances, not by a process of summation or induction, but by unmediated cognition of the wholeness and totality before us.]

intuito de repetir o gesto inicial e garantir a continuidade de seu modelo familiar. Portanto, enquanto em Sartre a náusea garante a verdadeira consciência diante de uma existência gratuita, em Nelson Rodrigues ela é um símbolo da dissolução do indivíduo no meio coletivo justificada através de uma narrativa mítica e sustentada pelos ritos que a mantêm viva.³⁶²

Desse modo, em sentido oposto à revelação dos desejos individuais por Maura e Carmelita, o percurso de Doroteia e de Das Dores é o de buscar a aceitação do grupo através de dois ritos diferentes, mas que reafirmam a mesma constelação de imagens. Das Dores deve sentir a náusea na noite de núpcias com Eusébio, e Doroteia deve purificar-se dos pecados tornando-se feia pelas chagas que ela é impelida por D. Flávia a contrair do vizinho doente Nepomuceno. Das Dores desistirá do rito por sentir-se seduzida pelas botinas desabotoadas de Eusébio, negando, assim, a náusea.³⁶³ Doroteia, por sua vez, cumprirá o rito das

³⁶² A ancestralidade do mito e sua repetição ritual é reafirmada por D. Flávia ao dirigir-se à filha Das Dores, que deverá cumprir o rito da náusea, ao mesmo tempo em que intenta fazê-la crer no auxílio sobrenatural dos espíritos da família:

D. FLÁVIA – Ouve, minha filha; grava em ti estas palavras... Nossas cômodas, nossos gavetões... estão cheios de vestes conjugais... são roupas de falecidas parentas... (*num crescendo oratório*) De parentas que sofreram a náusea em plena noite de núpcias...

DAS DORES – Não importa!

D. FLÁVIA – Das Dores, invoca os espíritos da família... Chama os protetores... implora!

DAS DORES – Não!

D. FLÁVIA – Porque, se não pedires, tudo te amaldiçoará nesta casa!... As rendas antigas, os velhos bordados, os armários, os espelhos... (*profética*) Sim, tudo gritará contra ti...

(RODRIGUES, 2004b, p. 190)

³⁶³ Num expediente surrealista, D. Flávia declara que a filha Das Dores já havia nascido morta, mas que ela havia esperado até que a menina cumprisse o rito da náusea para que não fosse enterrada como pecadora:

D. FLÁVIA – Tu não podias ser enterrada antes da náusea, sem teres tido a náusea... A família esperava que, na noite de núpcias, tu a sentisses... Então, voltarias para o teu nada, satisfeita, feliz... Dirias “que bom eu ter nascido morta! Que bom ter nascido de cinco meses... Antes assim!”. Mas não aconteceu nada na tua noite de núpcias...

(RODRIGUES, 2004b, p. 194)

Então, num gesto de grande dramaticidade, Das Dores devolve à mãe a própria máscara, restituindo assim, simbolicamente, a própria carne ao ventre da mãe, antes de partir. Desse modo, ao mesmo tempo em que faz voltar a D. Flávia o papel submisso que representou até então, assume sua individualidade, de forma que sua morte é também um renascimento, de acordo com um pensamento mítico: “A angústia da Morte vivida pelo primitivo é a da iniciação. E se pudéssemos traduzir em termos da sua própria experiência e da sua linguagem simbólica a angústia do homem moderno, um primitivo dir-nos-ia substancialmente isto: é a grande prova iniciática, é a penetração no labirinto ou na selva assombrada pelos demónios e pelas almas

chagas e será redimida de seus pecados e aceita na sociedade mítica que, pela subversão progressiva de todos os outros membros, aos poucos se desfará.

Nessa perspectiva, ela é a única que faz o caminho contrário ao das outras personagens: enquanto Das Dores despreza a náusea para render-se ao seu desejo por Eusébio e as viúvas a negam quando percebem que são capazes de ver um homem, Doroteia será progressivamente integrada ao grupo familiar seguindo os ensinamentos da sacerdotisa de seu rito de purificação: D. Flávia. “Ora, ao produzir um sistema de representações que simultaneamente traduz e legitima a sua ordem, qualquer sociedade instala também ‘guardiães’ do sistema que dispõem de uma certa técnica de manejo das representações e símbolos.” (BACZKO, 1986, p. 299) D. Flávia é a guardiã do saber religioso, a responsável pela manutenção dos dogmas e por zelar pela preparação do rito de purificação de Doroteia, bem como do rito de iniciação de Das Dores. Neste último, é D. Flávia quem prepara o ambiente e autoriza o início do rito:

D. FLÁVIA (*num grito brusco*) – Das Dores, já está aí a tua noite de núpcias!
 DAS DORES (*ofegante*) – Sei...
 D. FLÁVIA (*num crescendo declamatório*) – E arredondei, para tua noite de núpcias, uma cúpula de silêncio e azul... Bem como providenciei algumas estrelas vadias...
 DAS DORES – Posso, então, conhecer a minha primeira noite?
 D. FLÁVIA (*como quem dá a partida para uma prova de velocidade*) – Já!
 (RODRIGUES, 2004b, p. 177)

No caso do rito de Doroteia, D. Flávia é a guia nos passos que a discípula deve seguir para cumpri-lo.³⁶⁴

DOROTEIA (*meiga*) – Eu tinha jurado que não me pentearia mais... Que largaria mão de meus cabelos...
 D. FLÁVIA (*cariciosa*) – O que vai acontecer não será pecado... Desejo que a sombra da outra Doroteia te acompanhe...³⁶⁵

dos antepassados, a selva que corresponde ao inferno, ao outro mundo; é o grande medo que paralisa o candidato à iniciação quando é engolido pelo monstro e se encontra nas trevas do seu ventre, ou se sente cortado em bocados e digerido, a fim de poder renascer como um homem novo.” (ELIADE, 2000, p. 54-55)

³⁶⁴ O rito de purificação de Doroteia, que lhe permite a entrada numa sociedade mítica seguindo os ensinamentos de D. Flávia, é bastane semelhante à ideia de ritual que se encontra em Campbell: “Nos tempos antigos, essa era a tarefa do professor. Ele fornecia as chaves para uma vida espiritual. Era para isso que servia o sacerdote. Era para isso, também, que servia o ritual. O ritual pode ser definido como a encenação de um mito. Participar de um ritual é, na verdade, ter a experiência de uma vida mitológica. E é a partir dessa experiência que se pode aprender a viver espiritualmente.” (CAMPBELL, 1990, p. 192-193)

³⁶⁵ Na ocasião do aparecimento de Doroteia à porta da casa das viúvas, as mesmas desconfiam das virtudes que ela afirma possuir, pois souberam por uma notícia imediata e que ninguém contou que havia duas Doroteias: “Uma Doroteia morreu... [...] Outra perdeu-se...”

CARMELITA – E nós mesmas pediremos por ti...
 D. FLÁVIA – Agora vai... Vai, antes que chegue a sogra de minha filha, trazendo o meu genro...
 DOROTEIA (*com súbito medo*) – Mas se o Nepomuceno alegar que não me conhece? E se eu mesma achar que, por exemplo, os meus cabelos são bonzinhos? que meus cabelos não se envolvem com os meus pecados?...
 D. FLÁVIA (*feroz*) – Vai!
 (RODRIGUES, 2004b, p. 172)

D. Flávia desconsidera as fraquezas de Doroteia, mormente no que diz respeito à sua aparência física, já que a discípula por vezes reluta em tornar-se feia, e a impele a realizar o rito necessário para a sua aceitação no grupo e para a conservação dos preceitos religiosos da família. Porém, para a aceitação de Doroteia no clã familiar e religioso, seu rito de purificação não prescinde de uma preparação que a livre dos pecados anteriores pelo ato de maldizer a si mesma:

DOROTEIA – Agora sei... Diante de mim está o caminho de Nepomuceno... (*ergue os braços, frenética*) Perdoa-me, se duvidei... Perdoa-me se pensei em mim mesma!... (*num soluço*) Mas nada sei devido ao meu pouco cultivo... (*num crescendo*) E perdi meu filho...³⁶⁶ E vivi muitos anos naquela vida... (*feroz*) Peço maldição para mim mesma... Maldição para o meu corpo... E para os meus olhos... E para os meus

(RODRIGUES, 2004b, p. 159) Essa outra Doroteia, de quem não se sabe muita coisa, exceto que morreu, é possível concluir que fosse a identidade casta, mascarada, que deixou de existir com o aparecimento da Doroteia presente, ou seja, as duas Doroteias seriam assim a mesma pessoa, em momentos diferentes da vida.

³⁶⁶ O filho perdido, chamado de anjinho, também é um símbolo de pureza, e a falta que Doroteia sente dele é análoga à sua nostalgia de uma castidade perdida. É significativo, para tanto, que os dois a tenham abandonado ao mesmo tempo:

DOROTEIA (*num crescendo de angústia*) – Meu filho estava no braço da ama e era sujeito a convulsões. “Doutor”, disse eu ao médico, “sare meu filho!”. Querendo salvar o *anjinho* aleguei que não fazia questão de conta. O doutor me olhou muito – meu filho estava ao lado com febre... Respirava cansado, assim... Olhos fechadinhos, fechadinhos... Pois o doutor me olhava, sem dizer nada, até que falou baixo: “Não é o seu dinheiro que eu quero”, disse. Veio para mim com seus olhos de fogo. Também disse outra coisa – que eu reconhecesse a minha profissão...
 D. FLÁVIA (*triumfante*) – Eu te conto o resto, mulher ruim!
 DOROTEIA (*apavorada e soluçando*) – Não! Não!
 D. FLÁVIA (*em crescendo*) – Quando espiaSTE, de novo, teu filho estava morto!
 DOROTEIA (*chorando*) – Pois é...
 (RODRIGUES, 2004b, p. 163, grifo nosso)

Na classificação dos mitos de Jabouille, o autor define mito moral como o que “relata as lutas entre o Bem e o Mal, entre anjos e demônios, entre forças ou elementos contrários e procura retirar uma conclusão moral esclarecedora” (JABOUILLE, 1993, p. 34) Na peça de Nelson Rodrigues, a morte do anjo – ou a derrota do Bem – significa o início de uma vida de pecados. Entre os tipos de mito mais vulgares elencados por Jabouille, o mito moral, com seus encontros de elementos opostos, é o tipo que mais se assemelha à estrutura simbólica de *Doroteia*.

cabelos... *(num último grito estrangulado)* Maldição ainda para a minha pele!
 D. FLÁVIA – É este o momento...
 CARMELITA – Quando voltares serás como nós...
 MAURA – Ou pior!
 DOROTEIA *(lírica)* – Tomara!... Tomara!
 (RODRIGUES, 2004b, p. 172)

Porém, o excesso de confiança de Doroteia faz com que ela se aproxime das botinas de Eusébio. Logo depois, D. Flávia, seduzida pelas botas, acredita que é a filha morta, que voltou a seu ventre, que a induz a ter pensamentos em relação às botinas, símbolo do homem que não poderia ser visto. O que se segue, então, é que D. Flávia expressa uma alegria inusitada, enlouquecida de desejo pelas botinas, e Doroteia, que propusera a ela o assassinato de Eusébio, acusa-a de comportar-se como uma mulher promíscua, numa clara inversão de papéis entre a prostituta e a moralista.³⁶⁷ D. Flávia, presa de um desejo incontrolável, em vez de esganar as botas, acaricia-as:

(De rastros d. Flávia faz a volta para surpreender as botinas pelos calcanhares. Abre as mãos, como se fosse estrangulá-las.)
 D. FLÁVIA – Estou vendo daqui... Desabotoadas... *(cobre-se com o leque)*
 E teria preferido uma vítima mais composta... *(baixa o leque)* Mas é preciso, por ti, por mim... Não serão tuas...
 DOROTEIA *(cobre o rosto com uma das mãos. D. Flávia a contragosto esboça uma carícia que Doroteia surpreende)* – Mata se quiseres, mas não lhes faça carinho!
(D. Flávia ergue-se em desespero, recua para o fundo da cena.)
 D. FLÁVIA *(chorando)* – Não posso!
 (RODRIGUES, 2004b, p. 200)

Depois da exposição da fragilidade de D. Flávia, é Doroteia quem se rende à própria beleza. As chagas não haviam chegado, e ela era agora a única da família que não fora atraída pelas botinas. A sociedade mítica havia terminado com a morte de Maura e Carmelita e o pecado de D. Flávia. No entanto, nem Doroteia ficaria imune ao chamado da carne, pois um jarro, imagem pela qual Doroteia se sentia perseguida, aparece no fundo da cena. Esse jarro, que, no contexto da década de 1940, remete à higiene após o ato sexual, evoca igualmente o objeto no qual eram enterradas as crianças mortas em Creta: “Em Creta, as crianças mortas eram postas na posição fetal e encerradas numa urna. A urna ou jarra parece simbolizar, aí, a matriz, a fonte da vida, física e intelectual, uma espécie de volta às origens.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 515)

³⁶⁷ Algo semelhante observou-se em *Senhora dos afogados* (ver a seção anterior: “O mito grego e o mito cristão em *Senhora dos afogados*”)

Seja pela lembrança dos dias de prostituição ou do filho morto, o fato é que Doroteia reconhece no jarro seu destino:

DOROTEIA – O aviso... a minha sina... (*cai de joelhos diante das botinas*)
 Bem que eu queria mudar de proceder. Porém o destino é mais forte...
 D. FLÁVIA (*possessa*) – Nunca, ouviste, nunca! Teus poros vão explodir...
 DOROTEIA (*eufórica*) – As chagas não vieram... Nem virão mais... Minha pele é uma maravilha...
 (RODRIGUES, 2004b, p. 201)

Era, porém, tarde para mudar de ideia: o rito já havia se cumprido. Conforme as indicações do texto, Doroteia, eufórica com a própria beleza, mira a plateia, e o que o público vê é uma máscara hedionda. Se a protagonista tivera antes a intenção de integrar a família das três primas viúvas, agora será condenada por sua escolha. Nos últimos instantes da peça, o jarro desaparece de cena e as botinas se afastam, renegando as duas mulheres. Seu fim, conforme D. Flávia, será apodrecerem juntas. (RODRIGUES, 2004b, p. 203)

Desse modo, em *Doroteia*, Nelson Rodrigues põe em cena uma família que mantém a estrutura de uma sociedade mítica, com uma sacerdotisa e suas seguidoras que vivem e interpretam seu mundo segundo um mito original: aquele que conta a náusea da bisavó, seu antepassado mítico. Essa sociedade possui uma série de interdições relacionadas à prática e ao desejo sexual, reiterando a náusea primordial. Doroteia, nesse contexto, é o elemento estrangeiro que, para participar dessa sociedade, precisa abrir mão de sua concupiscência. Quando, porém, a menina Das Dores sente-se atraída pelas botinas que presentificam Eusébio e recusa a náusea, propõe um ato de individualismo incompatível com aquela família em que todos os atos possuem propósitos morais de manutenção do próprio agrupamento e de sua narrativa fundacional. Depois que até mesmo a sacerdotisa dessa ordem, D. Flávia, entrega-se aos desejos individuais, Doroteia pretende fazer o mesmo, mas seu rito de purificação já está irremediavelmente cumprido.

Portanto, a ampla utilização de símbolos e de uma concepção mítica que se revela no percurso ritualístico da protagonista e em todos os fundamentos que embasam as crenças e o modo de viver das personagens impede de tratar de absurdo em *Doroteia*. O que há é uma dissociação entre os desejos do corpo, a atração pelo sexo oposto, todos os anseios individuais, por um lado, e as crenças, a narrativa mítica, a prática ritual, por outro. O trágico da peça reside precisamente

nessa oposição entre o querer pessoal e uma ordem que ultrapassa os seres humanos, mas que se revela falha. O próprio fato de não haver como substituir essa ordem prova, por sua vez, a impossibilidade na peça de uma negação dessa transcendência precária.

5 CONCLUSÃO

Sísifo é ressignificado no imaginário do século XX francês pelo sentimento do absurdo veiculado pela literatura e pela filosofia, mas também presente na vida das pessoas que viveram ou sentiram de algum modo os efeitos devastadores das duas Guerras Mundiais. Distinguindo-se as particularidades referentes ao estilo de cada autor estudado, à visão particular que desenvolveram sobre as narrativas míticas ou aos temas apreendidos nas entrelinhas do discurso de suas personagens, é possível, ainda assim, identificar pontos em comum entre suas obras e os sentimentos predominantes na população dos lugares e do tempo em que essas obras foram compostas. Por isso, pode-se afirmar que há, em cada tempo e espaço circunscrito, uma atmosfera que vai além das vivências individuais e coletivas, além de uma cultura ou de uma religião comum. O imaginário diz respeito à vida simbólica de uma sociedade e estabelece sentidos para o grupo social:

Todo imaginário é real. Todo real é imaginário. O homem só existe na realidade imaginal. Não há vida simbólica fora do imaginário. [...] O concreto é empurrado, impulsionado e catalisado por forças imaginais. [...] o ser humano é movido pelos imaginários que engendra. O homem só existe no imaginário. (SILVA, 2003, p. 7)

Somente aceitando essa premissa se compreenderá o fato de que um conceito surgido em uma obra filosófica de 1942 aparecesse já nas produções dramáticas da década anterior. A ideia de absurdo da vida,³⁶⁸ norteadora da investigação sobre o suicídio em *O mito de Sísifo* de Albert Camus, já aparece na concepção de mundo dos dramaturgos franceses da década de 1930, de modo que uma sensibilidade absurda já existia na França antes da elaboração do conceito por Camus e fará parte ainda da concepção de mundo dos dramaturgos posteriores ao tempo das Grandes Guerras, notadamente aqueles que fizeram parte do grupo conhecido por Teatro do Absurdo. No livro mais conhecido sobre essa geração de dramaturgos, o autor aproxima à obra de Camus a atitude desses escritores:

³⁶⁸ Como se viu no capítulo “O trágico e o absurdo”, a noção de absurdo não é exclusiva do século XX, mas nesse momento histórico ganha novas configurações a partir da Segunda Guerra Mundial e da filosofia existencialista.

A principal característica dessa atitude é a da sensação de que certezas e pressupostos básicos e inabaláveis de épocas anteriores desapareceram, foram experimentados e constatados como falhos, foram desacreditados e são agora considerados como ilusões baratas e um tanto infantis. O declínio da fé religiosa foi disfarçado até o fim da Segunda Guerra Mundial pelas religiões substitutas como a fé no progresso, o nacionalismo e várias outras falácias totalitárias. Tudo isso foi estraçalhado pela Guerra. Já em 1942, Albert Camus tranquilamente indagava por que razão, já que a vida tinha perdido toda a sua significação, o homem não haveria de buscar uma saída no suicídio. Numa das grandes e seminais autoindagações de nosso tempo, *O Mito de Sísifo*, Camus tentou diagnosticar a situação humana num mundo de crenças destróçadas (ESSLIN, 1968, p. 19).

Sendo constituinte do imaginário do período que compreende o entreguerras e a Ocupação, o sentimento do absurdo não pode, portanto, ser reduzido a um programa literário, visto que ele também está presente nas emoções e nos pensamentos da sociedade francesa dessa época. A partir disso, o exame de peças que ressignificam os mitos gregos escritas nesse momento histórico opõe, de um lado, esses mitos, que são narrativas exemplares em que a humanidade enfrenta uma ordem que a ultrapassa, mas que, ao mesmo tempo, afirmam uma transcendência, um império de algo que é maior que o ser humano, seja ele algum valor estabelecido em vida, uma perenidade após a morte ou uma existência monitorada pelos deuses e, por outro lado, o absurdo, com sua negação de qualquer transcendência e, por conseguinte, de qualquer sentido que se estenda para além da própria vida.

O sentimento do absurdo está presente em quase todas as peças francesas analisadas e, se ele não aparece na obra de Giraudoux, é porque esse escritor procurou as narrativas míticas como forma de reafirmar em relação à humanidade uma confiança que parecia perdida após a Primeira Guerra Mundial. Nesse aspecto, ele não chega a tematizar a gratuidade das ações humanas, visto que os mitos gregos e os símbolos criados pelo próprio autor em torno do mito de Electra garantem uma esperança que ainda poderia alimentar a alma dos europeus: existiria sempre algo para transcender a fatalidade da vida, fosse a glória perene dos heróis da Guerra de Troia ou a tranquilidade das flores do jardineiro de Electra. Para Giraudoux, o absurdo não é uma preocupação, porque a esperança na humanidade e na transcendência não é posta em dúvida.

Diferente de Giraudoux, Cocteau expressa o absurdo na temporalidade da vida humana. A vida de Édipo é marcada no tempo, visto as múltiplas referências ao século XX presentes na peça, e sua trajetória é repleta de glórias, mas também

de ambição. Nada disso, no entanto, importa à máquina que está preparada para dizimá-lo. Para o sujeito ignorante que é Édipo, e que representa a condição humana frente à morte, as glórias terrenas que ele estabelece como razão de viver são uma ilusão que se desfaz com a cegueira e a contemplação do além-vida através da presença da esposa-mãe morta. Se, portanto, o mito se afirma como um modo de atribuir à vida um sentido que a ultrapassa, a visão do homem em Cocteau é a daquele que se ilude com glórias mundanas por desconhecer o sentido da própria existência.

Já na obra dos dramaturgos sob a Ocupação, o sentimento do absurdo faz-se ainda mais presente. Nas peças míticas de Jean Anouilh, o mito e o absurdo convivem até a imposição do último sobre a ordem divina tacitamente anunciada pelo primeiro. Anouilh utiliza o mito de Orfeu como uma possibilidade de uma existência mais feliz na morte do que na vida. Modificando a narrativa mítica conhecida, que se origina dos poemas de Ovídio e de Virgílio, é na morte, e não no regresso à vida, que o casal encontra o seu lugar. Por outro lado, a ideia do absurdo está fortemente presente em sua versão do mito de Antígona. Aqui, tanto os motivos da heroína quanto os de Creonte, seu antagonista, para se digladiarem sobre a justiça da lei do estado contra a lei divina, não escrita, a partir da questão do enterro de Polinice, são abalados pela morte, fim último de qualquer sentido que se atribua à vida humana. Essa ideia será confirmada em sua *Medeia*, quando, logo após o término da Segunda Guerra, a morte do indivíduo é encarada com fria indiferença pela coletividade, e o sentimento de angústia diante da finitude é predominante.

Sartre, então, é o escritor que mais evidencia uma sensibilidade para o absurdo, tomando-o como pressuposto a partir do qual seu Orestes precisa escolher entre o perdão e o crime. Somente pela consciência de que qualquer sentido para a existência é gratuito, o herói de *As moscas* pode exercer sua liberdade. Na peça de Sartre, portanto, o absurdo não impossibilita o ser humano de ser livre, mas a consciência da morte como fim último e de que a existência não possui qualquer sentido pré-determinado é condição necessária à escolha do indivíduo pela liberdade. Ainda assim, a consciência do absurdo não é garantia de uma existência livre, o que é demonstrado na peça de Sartre pela atitude de Electra, que, depois de planejar o crime e esperar quinze anos pelo retorno de

Orestes para cumprir a vingança, arrepende-se e entrega sua liberdade nas mãos do deus Júpiter.

O que se pode observar, portanto, é que a cronologia das peças influencia na sua apropriação do sentimento e do conceito do absurdo. Se Giraudoux não tematizou esse aspecto do imaginário de sua época, Cocteau, seu contemporâneo, o fez, representando-o sorrateiramente sob uma versão do mito que coloca a humanidade como refém de deuses tomados pelo capricho cruel de destruir os seres humanos. Já no período da Ocupação, quando cresce o pessimismo em relação ao futuro da França sob o jugo dos alemães e muitos jovens franceses estão trabalhando para a Alemanha ou engajados na Resistência, o absurdo, já sistematizado filosoficamente por Camus, aparece nas peças de Anouilh e Sartre, sendo o último o mais cerebral dos quatro dramaturgos e o único deles que não mantém uma visão pessimista dessa falta de sentido original,³⁶⁹ tomando-a como condição para o exercício da liberdade.

Independentemente da utilização que os dramaturgos, nas obras pesquisadas, fizeram do sentimento do absurdo em suas peças, o importante é que ele é representativo de uma época e um espaço definidos, sendo o germe necessário para o desencadeamento de uma espécie de movimento não organizado de escritores europeus que compuseram o Teatro do Absurdo na década de 1950. Reitera-se que não se trata meramente de influência literária, mas do reaparecimento do arquétipo da repetição contínua,³⁷⁰ presente no mito de Sísifo, que é retomado no século XX aliado à ideia e ao sentimento do absurdo. Esse arquétipo, tornado tema literário e veiculado por diversos símbolos como a angústia, a negação das crenças na transcendência ou o *nonsense* da linguagem,

³⁶⁹ Camus também pretende ser positivo frente ao absurdo, considerando que a consciência dessa condição é que torna o homem superior ao seu inelutável destino: “o homem absurdo manda todos os ídolos se calarem quando contempla seu tormento” (CAMUS, 2007, p. 140). A partir da revolta, o homem transcende o individualismo da solidão absurda e torna seu grito coletivo: “Na experiência do absurdo, o sofrimento é individual. A partir do movimento de revolta, ele ganha a consciência de ser coletivo, é a aventura de todos. O primeiro avanço da mente que se sente estranha é, portanto, reconhecer que ela compartilha esse sentimento com todos os homens, e que a realidade humana, em sua totalidade, sofre com esse distanciamento em relação a si mesma e ao mundo. O mal que apenas um homem sentia torna-se peste coletiva.” (CAMUS, 1997b, p. 35)

³⁷⁰ Em outras épocas, essa repetição foi representada predominantemente por outros símbolos. No Romantismo, Sísifo teve seu equivalente no movimento regular das ondas do mar, como constatou Kirsti Simonsuuri examinando escritos de mitógrafos alemães daquela época. (Cf. BASTIAN; BRUNEL, 2004, p. 12)

realiza um percurso na bacia semântica do entreguerras e da Ocupação e deixa marcas significativas no teatro do século XX.³⁷¹

Na cultura brasileira, por outro lado, o absurdo não foi algo representativo. Excetuando-se algumas expressões de *nonsense* na linguagem, como é o caso das comédias de Qorpo-Santo e dos romances de Campos de Carvalho, deve-se considerar que o absurdo, como conceito filosófico desenvolvido por Camus, nunca fincou raízes no imaginário brasileiro e, se adentrou as universidades e as discussões acadêmicas, foi somente como ideia, não representando para a população um sentimento ou um questionamento em relação à existência ou à sua vivência frente aos acontecimentos históricos.

Na dramaturgia de Nelson Rodrigues, portanto, a mitologia grega não é uma tentativa de produzir novos sentidos para uma sociedade que está progressivamente perdendo a fé na religião e na ciência. Ele é o autor de um drama que representa as pulsões do inconsciente, dos arquétipos atemporais, e que os localiza no seio de famílias cujo modelo são as famílias de classe média do Rio de Janeiro. Por isso, em sua ressignificação dos mitos, o contexto social é tão importante quanto nas peças dos escritores franceses, o que fez com que o mito grego na dramaturgia brasileira constituísse um drama psicológico localizado socialmente. Nesse cruzamento entre pulsões psicológicas e meio social, Nelson Rodrigues desenvolve sua visão particular do universo da família brasileira da

³⁷¹ Cornwell enumera, em *The absurd in literature*, de 2006, uma série de produções literárias e teatrais contemporâneas que ainda incluem algo que se refere ao absurdo: “O absurdo literário (incluindo o teatral) pode ser visto assumindo diversos ‘desdobramentos’ – no ‘caótico’, no político (de maneiras bem diferentes, por Pinter, Stoppard e, diga-se também, Edward Bond), de volta ao *nonsense*, ao niilismo ou ao silêncio. Se há uma coisa como o absurdo sadomasoquista, ele é certamente encontrado em *Spanking the maid*, de Robert Coover (1982). Há o ‘Teatro do Excesso’ (Manfridi) e o ‘Teatro da Catástrofe’ (Barker), para nomear apenas duas ‘categorias’. Das companhias teatrais, a Complicité tem sido mencionada várias vezes; o Théâtre du Soleil (do Bois de Vincennes, Paris) de Ariane Mnouchkine apresenta as aventuras de requerentes de asilo na Europa em *Le dernier caravansérail*, uma produção na qual os pés dos atores nunca tocam o chão; enquanto o Teatro Improvável vai a quase qualquer distância para abraçar o fracasso (seu slogan nos ensaios é: ‘erre, foda-se!’)” (CORNWELL, 2006, p. 311) [The literary (including the theatrical) absurd may be seen to have been taken variously ‘beyond’ – into ‘chaotics’, into politics (by, in very different ways, Pinter, Stoppard and, say, Edward Bond), back into nonsense, into nihilism, or into silence. If there be such a thing as the sado-masochistic absurd, it is surely to be found in Robert Coover’s *Spanking the Maid* (1982). There is ‘Theatre of Excess’ (Manfridi) and ‘Theatre of Catastrophe’ (Barker), to name but two ‘categories’. Of theatre companies, Complicité have been alluded to more than once; Ariane Mnouchkine’s Le Théâtre du Soleil (of the Bois de Vincennes, Paris) present the adventures of asylum seekers across Europe in *Le Dernier Caravansérail*, a production in which the actors’ feet are said never to touch the ground; while Improbable Theatre go to almost any lengths to embrace failure (their catchphrase in rehearsals being: ‘get it wrong, fuck it up!’).]

primeira metade do século XX, com seus papéis sociais bem definidos e sua submissão à figura paterna.

Em suas peças, a exposição dos desejos de amor e morte das personagens põe em xeque o poder patriarcal e representa a mulher bastante desvencilhada do papel social de mãe, a quem o erotismo seria negado. Ainda que o contexto social não seja o principal foco das peças, a caracterização das personagens e o ambiente em que seus enredos transcorrem representam explicitamente uma sociedade brasileira dos anos 40, seja expondo o preconceito em relação ao negro ou revelando o erotismo das donas de casa, a falibilidade dos pais de família ou os pecados escondidos sob a moral burguesa. Apesar de tudo isso, não há dúvida de que existe, nas peças míticas, uma ressignificação dos mitos gregos que vai além da representação da sociedade de seu tempo.

Em *Álbum de família*, o grupo familiar representado é arquetípico, no sentido de que o enredo é construído predominantemente sobre relações presentes na mitologia e na tragédia grega: nos mitos de Édipo e Electra, mas também na geração cosmogônica original, visto que o embate entre uma divindade inicial masculina e uma feminina se reflete no conflito entre uma estrutura patriarcal, representada pela família de Agamêmnon, e uma estrutura matriarcal, representada pela família de Jocasta. Assim, Nelson Rodrigues ressignifica a própria cosmogonia a partir do microcosmo familiar. Dessa disputa, é a estrutura matriarcal que sai vencedora, de modo que a peça promove uma subversão da ordem familiar que rege a sociedade brasileira ao mesmo tempo em que traz à tona arquétipos de pulsões socialmente reprimidas.

Trajeto semelhante segue a peça *Anjo negro*, cujo enredo ressignifica o mito de Medeia; porém aqui o simples fato de o protagonista ser negro e de internalizar o racismo que sofre faz essa personagem representativa de uma sociedade e de um tempo específicos. Nesse caso, a cor da pele do protagonista será causa das relações de amor e ódio existentes na peça, de tal forma que se pode dizer que, em *Anjo negro*, a narrativa mítica é convocada a fazer parte da peça justamente devido a um contexto social particular.

Em *Senhora dos afogados*, os preceitos religiosos são representados por duas visões de mundo concomitantes na peça, e que se relacionam em suas interpretações à mitologia grega e à mitologia cristã. Desse embate, nasce uma concepção moral que ironicamente santifica as prostitutas e demoniza a senhora

de classe abastada, o que não deixa, por outro lado, de afirmar a possibilidade de um paraíso cristão. A partir dessa peça, as referências à sociedade são reduzidas ao mínimo (vestimentas, alguns tipos humanos). O que se observa é que o autor, a partir de *Senhora dos afogados*, realiza uma tentativa de modernização da vivência do mito como nas sociedades em que ele é ritualizado. Por isso, encontramos na peça o sacrifício e a purificação pela morte. O ritual, porém, seria tema subjacente da peça mítica seguinte.

Doroteia, a quarta das peças míticas de Nelson Rodrigues, não é baseada em nenhum mito específico, embora haja nela um arquétipo, da passagem da menina à vida adulta através do elemento masculino, que remete ao mito de Perséfone. No entanto, *Doroteia* é também uma peça mítica, pois acompanha o processo de realização de dois rituais de acordo com uma mitologia própria à família da qual as neófitas são as descendentes. Nessa peça, o absurdo é inconcebível, assim como qualquer outra especulação sobre a existência, pois o mito de origem – a náusea da bisavó – é motivo incontestado para todas as mulheres se devotarem às ordens da sacerdotisa dessa sociedade ritualizada, contrariamente a seus impulsos individuais.

A ordem cronológica das peças míticas de Nelson Rodrigues revela, portanto, que o autor foi paulatinamente se distanciando dos aspectos sociais para aproximar seu universo da própria vivência da sociedade mítica, de uma maneira que só seria plenamente realizável na tragédia. Em todas as peças analisadas, porém, o que está socialmente em jogo é uma ordem patriarcal, fundada sobre um código moral e religioso, que é desafiada a todo momento pelo desejo sexual e pelo impulso para a morte dos membros da família e até mesmo do próprio patriarca.

Se os escritores franceses ressignificaram os mitos gregos a partir das questões políticas e dos embates culturais ocorridos no período entreguerras e sob a Ocupação, Nelson Rodrigues utilizou a mesma mitologia para representar em um nível consciente, teatralizado, o inconsciente humano, porém através de uma roupagem de seu tempo – os anos 1940 –, inspirado por um espaço determinado – o Brasil, notadamente o Rio de Janeiro. Nessa perspectiva, ele também atualiza os arquétipos de acordo com um momento histórico específico. Isso confere à sua obra um lugar único na dramaturgia brasileira do século XX, mas também evidencia sua universalidade pela veiculação de arquétipos

representativos das pulsões mais básicas do ser humano, e que, por isso, representam os dramas humanos mais íntimos e mais comuns, que estão presentes, portanto, em qualquer sociedade e com os quais qualquer ordem moral ou religiosa é obrigada a lidar.

No que diz respeito ao imaginário representado nas peças míticas francesas e brasileiras, a mitocrítica foi realizada a partir da análise dos textos dramáticos, com a pesquisa dos símbolos veiculados por eles, sempre tendo em vista uma ressignificação dos mitos constituintes da mitologia e da tragédia gregas. Já a mitanálise realizou-se a partir da incorporação dos saberes oriundos de fontes de pesquisa de outras áreas do conhecimento que não apenas da crítica literária, de modo que se conseguiu unir a mitocrítica à mitanálise, conforme a teoria do imaginário de Gilbert Durand. (Cf. DURAND, 1996a, p. 145)³⁷²

Desse modo, analisou-se a ressignificação dos mitos no drama francês das décadas de 1930 e 1940 e nas peças míticas de Nelson Rodrigues, mas também estendeu-se a interpretação para além das obras, investigando a sociedade e a cultura em que as peças apareceram e estabelecendo relações entre os mitos gregos e o contexto social em que eles são ressignificados no século XX.

Ainda assim, a pesquisa empreendida tem um caráter parcial e deixa entrever seus limites epistemológicos: sabe-se que as influências de toda ordem de acontecimentos sobre o imaginário impossibilitam uma compreensão mais vasta apenas com a análise de algumas amostras do drama da primeira metade do século XX, sob perspectivas específicas como a ressignificação dos mitos gregos e a presença de uma sensibilidade do absurdo. Muitas outras pesquisas sobre o drama ou sobre a literatura de um modo mais geral, sobre as artes e outras realizações do século XX, sob novas perspectivas e quiçá conduzidas por outros mitos recorrentes, poderiam anexar novos conhecimentos visando à compreensão do imaginário da mesma época. Este trabalho, no entanto, tem a intenção de contribuir para o estudo da mitologia, participando de uma discussão que oportuniza o surgimento de pesquisas posteriores.

Não obstante, se essa investigação tem algum mérito em si, é o de evidenciar como os mitos, com seus arquétipos imemoriais, podem ser transportados e ressignificados de um contexto cultural a outro, articulando-se de

³⁷² Sobre a mitocrítica e a mitanálise, ver também nossa "Introdução".

maneira diferente e trazendo consigo novos sentidos no tempo e no espaço em que a ressignificação se produz. Esta pesquisa demonstra que a mitologia grega ainda pode ser um grande reservatório de sentidos para o mundo moderno e que, por isso, Sísifo teve de empurrar novamente seu rochedo no século XX, porém agora com a compreensão de que seu trabalho é absurdo. E, se as mitologias antigas ainda podem dizer tanto sobre a humanidade, Sísifo continuará sua tarefa sem sentido, ensejando a construção de novos símbolos nas épocas e sociedades mais diversas.

REFERÊNCIAS

- ADLER, Franz. The social thought of Jean-Paul Sartre. *American journal of sociology*. Chicago: The University of Chicago Press, nov. 1949, vol. 55, n. 3. p. 284-294. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2771140>>. Acesso em: 26 jun. 2011.
- ADORNO, Theodor. *Dialectique négative*. Trad. groupe de traduction du Collège de philosophie. Paris : Payot, 1992. (Critique de la politique Payot)
- ALBÉRÈS, René Marill. *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*. Paris : Librairie Nizet, 1962.
- AMORA, Antonio Soares. *História da literatura brasileira*. 8. ed. refund. e ampl. São Paulo: Saraiva, 1973.
- AMOUREUX, Henri. *La vie des français sous l'occupation*. 2. Les années noires. Paris : A. Fayard, [1961]. (Le Livre de Poche ; 3243)
- ANOUILH, Jean. *L'Alouette*. Paris : La Table Ronde, 1963.
- ANOUILH, Jean. *Antígona*. Trad. Manuel Breda Simões. Lisboa: Presença, 1965.
- ANOUILH, Jean. *Eurydice suivi de Roméo et Jeannette*. Paris : Gallimard, 2008. (Folio ; 1218)
- ANOUILH, Jean. *Médée*. Paris : La Table Ronde, 2010. (La Petite Vermillon ; 82)
- ARANTES, Lilian A. P. Panorama do teatro francês no século XX. In: MORTARA, Marcella. *Teatro francês do século XX*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1970. p. 1-25.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BACHELARD, Gaston. Préface. In : DIEL, Paul. *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Paris : Payot, 1966. (Petite Bibliothèque Payot ; 87)
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: BERGSON, Henri; BACHELARD, Gaston. *Cartas, conferências e outros escritos; A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 339-512. (Os pensadores; XXXVIII)
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. *Enciclopédia Einaudi*, n. 5, Lisboa, volume Anthropos – Homem, 1986.

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UnB, 1999. (Linguagem e Cultura)
- BARBERENA, Ricardo. Na profundidade das águas mortuárias rodriguianas: uma leitura do imaginário de *Senhora dos afogados*. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 43, n. 4, p. 78-82, out./dez. 2008.
- BARRAULT, Jean-Louis. *Souvenirs pour demain*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- BASTIAN, Aeneas; BRUNEL, Pierre. *Sisyphé et son rocher*. Monaco: Éditions du Rocher, 2004.
- BAUMONT, Maurice. La Seconde Guerre Mondiale. In : LEFEBVRE, G. et al. *Histoire de la France pour tous les français*. Paris : Hachette, 1950. Vol. 2, p. 447-492.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005. (Prosa do Mundo; 19)
- BÉDARIDA, Renée. *Les catholiques dans la guerre 1939-1945*. Paris : Hachette, 1998.
- BELILOVE, Lori. About Isadora Duncan. 2005. Disponível em: <http://www.isadoraduncan.org/about_isadora.html>. Acesso em: 14 jul. 2010.
- BÉNICHOU, Paul. *Imágenes del hombre en el clasicismo francés*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- BEUCLER, André. *Les instants de Giraudoux*. Paris : Le Castor Astral, 1995.
- BLANCART-CASSOU, Jacqueline. *Jean Anouilh: les jeux d'un pessimiste*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2007.
- BODY, Jacques. Commentaires. In : GIRAUDOUX, Jean. *Électre*. Paris : Bernard Grasset, 1987. p. 133-154.
- BODY, Jacques. Le trône et l'escabeau. In : BODY, Jacques ; BRUNEL, Pierre (dir.). *Électre de Jean Giraudoux : regards croisés*. Paris : Klincksieck, 1997. p. 15-24.
- BONNARD, André. *La tragédie et l'homme : études sur le drame antique*. Lausanne : l'Air, 1992. (Le chant du monde)
- BONNÉRIC, Henriette. *La famille des Atrides dans la littérature française*. Paris : Les Belles Lettres, 1986.

BOORSCH, Jean. The use of myths in Cocteau's theatre. *Yale French Studies*, New Haven: Yale University Press, 1950, n. 5, p. 75-81. Disponível em: <<http://www.jstor.org.ezproxy.univ-paris3.fr>>. Acesso em: 14 jun. 2011.

BOOTHROYD, Edward. *The Parisian stage during the Occupation, 1940-1944: a theatre of resistance?* Birmingham: 2009. 322 f. (Ph.D. thesis) – Department of French Studies, College of Arts and Law, University of Birmingham. Disponível em: <<http://etheses.bham.ac.uk/345/>>. Acesso em: 1 maio 2011.

BORBA, José Cesar. Vestido de noiva. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo: peças psicológicas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 289-292.

BORGAL, Clément. *Jean Cocteau ou de la claudication considérée comme l'un des beaux-arts*. Paris : PUF, 1989.

BORNHEIM, Gerd A. *Sartre*. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Debates; 36)

BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRANGLIDOR, Sonia. Au sujet de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. In : GIRAUDOUX : *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* : l'histoire. Paris : Ellipses, 1989. p. 19-30.

BRITO, Mário da S. Oswald de Andrade, teatrólogo. In: ANDRADE, Oswald de. *Teatro: A morta, O rei da vela, O homem e o cavalo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973. (Obras completas; 8)

BRUNEL, Pierre. *Le mythe d'Electre*. Paris: Honoré Champion, 1995.

BURUMA, Ian. Une belle opération de séduction. *Books*, n. 23. Paris, juin 2011. p. 25-33.

CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Trad. José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70, s. d.

CALLIL, Carmen. Action man. *New statesman*, Vol. 130, Issue 4532, 9 apr. 2001. p. 38-42. Disponível em: <<http://web.ebscohost.com.ezproxy.univ-paris3.fr>>. Acesso em: 29 jun. 2011.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. 11. reimpr. São Paulo: Pensamento, 2007.

CAMPBELL, Robert. *Jean-Paul Sartre ou une littérature philosophique*. 3. ed. Paris : Éditions Pierre Ardent, 1947. (Aux Sources ; 2)

- CAMPEDELLI, Samira Y. *Teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Scipione, 1995. (Coleção Margens do Texto)
- CAMUS, Albert. *Calígula* seguido de *O equívoco*. Trad. Raul de Carvalho. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.
- CAMUS, Albert. *Actuelles : écrits politiques*. Paris : Gallimard, 1997a. (Folio essais ; 305)
- CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997b.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. 5. ed. rev. São Paulo: Difel, 1974, 3. vol.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. (Prismas)
- CARONE, Edgard. *A república liberal: I – Instituições e classes sociais (1945-1964)*. São Paulo: Difel, 1985. (Corpo e Alma do Brasil)
- CASSIRER, Ernst. *O mito do Estado*. Trad. Daniel Augusto Gonçalves. Lisboa: Publicações Europa-América, 1961.
- CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica: ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Trad. Vicente Felix de Queiroz. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1977.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CASTELLO BRANCO, Carlos. Doroteia. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo: peças míticas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 295-296.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- COCTEAU, Jean. *A máquina infernal*. Trad. Manuel Bandeira. Petrópolis: Vozes, 1967.
- COCTEAU, Jean. *Antigone* suivi de *Les mariés de la Tour Eiffel*. Paris : Gallimard, 1976. (Folio ; 908)
- COCTEAU, Jean. *Théâtre complet*. Paris : Gallimard, 2003. (Bibliothèque de la Pléiade ; 500)

COCTEAU, Jean. *Orphée*. Paris : Éditions Stock, 2005.

COCTEAU, Jean. *La difficulté d'être*. Paris : Éditions du Rocher, 2009. (Le Livre de Poche ; 3188)

COLETTE, Jacques. *Existencialismo*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

COMBEAUD, Bernard. *La machine infernale de Cocteau : étude de l'oeuvre*. Paris : Hachette, 1998.

COMMINGES, Elie de. *Anouilh, littérature et politique*. Paris: A.-G. Nizet, 1977.

CORNWELL, Neil. *The absurd in literature*. Manchester; New York: Manchester University Press, 2006.

CORVIN, Michel. *Le théâtre nouveau en France*. 5. ed. Paris: PUF, 1980. (Que sais-je ?; 1072)

COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Global, 1999. Vol. 6.

CRIPPA, Adolpho. *Mito e cultura*. São Paulo: Convívio, 1975.

D'ALMEIDA, Pierre. *Lire Électre de Giraudoux*. Paris : Dunod, 1994.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2000. p. 223-240.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental: autores e obras fundamentais*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta, 2011.

DELCOURT, Marie. *Légendes et cultes de héros en Grèce*. 2. ed. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.

DIAS, Rafael. Camus e Sartre: o fim de uma amizade no pós-guerra. *Revista O Grito*. Recife: Plaf Editores, 8 fev. 2008. Disponível em: <<http://www.revistaogrito.com/page/blog/2008/02/08/camus-e-sartre-o-fim-de-uma-amizade-no-pos-guerra/>>. Acesso em: 19 jun. 2011.

DIEL, Paul. *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Paris : Payot, 1966. (Petite Bibliothèque Payot ; 87)

DOMENACH, Jean-Marie. *Le retour du tragique*. Paris : Editions du Seuil, 1967. (Collections Esprit « La Cité Prochaine »)

- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- DURAND, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Trad. Alain Verjat. Barcelona: Anthropos; México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1993. (Autores, Textos y Temas, Hermeneusis; 12)
- DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996a.
- DURAND, Gilbert. *Introduction à la mythodologie: mythes et sociétés*. Paris: Albin Michel, 1996b. (Spiritualités)
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad. René Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1998. (Coleção Enfoques. Filosofia)
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção Biblioteca Universal)
- DURRY, Marie-Jeanne. *L'univers de Giraudoux*. Paris : Mercure de France, 1961.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- ÉSQUILO. *Oresteia I: Agamêmnon*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, FAPESP, 2004a.
- ÉSQUILO. *Oresteia II: Coéforas*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004b.
- ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis; As fenícias; As bacantes*. Trad. Mário da Gama Kury. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- EURÍPIDES. *Medeia; Hipólito; As troianas*. Trad. Mário da Gama Kury. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930: historiografia e história*. 15 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

FERGUSSON, Francis. *Evolução e sentido do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.

FERRATER MORA, José. *Dicionário de filosofia*. Trad. Maria Stela Gonçalves et al. São Paulo: Loyola, 2000-2001. 4 Vol.

FERREIRA, Bibi. Senhora dos afogados II. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo: peças míticas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 300.

FRANCHINI, A. S.; SEGANFREDO, Carmen. *As 100 melhores histórias da mitologia: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana*. 9. ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.

GASSNER, John. *Rumos do teatro moderno*. Trad. Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Lidor, 1965. (Coleção Mimesis)

GAUVIN, Lise. *Giraudoux et le thème d'Électre*. Paris : Librairie Lettres Modernes, 1969. (Archives des lettres modernes ; 108)

GIDE, André. *Le théâtre complet*. Neuchâtel [Suisse] ; Paris : Ides et Calendes, 1947-1949. Vol. 4, p. 113-138.

GIRAUDOUX, Jean. *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Paris: Bernard Grasset, 1963. (Livre de poche; 945)

GIRAUDOUX, Jean. *Électre*. Paris : Bernard Grasset, 1987. (Le Livre de Poche ; 1030)

GIRAUDOUX, Jean. *Ondine*. Paris : Bernard Grasset, 1990. (Le Livre de Poche ; 1657)

GIRAUDOUX, Jean. *Littérature*. Paris : Gallimard, 1994. (Folio essais)

GIRAUDOUX, Jean. *Amphitryon 38*. 28. éd. Paris : Bernard Grasset, 2009. (Le Livre de Poche ; 2207)

GOETSCHEL, Pascale ; LOYER, Emmanuelle. *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au 20^e siècle*. 2. éd. Paris : Armand Collin, 2001. (Collection Cursus ; série « Histoire »)

GOMES, Angela de Castro. A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado. In: SCHWARCZ, Lília M. (org.); NOVAIS, Fernando A. (coord.). *Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 489-558. (História da Vida Privada no Brasil; 4)

GRIMAL, Henri ; MOREAU, Lucien. *Histoire de France*. Paris : Fernand Nathan, 1964.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 135-165

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HEGEL, G. W. F. *Estética: poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980.

HUBERT, Henri; MAUSS, Marcel. Essai sur la nature et la fonction du sacrifice. *Sociétés*, 2010/1, n. 107, p. 63-71. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-societes-2010-1-page-63.htm>> Acesso em: 27 jun. 2011.

IONESCO, Éugene. *Teatro*. Trad. Luís de Lima. Lisboa: Minotauro, 1962. Vol. 1. (Teatro Minotauro; 2)

JABOUILLE, Victor. *Do mythos ao mito: uma introdução à problemática da mitologia*. Lisboa: Cosmos, 1993.

JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JOLIVET, Régis. *Sartre ou a teologia do absurdo*. Trad. Carlos Lopes de Mattos. São Paulo: Herder, 1968. (Caioscópio)

JUNG, C. G. *Aion: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1982. (Obras completas de C. G. Jung; IX/2)

KAHN, Ludwig W. Freedom: an existentialist and an idealistic view: (Sartre's Les Mouches and Schiller's Wilhelm Tell). *PMLA*. New York: Modern Language Association, Mar. 1949, vol. 64, n. 1, p. 5-14. Disponível em: <<http://www.jstor.org.ezproxy.univ-paris3.fr>>. Acesso em: 22 jun. 2011.

KERÉNYI, Karl. *Os heróis gregos*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1998.

KERÉNYI, Karl; HILLMAN, James. *Édipo e variações*. Trad. Gustavo Barcellos e Edgar Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. (Psicologia analítica)

KRIEGER, Leonard. Histoire et existentialisme chez Sartre. *Cités*, 2005/2, n. 22. Paris : PUF, p. 155-182. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-cites-2005-2-page-155.htm>>. Acesso em: 22 jun. 2011.

- KUSHNER, Eva. Permanences et transformations des mythes dans le théâtre moderne : quelques paramètres. In : GRASSIN, Jean-Marie (org.). *Mythes, images, representations* : actes du XIVe congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée. Limoges : Université de Limoges, 1977. p. 71-77.
- LACOUR-GAYET, Robert. *La France au XXe siècle*. Paris : Hachette, 1954.
- LESKY, Albin. *História da literatura grega*. Trad. Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- LÉVY, Bernard-Henri. *Le siècle de Sartre* : enquête philosophique. Paris : Bernard Grasset, 2000.
- LIOURE, Michel. Le jardinier de Giraudoux. In : BODY, Jacques ; BRUNEL, Pierre (dir.). *Électre de Jean Giraudoux* : regards croisés. Paris : Klincksieck, 1997. p. 89-95.
- LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- LOPEZ, Luiz Roberto. *História do Brasil contemporâneo*. 9. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000. (Série Revisão; 3)
- MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. *Revista Famecos*. Porto Alegre, n. 15, agosto/2001.
- MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Trad. Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1994. (Fundamentos; 6)
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Global, 1999.
- MARINS, Paulo César G. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: SEVCENKO, Nicolau (org.); NOVAIS, Fernando A. (coord.). *República: da Belle Époque à Era do Rádio*. 3. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 131-214. (História da Vida Privada no Brasil; 3)
- MARKER, Chris. *Giraudoux par lui-même*. Paris : Éditions du Seuil, 1966. (Écrivains de Toujours)
- MARTINS, Wilson. O teatro no Brasil. *Hispania*. Walled Lake, MI, USA: AATSP, may 1963, vol. 46, n. 2, p. 239-251. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/336986>>. Acesso em: 09 out. 2011.

MARTINS, Maria Helena P. *Nelson Rodrigues*. São Paulo: Abril Educação, 1981. (Literatura Comentada)

MASON, P. G. La Machine Infernale: a modern adaptation of the Oedipus legend by Jean Cocteau. *Greece & Rome*. New York : Cambridge University Press, may 1940, vol. 9, n. 27, p. 178-187. Disponível em: <<http://www.jstor.org.ezproxy.univ-paris3.fr/stable/641156?seq=1&&>>. Acesso em: 13 jun. 2011.

MAURON, Charles. *Le théâtre de Giraudoux : étude psychocritique*. Paris : L'Harmattan, 2002.

MAYEUR, Jean-Marie. La guerre de 1914-1918, l'après-guerre, la crise des années 30. In : CARPENTIER, Jean ; LEBRUN, François (dir.). *Histoire de France*. Paris : Éditions du Seuil, 2000. p. 322-334.

MAYEUR, Jean-Marie. La France dans la Seconde Guerre mondiale. In : CARPENTIER, Jean ; LEBRUN, François (dir.). *Histoire de France*. Paris : Éditions du Seuil, 2000. p. 335-343.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: CAMPOS, Maria do Carmo; INDURSKY, Freda (org). *Discurso, memória e identidade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000. p 111-123.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Mito e literatura. *Ciências e Letras*. Porto Alegre, n. 42, p. 9-19, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.fapa.com.br/cienciaseletras>>. Acesso em: 27 jun. 2011.

MENDES, Marise Pimentel. Os tons do trágico. *Semiosfera*. Ano 2, n. 1, maio 2002. Disponível em: <<http://www.semiosfera.eco.ufrj.br>>. Acesso em: 01 jun. 2008.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1983-1989, 3 vol.

MONNEYRON, Frédéric e THOMAS, Joël. *Mitos y literatura*. Trad. Emilio Bernini. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004. (Colección Claves)

NEWMAN-GORDON, Pauline. *Hélène de Sparte : la fortune du mythe en France*. Paris : Nouvelles Éditions Debresse, 1968.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ODIER, Dominique. *Étude sur Jean Cocteau : La machine infernale*. Paris : Ellipses, 1999. (Résonances)

- OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia de. *Aspectos do teatro brasileiro*. Curitiba: Juruá, 1999.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.
- PAXTON, Robert O. Les arts dans la défaite. *Books*, n. 23. Paris, juin 2011. p. 34-38.
- PEACOCK, Ronald. *Formas da literatura dramática*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- PEREIRA, Deise Quintiliano. O teatro comparado: Sartre leitor dos clássicos. *Aletria*. Rio de Janeiro: UFMG, 2000. p. 168-186. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_07/ale07_dqp.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2011.
- PIRANDELLO, Luigi. *O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Fernando Correa Fonseca. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- PRADO, Décio de Almeida. Prefácio. In: ANDRADE, Jorge. *A moratória*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1965. (Teatro moderno; 8)
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção Debates)
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Fundamentos; 84)
- PROST, Antoine. *Petite histoire de la France au 20^e siècle*. Paris : Armand Collin, 2007.
- RAIMOND, Michel. *Sur trois pièces de Jean Giraudoux : La Guerre de Troie n'aura pas lieu, Electre, Ondine*. Saint-Genouph : A.-G. Nizet, 2002.
- RECHNIEWSKI, Elizabeth. *Suarès, Malraux, Sartre : antécédents littéraires de l'existentialisme*. Paris : Lettres Modernes, 1996. (Situation ; 49)
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo: peças psicológicas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004a.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo: peças míticas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004b.
- ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- ROSSET, Clément. *La philosophie tragique*. 2. ed. Paris: PUF, 2003.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomaz Brum. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. (Sabor Literário)

SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In: SEVCENKO, Nicolau (org.); NOVAIS, Fernando A. (coord.). *República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 289-365. (História da Vida Privada no Brasil; 3)

SARTRE, Jean-Paul. *Escritos políticos 1: política francesa*. Trad. Alberto L. Bixio et al. Buenos Aires: Alianza Universidad, s.d.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. Paulo Perdigão. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. *As moscas*. Trad. Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (org.); NOVAIS, Fernando A. (coord.). *República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 423-512. (História da Vida Privada no Brasil; 3)

SELLIER, Philippe. Récits mythiques et productions littéraires. In : GRASSIN, Jean-Marie (org.). *Mythes, images, représentations : actes du XIVe congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*. Limoges: Université de Limoges, 1977. p. 61-70.

SERREAU, Geneviève. *Histoire du « nouveau théâtre »*. Paris : Gallimard, 1966. (Idées ; 104)

SHAKESPEARE, William. *Tragédias*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. São Paulo: Nova Cultural, 2003. p. 141-245.

SILVA, Hélio; CARNEIRO, Maria Cecília R. *O Brasil declara guerra ao Eixo 1943/1945*. São Paulo: Três, 1998. (História da República Brasileira; 12)

SILVA, Juremir Machado da. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SIMÕES, Manuel Breda. Prefácio à versão portuguesa: a propósito da Antígona de Jean Anouilh. In: ANOUILH, Jean. *Antígona*. Lisboa: Presença, 1965. p. 7-14.

SIMON, Pierre-Henri. *Théâtre & destin : la signification de la renaissance dramatique en France au XXe siècle*. Paris : Armand Colin, 1966.

SIRINELLI, Jean-François. Le temps accéléré (1918-1962). In : RIOUX, Jean-Pierre et SIRINELLI, Jean-François (dir.). *Histoire culturelle de la France : 4. Les temps des masses : le vingtième siècle*. Paris : Éditions du Seuil, 1998. p. 128-249.

SOARES, C. C. *Sartre e o pensamento mítico: revelação arquetípica da liberdade em As Moscas*. São Paulo: 2005. 222 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SÓFOCLES. Electra. In: ÉSQUILO et. al. *Os persas; Electra; Hécuba*. Trad. Mário da Gama Kury. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. p. 75-154.

SÓFOCLES. *Édipo rei*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2007.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972. (Biblioteca Tempo Universitário; 16)

STEINER, George. *Les Antigones*. Trad. Philippe Blanchard. Paris : Gallimard, 1986. (Bibliothèque des Idées)

STEINER, George. *La mort de la tragédie*. Trad. Rose Celli. Paris: Gallimard, 1993. (Folio essais)

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

TEISSIER, Guy. Hélène : femme à histoires ou femme de l'histoire ? In : GIRAUDOUX : *La Guerre de Troie n'aura pas lieu : l'histoire*. Paris : Ellipses, 1989. p. 31-36.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *Drame et tragédie*. Paris : Hachette Livre, 1995. (Collection Contours Littéraires)

TROTIGNON, Yves. *La France au XXe siècle*. Paris : Bordas, 1979, Tome I. (Bordas Études)

TROUSSON, Raymond. Conclusion du symposium : « Mythes : domaine et méthodes ». In : GRASSIN, Jean-Marie (org.). *Mythes, images, représentations : actes du XIVE congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*. Limoges: Université de Limoges, 1977. p. 171-179.

VANDROMME, Pol. *Un auteur et ses personnages : essai suivi d'un recueil de textes critiques de Jean Anouilh*. Paris : La Table Ronde, 1965.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mythe et politique*. Paris : Éditions du Seuil, 1996. (La Librairie du XXe Siècle)

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Estudos; 163)

VIER, Jacques. *Le théâtre de Jean Anouilh*. Paris : Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1976.

VIERNE, Simone. Pour l'élaboration d'une mythocritique. In : GRASSIN, Jean-Marie (org.). *Mythes, images, représentations* : actes du XIVe congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée. Limoges: Université de Limoges, 1977. p. 79-85.

VIRGÍLIO. *Geórgicas; Eneida*. Trad. António Feliciano de Castilho e Manuel Odorico Mendes. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: Jackson, s.d. (Clássicos Jackson; 3)

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

WEGENER, Adolph H. The absurd in modern literature. *Books abroad*. Vol. 41, n. 2. University of Oklahoma/Board of Regents, 1967. p. 150-156. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40121546>>. Acesso em: 22 jun. 2011.

WEIL, Colette. Préface. In: GIRAUDOUX, Jean. *Ondine*. Paris : Grasset, 1990. (Le Livre de Poche ; 1657)

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.