

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

BIANCA DE FRANCESCHI FIUZA

**ONDE DOIS HORIZONTES SE ENCONTRAM:  
A DESSACRALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA NO TEATRO  
DE EURÍPIDES E DE SÉRGIO ROVERI**

Porto Alegre  
2023

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - TEORIA DA LITERATURA

Bianca de Franceschi Fiuza

**ONDE DOIS HORIZONTES SE ENCONTRAM:  
A DESSACRALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA NO TEATRO  
DE EURÍPIDES E DE SÉRGIO ROVERI**

Porto Alegre  
2023

BIANCA DE FRANCESCHI FIUZA

**ONDE DOIS HORIZONTES SE ENCONTRAM:  
A DESSACRALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA NO TEATRO  
DE EURÍPIDES E DE SÉRGIO ROVERI**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras – Teoria da Literatura – pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten

Porto Alegre  
2023

BIANCA DE FRANCESCHI FIUZA

**ONDE DOIS HORIZONTES SE ENCONTRAM:  
A DESSACRALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA NO TEATRO  
DE EURÍPIDES E DE SÉRGIO ROVERI**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras – Teoria da Literatura – pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Literatura, história e memória.

Aprovada em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2023.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten – PUCRS

---

Prof. Dr. Altair Teixeira Martins – PUCRS

---

Prof. Dr. Aulus Mandagará Martins – UFPEL

Porto Alegre  
2023

Aos meus avós

Gerda Danzmann de Franceschi e Roque Eduardo de Franceschi,

Gladis Goelzer Fiuza e João Malachias Castilhos Fiuza.

## AGRADECIMENTOS

Deixo meu agradecimento inicial ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, onde tive a oportunidade de realizar esta pesquisa. Estendo, assim, meu agradecimento a todos os queridos professores que fizeram parte de minha formação. Agradeço à Capes, que, por meio de seu financiamento, me deu a oportunidade de continuar meus estudos na academia. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agradeço ao meu orientador, Carlos Alexandre Baumgarten, por ter me dado a oportunidade de ser sua orientanda. Agradeço, ainda, sua paciência, seus ensinamentos e seus conselhos. Desde a graduação, admiro suas aulas e seu profundo interesse pela literatura. Como Girard me mostrou durante esta pesquisa, os modelos incentivam nossas escolhas. Dessa forma, agradeço também por ser um modelo para mim.

À professora Janaína Baladão, agradeço a leitura de minha dissertação, as sugestões de mudança e as indicações de bibliografia, feitas ainda na etapa da qualificação.

Agradeço a todos os amigos e familiares que me ajudaram, cada um a seu modo: Pâmela Corrêa, Daniela de Franceschi, Felipe de Franceschi e Juliana Missaggia, Marcelo e Priscila Fiuza e meu pequeno sobrinho Estevinho, Marcos, Sandra e Rafael de Franceschi, Emanuele Polippo e meus afilhados Diodio e Isa, Marden Muller, José Hamilton, Isadora Froemming e Rogério Wilges. Agradeço também ao Maikon Makimore, minha companhia diária que teve de ir para longe, mas me deixou de presente a minha cachorrinha Puma, que tem alegrado os meus dias.

Agradeço de forma especial à Gabriela Barbosa que, além de ser uma nova amiga com quem pude conversar nos momentos mais solitários, foi indispensável nesta etapa final do trabalho. Não tenho como retribuir toda a ajuda, a disposição para discutir os assuntos dos quais tratei aqui, a revisão e a leitura conjunta de textos.

Agradeço, por fim, aos meus pais, Marcia e Jorge, que são os meus grandes modelos. Não me lembro de conhecer pessoas tão compreensivas, abertas ao outro e avessas às rivalidades quanto eles. Agradeço todo amor, apoio, confiança e paciência, de sempre. Sem eles eu não poderia ter realizado esta pesquisa. Espero um dia poder retribuir à altura.

## RESUMO

Presente nas narrativas míticas muito antes de Eurípides escrever sua tragédia, o mito de Medeia foi alvo de muitas releituras ao longo da história ocidental. Mas, até onde sabemos, foi Eurípides o primeiro a imputar a Medeia o crime de filicídio motivado pela vingança. No texto escrito pelo poeta grego, ela é uma mulher perversa, que se deixa levar pelo desejo vingativo ao se descobrir atraída pelo marido. A partir disso, a violência e o crime de filicídio são evocados sempre que se fala em seu nome. A peça teatral *Medeia: 1 verbo*, escrita pelo dramaturgo brasileiro Sérgio Roveri, publicada no ano de 2014, também toca nos temas da violência e do filicídio. Mas Roveri, ao fazer uma releitura da tragédia euripídiana, traz um novo olhar sobre essa personagem. Ele fala a partir do mundo contemporâneo e, por isso, cria um texto bastante distinto da *Medeia* de Eurípides. Entretanto, é possível identificar, certamente, as aproximações entre as peças. Considerando conceitos desenvolvidos por Jauss, um dos teóricos da estética da recepção, buscaremos compreender como o dramaturgo brasileiro reatualiza a tragédia de Eurípides ao compor sua peça. Ainda, uma vez que a violência é tematizada em ambos os textos, recorreremos a René Girard, autor que estudou o fenômeno da violência ao longo da história humana. A partir de seus estudos, discorreremos sobre os horizontes de expectativas a partir dos quais Eurípides e Roveri criaram seus textos. Para nossa investigação, também nos apoiaremos em textos de cunho teórico-crítico e histórico-social, de autores como Kitto, Jaeger, Hauser, Baumgarten, Brandão, Rosenfeld, Szondi, etc.

**Palavras-chave:** Literatura comparada. Medeia. Tragédia grega. Teatro brasileiro. Teoria da recepção. Teoria mimética.

## ***ABSTRACT***

Having been a part of mythic narratives long before Euripides wrote his tragedy, the myth of Medea was the object of many reinterpretations throughout Western history. But Euripides was, as far as we know, the first to charge Medea with revenge-motivated filicide. In the Greek poet's text, she is a wicked woman who gets carried away by vengeful desire upon finding that her husband had betrayed her. From that point on, violence and filicide are evoked whenever her name is mentioned. Likewise, the 2014 play *Medeia: I verbo*, by the Brazilian playwright Sérgio Roveri, also deals with the topics of violence and filicide. But Roveri, who revisits Euripides' tragic play, proposes a new look on the character. Speaking from a contemporary stance, his text differs significantly from Euripides' *Medea*. Nonetheless, it is surely possible to identify points of concurrence between both plays. Drawing from concepts developed by Jauss, a reception aesthetics theorist, we seek to comprehend in what way Euripides' tragedy is updated by the Brazilian playwright's own play. In addition to that, as violence is present as a theme in both texts, we resort to René Girard, an author who studied the phenomenon of violence in human history. With his studies as a foundation, our discussion focuses on the different expectation horizons out of which both Euripides and Roveri have created their texts. This investigation also relies on texts conceived in and around the fields of critical theory and social history by authors such as Kitto, Jaeger, Hauser, Baumgarten, Brandão, Rosenfeld, Szondi, etc.

**Keywords:** Comparative literature. Medea. Greek tragedy. Brazilian theatre. Reception theory. Mimetic theory.



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>8</b>
1.1	DA ORGANIZAÇÃO .....	10
<b>2</b>	<b>O JOGO DINÂMICO ENTRE PASSADO E PRESENTE .....</b>	<b>12</b>
<b>3</b>	<b>O PASSADO E O PRESENTE GIRARDIANO .....</b>	<b>21</b>
3.1	O FILÓSOFO DO DESEJO E DA VIOLÊNCIA.....	21
3.2	O DESEJO TRIANGULAR.....	22
3.3	DO DESEJO À VIOLÊNCIA.....	24
3.4	DA MENTALIDADE MÍTICO-RELIGIOSA .....	29
3.5	QUANDO COMEÇARAM A ACONTECER AS COISAS: PRIMEIRO, A CRISE .....	34
3.6	O ASSASSINATO FUNDADOR E A VÍTIMA SUBSTITUTIVA .....	36
3.7	O ESCÂNDALO.....	43
3.8	DA INDIFERENCIAÇÃO ÀS DIFERENÇAS: AS MARCAS VITIMÁRIAS .....	45
3.9	A DUPLA TRANSFIGURAÇÃO DOS MITOS.....	47
3.10	<i>MÉCONNAISSANCE</i> E CONHECIMENTO.....	51
3.11	A MUDANÇA EPISTEMOLÓGICA.....	54
3.12	VIOLÊNCIA E MODERNIDADE.....	57
<b>4</b>	<b>TRAGÉDIA: O ENTREMEIO DE DOIS MUNDOS.....</b>	<b>70</b>
4.1	DAS ORIGENS DA TRAGÉDIA.....	70
4.2	A ARTE TRÁGICA .....	76
4.3	EURÍPIDES SUBVERSOR .....	80
4.4	A INSPIRAÇÃO TRÁGICA PELO OLHAR GIRARDIANO .....	82
<b>5</b>	<b><i>MEDEIA</i>: VIOLÊNCIA E DESMISTIFICAÇÃO .....</b>	<b>92</b>
5.1	DO MITO À TRAGÉDIA.....	92
5.2	<i>MEDEIA</i> : UMA TRAGÉDIA DO INTERIOR HUMANO.....	96
5.3	<i>MEDEIA</i> : VIOLÊNCIA DESMISTIFICADA.....	108
5.4	UM RETORNO AO MITO: SERIA <i>MEDEIA</i> UMA VÍTIMA? .....	118
<b>6</b>	<b><i>MEDEIA</i> EM UM NOVO TEMPO.....</b>	<b>121</b>
6.1	UM CONVITE À REFLEXÃO .....	121
6.2	UMA NOVA CHANCE.....	135
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>151</b>
	<b>Referências .....</b>	<b>155</b>

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O nome da personagem mítica Medeia é dificilmente enunciado sem que, com ele, venham à mente as ideias de violência, filicídio e vingança. Mas o mito de Medeia nem sempre trouxe esses temas relacionados a essa personagem que, além disso, é conhecida, na literatura ocidental, como uma feiticeira. A sua história está ligada também a outros mitos, como a Expedição dos Argonautas e a lenda do Velocino de ouro. Na maioria dos relatos que chegaram a nós, os caminhos de Medeia e do argonauta Jasão foram cruzados.

É possível encontrar textos em que a personagem afigura-se uma moça doce e ingênua que foi seduzida por Jasão para ajudá-lo nas suas aventuras. Em outras versões, Medeia já não se mostra tão inocente. Mas, até onde sabemos, foi Eurípides quem, no século V a.C., primeiro a retratou em sua versão mais perversa. Na tragédia do poeta, vivendo em Corinto, ela é uma mulher bárbara, que foi traída pelo marido. Tomada pelo desejo vingativo, chega ao ponto de assassinar os próprios filhos para ferir Jasão.

A partir de então, é desse modo que Medeia é lembrada. Ao longo do tempo, sua história foi reatualizada na cultura ocidental. Hoje vemos Medeia presente nas mais variadas formas artísticas, seja na pintura, no cinema, nas narrativas literárias ou, ainda, no teatro. *Medeia: I verbo* é uma das mais recentes releituras do texto euripídiano publicadas no Brasil. Essa peça foi escrita pelo dramaturgo paulista Sérgio Roveri. O autor a concebeu após aceitar um convite feito pelo grupo teatral Folias d'Arte, que desejava encenar uma peça inspirada na tragédia de Eurípides.

A encenação aconteceu em São Paulo, no ano de 2014, e teve temporada estendida no ano de 2015. Ainda em 2014, a peça recebeu indicações ao Prêmio Shell e ao Prêmio Aplauso Brasil de Teatro, para o qual Roveri concorreu como melhor dramaturgo. A publicação também é datada de 2014. O texto compõe o livro denominado *Medeia, Maria e Marilyn*, que traz, também, outros dois textos dramáticos de Sérgio Roveri<sup>1</sup>.

Essa peça escrita por Roveri traz um novo olhar sobre a figura de Medeia. Separados por mais de 2400 anos, os textos de Eurípides e de Roveri são bastante distintos entre si, mas, ainda assim, estabelecem um diálogo. Enquanto o texto de Eurípides apresenta características

---

<sup>1</sup> O livro é uma compilação de três peças teatrais. Além do texto que tomamos como objeto de estudo neste trabalho, ele é constituído das peças *Palavra de rainha* e *Tempos de Marilyn*. O primeiro é um monólogo, que faz um passeio pela mente de D. Maria I, que assumiu o trono de Portugal (ROVERI, 2014, p. 11); enquanto o segundo é um poema cênico, que retrata o último dia de vida de Marilyn Monroe (ROVERI, 2014).

próprias das tragédias gregas, mesmo que se mostre um texto bastante original para o seu tempo; a peça de Roveri tem uma outra estrutura. E, ainda que traga os personagens da tragédia, eles são sujeitos que vivem no mundo contemporâneo.

Além disso, as ações da peça acontecem dentro de um presídio feminino. Roveri transformou Eurípides em um dos personagens. O poeta é o primeiro a se pronunciar em cena. Ele ressuscita no Brasil após transcorridos mais de 2000 anos. A intriga gira em torno à dúvida sobre os crimes atribuídos a Medeia, que aparece como uma presidiária colocada em julgamento pelo restante dos personagens. Portanto, de modo diferente do que fez Eurípides, Roveri coloca ao público a possibilidade de Medeia ser uma vítima de acusações.

Ao escrever seu texto, Roveri está registrando, em forma literária, a leitura que fez da tragédia de Eurípides. Portanto, *Medeia: I Verbo* apresenta uma discussão que parte de um contexto histórico fundador da cultura ocidental para um contexto local, ou seja, além de discutir o próprio texto de Eurípides e suas circunstâncias, utiliza-o para discorrer sobre males que atingem um Brasil do século XXI. Ele retoma questões que estão presentes na peça grega, mas, para isso, considera aquilo que abarca o seu conhecimento prévio. Assim, a história de Medeia é modificada.

Considerando alguns dos conceitos de Jauss, teórico lembrado como um inaugurador da estética da recepção no campo da literatura, buscaremos compreender como o dramaturgo brasileiro concebeu a peça grega a partir de seu horizonte de expectativas, e fez esse registro em sua própria criação. Para isso, faremos uma análise de ambas as peças e traremos apontamentos sobre o contexto a partir do qual elas foram escritas.

As duas obras evocam a violência como um de seus temas principais. Por isso, torna-se interessante recorrer a René Girard, antropólogo francês que estudou as origens desse fenômeno e o modo como ele se mostra ao longo da história. Será, a partir de sua teoria, que trataremos dos dois diferentes horizontes de expectativas: o dos poetas gregos, e o do mundo contemporâneo.

Girard desenvolveu a teoria mimética, e por meio dela, conceitos como triangulação do desejo, violência vitimária e contágio mimético, sobre os quais discorreremos neste trabalho. Para o autor, o mimetismo, inato ao ser humano, é um dos mecanismos mais importantes de nossa natureza. Ele é responsável pela agregação social, assim como pelas rivalidades geradoras da violência.

Segundo o teórico, a violência é um fenômeno que sempre acompanhará a humanidade. A todo instante estamos sujeitos a ela, de modo que as sociedades precisam ter meios eficientes para sua contenção. Enquanto, no mundo de cosmovisão mítica, a instituição religiosa tomava

para si essa função, no mundo contemporâneo, são as instituições como o Estado e o sistema judiciário que assumem esse papel.

Como veremos, no período em que Eurípides escreveu *Medeia*, a religião grega passava por uma crise. Os poetas, portanto, viveram uma época em que, segundo Girard, a violência vinha se tornando dessacralizada. Dessa forma, Eurípides compõe sua peça colocando, nela, elementos que nos revelam algo sobre a crise vivida no mundo grego.

Ao longo da história ocidental, nossa cultura sofreu um processo de racionalização e secularização. A religião deixou de ter, para nós, a importância que tinha para os sujeitos de cosmovisão mítica. Além disso, no mundo moderno, para Girard, o fenômeno da violência adquiriu outros contornos. Nós nos tornamos sujeitos que compreendem o funcionamento dos processos de violência vitimária, de modo que passamos a ter um olhar cuidadoso para com as vítimas.

Entretanto, temos meios mais frágeis para a contenção da violência, nossas instituições, que deveriam servir a isso, muitas vezes são olhadas com desconfiança. Desse modo, a humanidade vive novamente uma crise, talvez ainda mais arrasadora. Portanto, não se espanta que Roveri trate do tema da violência, trazendo à tona a discussão sobre o processo de vitimização, assim como a discussão sobre a fragilidade de nossas instituições.

Ademais, a fim de melhor compreender as circunstâncias que envolvem a criação desses dois textos dramáticos, buscamos enriquecer nossa investigação apoiando-nos em estudos de outros autores. Recorreremos, portanto, a textos de cunho teórico-crítico e histórico-social, de autores como Aristóteles, Lesky, Kitto, Jaeger, Hauser, Baumgarten, Brandão, Rosenfeld, Szondi, Magaldi, Ryngaert, Brecht, etc. Alguns desses autores fizeram suas próprias leituras de *Medeia*, de modo que elas serão comentadas aqui. Também, por meio da crítica selecionada, trataremos de questões que nos ajudarão a compreender a noção de tragédia grega e de drama moderno, para que possamos estabelecer, assim, uma comparação entre alguns aspectos estéticos das duas obras.

## 1.1 DA ORGANIZAÇÃO

Neste momento, apresentamos o passo-a-passo pelo qual este trabalho se configura. Antes, devemos observar que alguns capítulos aqui elencados são divididos em subseções. No próximo capítulo (§2), trataremos da exposição de conceitos desenvolvidos pelo teórico Hans

Robert Jauss, escolhido como base para o desenvolvimento da comparação entre os dois textos literários. O capítulo seguinte (§3) será destinado à exposição da teoria girardiana, por meio da qual poderemos apontar alguns aspectos dos diferentes horizontes de expectativas, a partir dos quais as duas peças foram produzidas. O quarto capítulo (§4) será constituído de uma discussão sobre o contexto de produção da tragédia. No capítulo seguinte (§5), dedicar-nos-emos à uma exposição do mito de Medeia, seguida da leitura da tragédia euripídiana. O sexto capítulo (§6) será reservado para a leitura de *Medeia: I verbo*, feita de modo a considerar os assuntos tratados nos capítulos anteriores. Por fim, destinaremos um momento (§7) para as considerações finais.

## 2 O JOGO DINÂMICO ENTRE PASSADO E PRESENTE

O estudo comparativo que pretendemos empregar neste trabalho exige que busquemos uma chave metodológica para a compreensão das duas obras literárias por nós escolhidas. Assim, a partir de estudos da teoria da recepção, lançamos mão de alguns de seus conceitos que nos permitirão entender como obras de diferentes contextos e momentos históricos podem conversar ao mesmo tempo que apresentam tantas diferenças. Esses conceitos foram especialmente desenvolvidos pelo teórico alemão Hans Robert Jauss, que acabou por propor, na década de 60 do século passado, uma novidade metodológica bastante influente para os estudos literários, especialmente com relação à disciplina de história da literatura.

Em 1967, na inauguração da Universidade de Constança, na Alemanha, Jauss ministrou uma aula intitulada *O que é e com que fim se estuda a história da literatura?*, posteriormente publicada em livro cuja tradução no português é nomeada *A história da literatura como provocação à teoria literária*. É essa publicação que tornou Jauss conhecido como o fundador da teoria da recepção no campo dos estudos literários.

Nessa aula, o autor discorre sobre a decadência e má fama adquiridas, no decorrer dos séculos XIX e XX, pela disciplina de história da literatura, que perdeu lugar no ambiente acadêmico. Com o objetivo de propor um modo de recuperar a historicidade da literatura, Jauss desenvolve sete teses que sustentam que o estudo da recepção e do efeito das obras literárias pode ser um modo de superar o problema por ele diagnosticado.

Observa-se que, do século XVIII ao XIX, as histórias da literatura tinham grande prestígio entre os intelectuais e estudiosos do campo. Como informa Franchetti (2013, p. 83), isso se dava “a ponto de a redação da história de uma literatura nacional representar, até o fim do século XIX, o coroamento da carreira de um homem de letras”. Está aí, inclusive, uma das funcionalidades das histórias literárias daquele período: contribuir para a afirmação de nacionalidade dos países. Essas formas tradicionais de história da literatura apresentavam as obras cronologicamente e de forma a selecionar aquelas que compunham um cânone. Observa-se que muitas histórias traziam comentários sobre a vida dos autores caindo no que se pode chamar de biografismo.

As metodologias empregadas nessas histórias da literatura passaram a ser alvo de crítica dos estudiosos a partir do século XX e, especialmente, com o surgimento do estruturalismo. Este trouxe a essa disciplina a organização em sistemas literários e, junto a isso, a ideia de evolução literária, pela qual se entendia que as obras brotavam das obras anteriores, progredindo

em qualidade até atingir um ápice dentro de cada sistema. Ainda assim, a história da literatura continuou a perder prestígio no âmbito acadêmico. Observa-se o que Franchetti (2013, p. 86) comenta a respeito dessa decadência:

[...] de narrativa modelar, que englobava e conciliava o conhecimento de outras narrativas igualmente prestigiosas, e que tinha uma função de primeiro plano na construção das autovisões nacionais, o gênero passou a ocupar um lugar modesto no campo intelectual, exigindo contínuo reinvestimento e redefinição dos seus princípios e metodologia.

N'A *história da literatura como provocação à teoria literária*, Jauss (1994) identifica que, até a década de 60 do século passado, os estudos literários vigentes iam por dois caminhos opostos: ou desenvolviam-se com base na escola marxista, ou com base na escola formalista. Esses dois segmentos, herdeiros do positivismo e do idealismo, foram tentativas de solucionar “o problema de como compreender a sucessão histórica das obras literárias como o nexo da literatura” (JAUSS, 1994, p. 15).

A teoria marxista teria buscado fazê-lo de modo a sugerir que a literatura seria um espelhamento da realidade social, entendendo que uma obra literária estaria apenas refletindo em si determinado período da evolução social. Entretanto, essa perspectiva da teoria do reflexo muitas vezes negava à literatura uma análise a partir daquilo que lhe é próprio, sua literariedade, assim como lhe negava uma historicidade própria.

A teoria formalista, por sua vez, buscando proporcionar rigor científico aos estudos literários, transformou a literatura em um objeto autônomo de investigação ao priorizar seu aspecto artístico e formal e desvinculá-la das condições histórico-sociais (JAUSS, 1994, p. 18). Em certo momento, procurou renovar a história da literatura a partir da perspectiva, acima mencionada, da evolução literária, entendendo que as mudanças literárias ocorrem dentro de sistemas. No entanto, ainda que Jauss trate essa perspectiva de evolução literária dentro de sistemas, em certo sentido, como um avanço, ele alerta que isso não é suficiente para explicar o desenvolvimento da literatura, nem lhe conferir historicidade, de forma efetiva.

Essas teorias, no entendimento de Jauss (1994, p. 22), “compreendem o *fato literário* encerrado no círculo fechado da estética da produção e da representação” e desprezam, assim, a recepção e o efeito, que compõem outra importante dimensão da literatura. A recepção, conforme explica Baumgarten (2000, p. 75), está relacionada não apenas à aceitação da obra no momento de sua publicação, mas também no desenrolar do tempo. O efeito, por sua vez, é uma categoria teórica que está relacionada à resposta que a obra motiva no leitor e à repercussão da obra em um sistema estético ou histórico.

Ao ignorar a recepção e o efeito, essas teorias estão ignorando o leitor, que é tomado por Jauss como um leitor distinto daquele por elas apresentado. Tanto a escola formalista quanto a marxista o compreendem como um sujeito passivo. O marxismo busca identificar sua posição social. A escola formalista o trata como um sujeito da percepção, dotado de conhecimento filológico, capaz de perceber o texto esteticamente. Para a teoria da recepção, no entanto, é indispensável que o leitor seja percebido como o destinatário do texto, tendo uma função ativa, que implica tanto o âmbito estético quanto o âmbito histórico da literatura.

Se pensarmos na questão estética, para a teoria da recepção, ao realizar a leitura, o sujeito recebe o texto e o avalia esteticamente fazendo a comparação com outras obras já lidas (JAUSS, 1994, p. 24). Entretanto, é necessário observar que para Jauss a obra não é entendida como um objeto que oferece um único aspecto de si ao leitor e a qualquer tempo. Em cada momento histórico a obra pode ser recebida de forma distinta pelos leitores, pois estes possuem diferentes horizontes de expectativas.

Assim, em sua primeira tese, Jauss defende que na medida em que é recepcionada, a obra é atualizada pelo sujeito da recepção que, pertencendo a outro tempo e a outro horizonte de expectativas, a recebe de uma nova forma e a atualiza em seu significado. Desse modo, mostra-se a função ativa do leitor que também é entendido como uma força criadora (BAUMGARTEN, 2000, p. 76). Esse sujeito não é apenas aquele que lê os textos, mas também, e principalmente, aquele que faz registros sobre o texto, como o crítico, o historiador, ou também, o escritor, que atualiza em sua própria obra o texto lido.

A partir disso, Jauss explica como a relação literatura-leitor também implica o âmbito da historicidade, superando o sistema estabelecido até então, que entendia a história da literatura como uma mera conexão de “fatos literários” (JAUSS, 1982, p. 24). Para Jauss, um texto literário e um evento político, por exemplo, têm suas consequências históricas tratadas de formas distintas. O texto literário não é um fato que exista por si só, como poderia ser considerado um evento político. A reverberação histórica da obra literária depende necessariamente do leitor, da recepção e de seu efeito. Conforme nos explica o autor, o texto literário

só logra seguir produzindo seu efeito na medida em que sua recepção se estenda pelas gerações futuras ou seja por ela retomada – na medida, pois, em que haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la. A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra. (JAUSS, 1994, p. 26)



Também se torna importante discorrermos a respeito do conceito de horizonte de expectativas, termo que Jauss buscou nos estudos de Hans-Georg Gadamer e de Karl R. Popper e sobre o qual trata no decorrer de sua exposição, e de modo especial na sua segunda tese. Esse conceito diz respeito ao conhecimento de mundo dos sujeitos, que podem ser tanto o leitor quanto o autor (este, por esse ponto de vista, sempre é considerado também um leitor).

Conforme essa teoria, entende-se que cada sujeito possui um acúmulo de experiências e de conhecimento histórico e estético adquirido por meio de contato com outras obras literárias, gêneros textuais, temáticas, usos da linguagem, formas de texto, etc. Desse modo, quando um leitor está diante de uma nova experiência literária, carrega consigo expectativas sobre a obra lida e aciona esse conhecimento prévio que se torna uma ferramenta de comparação e avaliação.

Assim, uma obra literária nunca é uma total novidade para o leitor, que sempre presume algo sobre o texto novo com base no conhecimento antigo. Isso também pode ser afirmado porque as obras literárias sempre carregam em si esses elementos próprios de um horizonte prévio. Veja-se o que diz Jauss (1994, p. 28):

A obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado.

Com o intuito de explicar que sua proposta de análise da recepção e do efeito foge de um psicologismo do leitor, Jauss propõe três fatores que corroboram uma objetivação do horizonte de expectativas: as normas conhecidas pelo leitor ou a poética imanente ao gênero da obra; a relação implícita que o texto tem com outras obras; e as oposições entre função poética e função prática da linguagem e entre ficção e realidade (JAUSS, 1994, p. 29).

Em duas de suas teses, a terceira e a quarta, Jauss segue tratando da questão do horizonte de expectativas. À terceira tese, ele acrescenta a ideia de distanciamento estético, que diz respeito à distância ou aproximação que uma obra pode ter das expectativas do leitor. De acordo com essa proposta, o distanciamento pode ser verificado quando uma obra literária em estreia apresentar características que contrastam com um horizonte de expectativas já estabelecido, revelando ao leitor um novo horizonte e rompendo com o velho. Acontece o contrário quando há uma redução da distância estética entre o horizonte de expectativas do leitor e a nova obra. Esse conceito, segundo Jauss, também serve para que haja uma avaliação do caráter estético de uma obra.

Na quarta tese, expõe-se que a reconstrução do horizonte de expectativas de uma obra permite que sejam desveladas as questões para as quais a obra constituiu respostas, de modo que seja possível vislumbrar também como o leitor de outro tempo possa a ter recebido (JAUSS, 1994, p. 35). Porém, baseado no conceito de Gadamer, de fusão de horizontes, Jauss entende que essa reconstituição do horizonte de expectativas de determinado momento histórico sofre a interferência da perspectiva do sujeito do tempo presente que observa o passado.

É importante mencionar que, nessa tese, o autor reforça o caráter dialógico do texto literário, que se constitui da relação pergunta-resposta, assim como o caráter virtual da significação do texto, que pode conversar com leitores de momentos históricos futuros. Desse modo, pode-se compreender, ainda, que o teórico também reforça sua proposta de que uma história da literatura deve ser “concebida como narrativa da fusão de vários e sucessivos horizontes de expectativa” (FRANCHETTI, 2013, p. 84).

Nas teses seguintes (quinta, sexta e sétima), Jauss expõe a metodologia por meio da qual entende que uma história da literatura deve ser construída. Para isso, o autor afirma que a historicidade deve ser considerada a partir de três aspectos (a cada um deles Jauss dedica uma tese): (i) aspecto diacrônico, (ii) aspecto sincrônico, e (iii) o aspecto que diz respeito à relação entre a experiência literária do leitor e a vida prática (JAUSS, 1994, p. 40).

A quinta tese, que trata do aspecto diacrônico, diz respeito à investigação histórica dos efeitos. O autor explica, como já informamos aqui, que as obras literárias não podem ser entendidas como um mero *fatum*, um elemento fechado dentro de uma sequência literária, pois seu caráter dialógico possibilita que distintas leituras sejam feitas ao longo da história. É por meio dessas leituras que se pode compreender o sentido e a forma da obra literária. Desse modo, o investigador deve introduzir a obra em sua sequência literária e reconhecer seu papel de influência nas obras que se seguiram.

Aqui, é preciso observar, existe uma postura ativa do leitor e do crítico, pois estes devem perceber a virtualidade das obras e buscar o que cada uma lega como solução/compreensão a outros momentos históricos. É por isso que o ponto de vista estético-recepcional proporciona a percepção da “profundidade temporal da experiência literária, dando a conhecer a distância variável entre o significado atual e o significado virtual de uma obra” (JAUSS, 1994, p. 44). Segundo Jauss, o caráter artístico ou o significado de uma obra não é necessariamente percebido no momento de sua primeira publicação, sendo muitas vezes necessário um longo período para que determinado significado virtual de uma obra venha a ser compreendido.

Na sexta tese, Jauss passa a tratar da análise a partir do aspecto sincrônico. Além de perceber um nexos funcional e relações interdependentes entre as produções literárias em uma

perspectiva diacrônica, Jauss identifica que há um sistema de relações entre as obras de determinado período histórico (JAUSS, 1994, p. 46). O autor propõe, então, que sejam realizados cortes sincrônicos para a análise. De acordo com a perspectiva da estética da recepção, a historicidade da literatura pode ser revelada nos pontos de interseção entre a sincronia e a diacronia (JAUSS, 1994, p. 48).

Na sétima tese, por fim, Jauss propõe que se deve analisar também as implicações da experiência literária na vida prática do leitor. Segundo essa proposta, e partindo da ideia de quebra de horizonte de expectativas, Jauss explica que um texto literário pode apresentar-se ao leitor como uma nova forma artística, mas, também, pode lhe apresentar um novo horizonte com relação ao âmbito social e moral. Dessa forma, a obra literária também marca sua influência na vida prática do homem, de modo que se percebe uma conexão entre a história da literatura e a história geral. A esse respeito Jauss escreve:

A relação entre literatura e leitor pode atualizar-se tanto na esfera sensorial, como pressão para a percepção estética, quanto também na esfera ética, como desafio à reflexão moral. A nova obra literária é recebida e julgada tanto em seu contraste com o pano de fundo oferecido por outras formas artísticas, quanto contra o pano de fundo das experiências cotidianas de vida. Na esfera ética, sua função social deve ser apreendida, do ponto de vista estético-recepcional, também segundo as modalidades de pergunta e resposta, problema e solução, modalidades sob cujo signo a obra adentra o horizonte de seu efeito histórico. (JAUSS, 1994, p. 53)

Desde a aula inaugural na Universidade de Constança, Jauss continuou a desenvolver sua teoria e a rever alguns de seus conceitos. No texto *La Ifigênia de Goethe y la de Racine* (JAUSS, 1989), produzido dez anos após a publicação do outro texto e em que faz uma análise das duas Ifigênicas a partir da estética da recepção, Jauss escreve um epílogo onde retoma alguns de seus conceitos mais importantes para esclarecê-los e responder a algumas críticas.

Seu intuito é explicitar em quê a teoria da recepção pode contribuir para a arte e para a sua relação com a história geral, bem como explicitar aquilo que não é próprio de ela realizar, elucidando, assim, que a estética da recepção possui um caráter parcial e não totalizador, de modo que deve ser integrada às demais teorias, como a da representação e a da produção. Esse caráter parcial da estética da recepção, conforme explica Jauss (1989), corresponde também à parcialidade da história da arte, se comparada à história geral. Portanto, o teórico afirma que uma história da literatura baseada na teoria da estética da recepção, mesmo que integrada a outras teorias, não deve se pretender a uma autonomia.

Após suas explicações sobre a motivação do epílogo, o autor passa a esclarecer alguns conceitos em três seções, quais são: (i) *Recepción y efecto*; (ii) *Tradición y selección*; (iii) *Horizonte de expectativas y función de comunicación*. No primeiro texto, em que trata da

recepção e do efeito, Jauss explica que a recepção seria o elemento determinado pelo destinatário, enquanto o efeito seria o elemento determinado pelo texto, no entanto deve-se supor também no efeito a receptividade do destinatário que se apropria do texto.

Dessa forma, haveria uma má compreensão no que diz respeito à história dos efeitos quando se a entende como uma ação unilateral, de algo que provém somente da obra de arte (JAUSS, 1989. p. 240). A observação de Jauss reforça a ideia de que o sentido de um texto se dá por meio de um jogo de diálogo intersubjetivo entre texto e leitor, de um jogo de pergunta e resposta, de modo que o texto carrega em si respostas a perguntas de um horizonte de expectativas.

Porém, é necessário observar, as perguntas e as respostas não são sempre percebidas de imediato quando da publicação da obra. Há aquelas que permanecem implícitas e que só se darão a perceber por leitores de outro momento histórico. Entretanto, para que isso ocorra, é necessário que haja esse resgate por parte do leitor. A obra, pois, deve conversar com o leitor desse outro tempo histórico. Jauss observa que “para que una obra del pasado continue siendo activa, es preciso que sucite interés, latente o deliberado, de la posteridad que prosigue su recepción, o reanuda el hilo interrumpido” (JAUSS, 1989. p. 240).

Com isso, o teórico explica que uma história da literatura não pode ser concebida como autônoma, no entendimento de que os textos literários são obras que existam por si só, constituídas de um sentido permanente. De outra forma, a história da arte, assim como o sentido das obras, é dependente dos sujeitos que se interessam pelas obras, que as resgatam e as mantêm ativas.

Na seção seguinte, em que trata do tema da tradição e da seleção, Jauss responde à crítica de que sua teoria dá ensejo à ideia de relatividade de ponto de vista histórico e à de que os textos oferecem possibilidades ilimitadas de interpretação. Sua posição é a de que a compreensão humana da arte evolui, ou se modifica, dentro de certos limites, que podem vir a ser percebidos se assim for investigada a pré-compreensão que temos da arte. Esta pré-compreensão se forma a partir das obras que foram deliberadamente eleitas como cânone e registradas na história, assim como, por uma tradição inconsciente (JAUSS, 1989, p. 243).

Aqui, Jauss revê sua afirmação de que a tradição não pode ser transmitida por si mesma, pois pressuporia uma recepção sempre que se perceba um efeito do passado. Embora a arte não possa ser compreendida, por exemplo, como um fenômeno independente da recepção e cujas consequências sejam percebidas historicamente de forma semelhante à das consequências de um acontecimento político, há um processo inconsciente de transmissão de normas estéticas.

Jauss explica que as normas estéticas do passado são transmitidas para o presente por meio de um princípio de economia, uma vez que “la transición abrevia, simplifica y elimina elementos heterogéneos” (JAUSS, 1989, p. 244). Esse princípio de economia também está presente quando há mudança no horizonte estético dos sujeitos da recepção. Além disso, o autor explica que quando ocorre a quebra de um horizonte de expectativas, pode ocorrer a inversão dos cânones do passado, a modificação das hierarquias de autoridade e também o resgate de heranças já esquecidas, de modo que se pode começar a negar a tradição dominante naquele determinado momento histórico (JAUSS, 1989). Observa-se, portanto, que, embora haja essa transmissão de normas estéticas, o passado não antecipa o futuro de uma forma linear, uma vez que há esse jogo de resgate e rejeição de características estéticas do passado.

Nessa seção, Jauss ainda trata do conceito de atualização da recepção. A atualização, segundo sua posição, não é uma mera modernização do antigo, assim como não é uma reinterpretação que rompe definitivamente com o passado. Jauss explica que essa reatualização deve estabelecer conscientemente um laço entre o significado do passado e o significado atual (JAUSS, 1989, p. 245). Em suas palavras, “actualizar la recepción supone reelaborar el proceso que tiene lugar entre la obra recibida y la conciencia receptora, trabajo necesariamente selectivo y abreviado, pero que de esta necesidad sacará la virtud de revitalizar y rejuvenecer el pasado. (JAUSS, 1989, p. 245); e é isso que o autor buscou fazer nesse texto em que analisa a obra de Goethe.

Leitura obrigatória nos livros escolares alemães, prestigiada por muitos anos, tomada como um modelo de beleza do humanismo alemão, *Ifigênia em Táuride* era desprezada pelos estudantes contemporâneos de Jauss, que a percebiam como obsoleta e como uma obra que buscou meramente reproduzir a forma da tragédia grega no período do classicismo de Weimar. Por meio da análise das distintas recepções de Ifigênia, o teórico buscou investigar se as concreções produzidas ao longo do tempo não deixaram por explorar significações virtuais e ocultas dessa obra (JAUSS, 1989, p. 222). Portanto, é por meio da investigação das recepções e das perguntas e respostas latentes na obra que Jauss procurou “liberar ‘Ifigênia’ do clasicismo antigo que la reviste” (JAUSS, 1989, p. 222) e reatualizá-la, permitindo que se estabeleça um laço entre a significação do passado e o horizonte de expectativas contemporâneo.

Por fim, na última parte de seu epílogo, Jauss trata do horizonte de expectativas e da função de comunicação. Seu intuito foi esclarecer como a arte, a partir da perspectiva da estética da recepção, dialoga com a práxis humana atuando na dimensão social. O autor explica que a historicidade da arte e da literatura não pode ser reduzida à relação leitor e obra, uma vez que

este, por meio da experiência da leitura, participa de um processo de comunicação com o mundo social.

De acordo com Jauss, a experiência estética proporciona ao leitor a possibilidade de acessar expectativas latentes, formadas a partir da “práxis vital inconsciente” (JAUSS, 1989, p. 247) e, por meio disso, se apropriar do mundo em que outros vivem. Ou seja, a obra é capaz proporcionar aos leitores o acesso a novos horizontes de expectativas e a novos conhecimentos. Observa-se que esse leitor proposto por Jauss não é um ser isolado, é um sujeito que participa do espaço social e nele intervém, que atualiza as obras de arte e que registra suas atualizações contribuindo para a historicidade da literatura.

Em sua teoria, Jauss coloca o leitor em evidência, o entende como alguém que, por meio da experiência estética da leitura, é capaz de acessar conhecimentos e de responder a perguntas implícitas no texto, certamente, a partir de seu próprio horizonte de expectativas. Se pensarmos no leitor que também é escritor, entende-se que este registra em seu texto literário a sua leitura dos textos passados, pois, a partir de sua experiência estética e por meio do princípio de economia, esse leitor fará uso das normas estéticas e do conhecimento de mundo a ele transmitido para escrever seu próprio texto.

Por isso, o autor que escreve uma releitura de um texto publicado anteriormente, à semelhança do que fizeram Goethe e Racine ao produzirem suas “Ifigêneas”, atualiza o texto no seu próprio horizonte de expectativas – apresentando uma obra com novas perguntas. Porém, o texto também conterá em si respostas de perguntas latentes no texto antigo, de modo que se pode investigar se há um laço significativo entre ambas as obras.

Desse modo, ao entender Sérgio Roveri como um leitor de Eurípides, que atualizou a obra da antiguidade em seu texto, torna-se interessante investigar o jogo de perguntas e respostas presente nessas obras e verificar se há algum laço significativo que as aproxima, ainda que ambas sejam bastante distintas entre si. A distância histórica entre as obras certamente as coloca em horizontes de expectativas diferentes, porém, como a estética da recepção propõe, há um jogo dinâmico entre passado e presente na história literária, de modo que um autor pode reatualizar elementos dos textos de outro tempo histórico.

Por meio de uma investigação das interpretações da obra euripídiana, conjuntamente com um estudo do seu contexto histórico de produção, e em especial diálogo com a teoria antropológica de René Girard, buscaremos compreender o horizonte de expectativas do período em que *Medeia* foi escrita. Do mesmo modo, faremos uma investigação do horizonte de expectativas da obra de Roveri, ainda em diálogo com Girard, para empreender uma análise comparativa dos dois textos dramáticos, considerando aspectos estéticos e históricos.

### 3 O PASSADO E O PRESENTE GIRARDIANO

Neste capítulo, faremos uma apresentação do pensamento de René Girard, explicando seus estudos com relação aos temas do desejo e da violência. Essa apresentação é uma base para a compreensão da visão de mundo girardiana, cujos conceitos lançam luz sobre diferentes horizontes de expectativas: o do sujeitos de cosmovisão mítico-religiosa, que tinham na religião o seu principal meio de ordenação da vida; o dos tragediógrafos gregos, que já evidenciavam, em seus textos, a crise da mentalidade mítica; e aquele a partir do qual o texto de Sérgio Roveri fala. Será após essa exposição que poderemos partir para a análise dos textos dramáticos, a fim de verificar os laços significativos entre ambas as Medeias.

#### 3.1 O FILÓSOFO DO DESEJO E DA VIOLÊNCIA

Os estudos desenvolvidos pelo francês René Girard versam sobre temas como violência, sagrado, imitação, inveja e desejo, passando pelos campos da história, crítica literária, sociologia, psicanálise e antropologia. Como bem explica Silva (2015), Girard é difícil de ser classificado. Em *Mentira romântica, verdade romanesca* destinou-se à crítica literária, mas já ali tratou de sua teoria mimética que, de acordo com Rocha (2011a), seria uma explicação sobre o comportamento humano. Seus estudos o levaram, também, a investigar a violência e o sagrado no mundo arcaico.

Rocha (2017) ainda comenta que o teórico teve três grandes intuições que marcam a originalidade da sua obra: (i) ele identificou o caráter mimético do desejo, que é um fenômeno que promove a união entre os indivíduos, ao mesmo tempo em que pode suscitar rivalidades; (ii) compreendeu que “a emergência da cultura demandou o desenvolvimento de formas miméticas de contenção da violência mimeticamente engendrada” (ROCHA, 2017, p. 60); (iii) e também identificou uma mudança epistemológica que aconteceu em nossa história a partir do esclarecimento do mecanismo do bode expiatório. Esse mecanismo, conforme Rocha (2017, p. 68), é “revelador da possibilidade de superar o *desconhecimento* estrutural que fundou o mecanismo mimético”.

Mostrando sua versatilidade, o autor escreveu textos sobre tribos indígenas brasileiras enquanto também publicou uma obra a respeito do fenômeno da anorexia no mundo contemporâneo. Todos esses assuntos, é claro, relacionam-se com sua teoria mimética que, como veremos a seguir, está intimamente ligada ao problema do desejo. Diante de tamanha versatilidade, Silva (2015, p. 45), buscou definir Girard como o “filósofo do desejo e da violência”.

### 3.2 O DESEJO TRIANGULAR

Antes de tratarmos do tema da violência, caro a este trabalho, é preciso discorrer a respeito do desejo, assunto sobre o qual Girard debruçou-se profundamente; e fenômeno que serve de explicação para a tendência à violência que o autor identificou como uma constante no ser humano.

Em *Mentira romântica, verdade romanesca*, seu livro de estréia, publicado em 1961, Girard escreve sobre sua teoria mimética desenvolvida a partir da leitura de alguns grandes romances – de Flaubert, Cervantes, Dostoiévski, Proust e Stendhal. O desejo entendido como um fenômeno basilar para o desenvolvimento humano, para as ações humanas, e, por consequência para a criação e desenvolvimento de narrativas, não é uma novidade. Entretanto, Girard percebe nos romances desses autores um elemento interessante a ser explicitado: esses textos revelam alguma verdade com relação ao que o antropólogo chama de triangulação do desejo.

Podemos tomar como exemplo, três dos romances analisados por Girard: *Madame Bovary*, *Dom Quixote de La Mancha* e *O vermelho e o negro*. Percebe-se que o desejo por algo é o que move os personagens. Em Flaubert, Emma Bovary, constantemente entediada com sua vida provinciana, sonha com o mundo parisiense e, por conta disso, toma atitudes ineficazes para sair de seu descontentamento. Essas decisões de Emma são as responsáveis pela movimentação da trama. Por fim, a protagonista cai num estado depressivo e o romance acaba com o seu suicídio. É a partir dessa personagem, inclusive, que Jules de Gaultier cunhou o termo bovarismo, uma vez que percebeu, nos romances de Flaubert, essa constante insatisfação dos personagens, junto a um desejo de ter uma outra vida, suscitado pelo ambiente exterior.



Nos outros dois romances, de Cervantes e Stendhal, também acontece algo semelhante, no que diz respeito ao desejo. O fidalgo Dom Quixote, em sua loucura, sonha ser um cavaleiro andante. Crédulo, equipara-se como se o fosse e, em companhia de Sancho Pança, sai em busca de aventuras. Seu delírio, entretanto, é revelado pela escrita irônica de Cervantes. Também, Julien Sorel, personagem de Stendhal, é uma presa de seu desejo. Quer ascender socialmente; quer conquistar. Diferentemente do que acontece com os outros dois protagonistas, muitas investidas de Julien realizam-se efetivamente, ainda que o final do romance se dê com a prisão e morte do rapaz.

Observa-se que todos esses sujeitos têm desejos porque se inspiram em algo ou em alguém. Madame Bovary leu incessantemente livros cuja trama apresentava protagonistas com uma vida cheia de emoção romântica e de aventuras parisienses; Dom Quixote leu os romances de cavalaria e tomava Amadis de Gaula como um ídolo; e Julien Sorel lia às escondidas o Memorial de Santa Helena, diário de memórias de Napoleão Bonaparte.

Flaubert, Stendhal e Cervantes deixam entrever em seus textos que, antes de um desejo genuíno de seus personagens por algo, há modelos apresentando a eles uma outra vida mais fascinante que a sua realidade. Assim, esses modelos lhes mostram aquilo que passam então a desejar. Os modelos se tornam criaturas de prestígio aos olhos desses personagens, de modo que Emma, Julien e Quixote passam a querer vidas semelhantes às de seus modelos. Esses personagens são então direcionados em seus desejos por sujeitos externos a eles.

A partir desse entendimento, Girard explica sua teoria do desejo triangular. Triangular porque, nesses casos, o desejo humano não se dá de forma direta entre o sujeito desejante e o objeto desejado. Girard extrapola o mundo do texto literário e, como antropólogo, sugere que o desejo humano não é autotélico<sup>2</sup>, pois ocorre de forma mediada, havendo uma triangulação entre sujeito desejante, modelo e objeto desejado. Ou seja, o ser humano elege modelos, os quais admira, e que servirão de bússola de seus próprios desejos. O modelo é denominado por Girard como mediador do desejo. Essa teoria, de acordo com Rocha (2010), contrapõe-se à

---

<sup>2</sup> É preciso observar que Girard distingue as noções de desejo mimético e de apetite. Conforme o esclarecimento de Pinheiro (2016, p. 42) “a princípio, a teoria mimética segue a bipartição clássica entre apetites e necessidades de um lado (comuns a animais irracionais e animais humanos) e desejos e paixões (idiosincrasias humanas) de outro”. A autora ainda menciona que “Girard reconhece que o homem também é movido por apetites e necessidades básicos, não descarta a importância de comportamentos humanos propriamente instintivos, mas frisa que é o desejo que prepondera e dota os desempenhos do homem *especificamente humanos*: Quando se sente movido em direção a determinados alimentos ou por apelos exclusivamente sensuais, o homem atualiza sua dimensão biológica, em que estão presentes dois polos apenas: o sujeito e o objeto. Para falar de desejo em termos estritamente girardianos, é necessário que um *outro*, cujo desejo há de ser imitado, esteja presente” (PINHEIRO, 2016, p. 43).

ideia de que o desejo é autônomo e, portanto, é capaz de “abalar de forma definitiva os fundamentos autotélicos do sujeito romântico” (ROCHA, 2010, p. 18).

É a partir desses esclarecimentos, feitos por meio das obras literárias, com relação à mediação do desejo, que se explica o título de seu livro – *Mentira romântica, verdade romanesca*. Girard acaba por distinguir dois tipos de textos. Há aqueles que apresentam a verdade sobre a triangulação do desejo mimético, que dão indícios durante a trama de que o desejo dos personagens é suscitado por outros sujeitos, os modelos. Esses livros estão dentro de uma verdade romanesca. E há as obras que, por sua vez, tentam retratar uma autonomia do desejo e, por isso, não deixam entrever a verdade sobre esse mecanismo: contam uma mentira romântica.

### 3.3 DO DESEJO À VIOLÊNCIA

Ainda em *Mentira romântica, verdade romanesca*, Girard apresenta um outro aspecto do mecanismo do desejo. Uma vez que esse fenômeno se constitui em uma ambiguidade, pode-se dizer que, por um lado, o desejo leva à aproximação entre os homens, à agregação, à admiração e também à amizade. Entretanto, o desejo possui um lado “sombrio”, que leva os homens à rivalidade. Num primeiro passo para a explicação desse outro lado do desejo, deve-se compreender que há variações em sua intensidade e elas estão relacionadas a dois pressupostos: a distância entre o mediador e o objeto desejado, e a distância entre o sujeito desejante e o mediador.

Girard (2019, p. 75) escreve que “desejar segundo o *Outro*, é sempre o desejo de ser um *Outro*”, existindo, assim, um desejo metafísico primordial. Entretanto, há os “desejos particulares que concretizam esse desejo primordial” (GIRARD, 2019, p. 75). Esses desejos particulares variam em sua intensidade a depender “do grau de ‘virtude metafísica’ que o objeto possui” (GIRARD, 2019, p. 75), que por sua vez também irá variar em função da distância entre o objeto e o mediador. Dessa forma, na medida em que o objeto se encontra mais próximo das mãos do mediador, torna-se também mais valioso para o sujeito desejante. Seu desejo torna-se mais forte.

Além disso, também temos a questão relacionada à distância entre sujeito desejante e mediador. Essa questão é um dos pontos principais para compreender a intensidade do desejo

e a rivalidade entre os sujeitos. Dessa forma, é preciso tomar conhecimento de dois importantes conceitos: a mediação externa e a mediação interna.

A mediação externa ocorre quando há um distanciamento<sup>3</sup> entre o sujeito desejante e o modelo. Dom Quixote, por exemplo, admira Amadis de Gaula, que é um personagem de um livro, um sujeito distante, ficcional. O fidalgo quer se assemelhar a ele, por quem nutre uma total admiração. Mas não há qualquer proximidade entre o cavaleiro errante e Amadis. Essa distância tem como consequência o fato de que Dom Quixote não pode desejar exatamente a mesma coisa que teve Amadis, nem pode se tornar muito semelhante a ele. Veja-se a explicação de Girard (2019, p. 76) sobre a distância entre o fidalgo e seu modelo:

O mediador, muito afastado, espalha uma luz difusa por uma área muito vasta. Amadis não designa nada com grande precisão, mas designa um pouco de tudo. As aventuras sucedem-se a um ritmo acelerado, mas nenhuma delas pode, por si só, tornar D. Quixote um segundo Amadis. É por isso que o herói não considera necessário empenhar-se muito contra os azares.

Em *Madame Bovary*, há uma intensificação do desejo, maior do que em Cervantes. Embora tenha sido inspirada pelas personagens dos romances, Emma depara-se com outros mediadores. Girard fala em “mediador parisiense” (2019, p. 10). De fato, ela está mais próxima de Paris e mantém maior contato com sujeitos que lhe mostram as maravilhas da vida parisiense. Emma lê as revistas que lhe apresentam a última moda, recebe o vendedor de quem compra vestidos e que lhe apresenta os gostos das parisienses, ouve as histórias dos viajantes e, além disso, vai a um baile na “casa dos Vaubyessard; penetra no santo dos santos e contempla o ídolo face a face” (GIRARD, 2019, p. 11). Porém, Girard observa que essa aproximação ainda é efêmera.

Assim, não há qualquer conflito que possa se estabelecer entre esses personagens e seus modelos. Girard esclarece: “o herói da mediação externa proclama em alto e bom som a verdadeira natureza de seu desejo. Venera abertamente o seu modelo e declara-se seu discípulo” (GIRARD, 2019, p. 12).

Entretanto, há uma particularidade nos romances de Stendhal em comparação aos dos outros dois autores. Em Stendhal, há uma aproximação muito maior entre os sujeitos desejantes e os mediadores, ou seja, há presença da mediação interna, ainda que, em *O vermelho e o negro*, o modelo principal de Julien Sorel seja Napoleão, indicando aí uma mediação externa. Mas os desejos de Julien no decorrer da trama também são suscitados por aqueles de quem o protagonista se aproxima e com quem ele passa a conviver.

---

<sup>3</sup> É preciso observar que, quando Girard fala em distância, não se refere somente ao espaço físico. Essa distância é também, e antes, espiritual (GIRARD, 2019).

Além disso, a mediação interna está presente nas relações entre vários personagens de *O vermelho e o negro*, assim como entre personagens de toda obra stendhaliana. Entre “Julien Sorel e Mathilde, entre Rênal e Valenod, entre Lucien Leuwen e os nobres de Nancy, entre Sansfin e os escudeiros da Normandia, a distância é sempre curta para permitir a concorrência dos desejos.” (GIRARD, 2019, p. 11). Dessa forma, enquanto “nos romances de Cervantes e Flaubert, o mediador mantinha-se exterior ao universo do herói; agora, [em Stendhal,] encontra-se no interior desse mesmo universo” (GIRARD, 2019, p. 11).

Quando há essa aproximação entre os sujeitos, o mediador torna-se mais importante para o sujeito desejante, e, por consequência, o objeto de desejo também adquire maior prestígio. O sujeito desejante, diante de um mediador próximo, vislumbra perfeitamente aquilo que o mediador tem de posse. Seu desejo deixa de ser difuso para ser direcionado mais certeirairamente ao objeto. Ao mesmo tempo, o mediador se torna um empecilho para que o sujeito desejante consiga o objeto. O mediador é sua pedra de tropeço. E, portanto, desenvolve-se assim a rivalidade.

Golsan (2014, p. 26) explica que, na mediação externa, “o indivíduo que deseja (o “sujeito”) e o modelo, ou mediador, desse desejo estão distanciados pelo espaço, pelo tempo, pela hierarquia social ou pelo prestígio que recebem, de modo que ambos não se tornam rivais na cobiça pelo objeto”. Entretanto, esclarece que a mediação interna acontece de outra forma: “envolve um modelo ou mediador que não foi separado do sujeito pelo tempo, pelo espaço ou por outros fatores, tornando-se rival e obstáculo na busca do objeto por parte do sujeito. A mediação interna é um processo complexo e destrutivo” (GOLSAN, 2014, p. 26). Girard (2002, p. 179) também escreve sobre a ambiguidade da mediação interna, que apresenta a contradição admiração-conflito:

O desejo mimético está condenado a suscitar obstáculos à sua própria realização para resultar em definitivo num fracasso, interpretado, bem entendido, como um sinal da onnipotência do modelo, por outras palavras, como a prova quase irrefutável de que esse modelo é o bom modelo e que a porta que ele defende tão imperiosamente só pode ser a porta do céu. O desejo mimético não saberia manter as suas ilusões sem ao mesmo tempo adorar as catástrofes que arrasta e deixa-se fascinar, cada vez mais, pela violência de seus rivais.

Em *O vermelho e o negro*, vemos esse mecanismo do desejo e da rivalidade acontecer em mais de uma ocasião. Isso é explicitado, por exemplo, na relação entre o senhor de Rênal e Valenod. Os dois são senhores de prestígio na cidade de Verrières, estão em posição social semelhante. Eles são próximos e um tem valor ao olhar do outro. São, também, rivais. Senhor de Rênal, o prefeito da cidade, só decide contratar Julien Sorel como preceptor para os filhos,

porque supõe que seu rival também deseja contratá-lo. Em contrapartida, ao saber que o senhor de Rênal contratou o rapaz, Valenod também faz uma proposta para que Julien trabalhe para sua família.

Os dois passam a desejá-lo, não porque querem boa educação para os filhos, mas, antes, porque ter um professor servindo sua família se torna um elemento de prestígio aos olhos de seu rival. E, nesse caso, podemos lembrar, não é qualquer professor, ou seja, um objeto qualquer – mas Julien – um objeto de desejo específico pelo qual concorrem e que está próximo a ambos, o que torna a rivalidade entre eles mais intensa. Deve-se observar que Julien só adquiriu esse prestígio aos seus olhos, porque um mostrou ao outro que o preceptor era desejável.

Vê-se também a triangulação do desejo e a rivalidade como um dos motivos pelo qual Julien decidiu conquistar a senhora de Rênal. O rapaz foi contratado para trabalhar na casa dos Rênal. Estando lá, sua vaidade sugere que sua situação é a de um sujeito inferior. Mas Julien não quer ser inferior. Vemos sua vaidade, nesse sentido, quando rejeita a ideia de fazer suas refeições com os criados.

O sujeito de prestígio, na casa, é o senhor de Rênal, de quem, então, o rapaz está mais próximo. É ele que, num primeiro momento, Julien toma como um mediador. Por essa razão, decide conquistar a senhora de Rênal. O que ele tem é um desejo direcionado pelo seu rival/mediador. O raciocínio é o seguinte: tendo a senhora de Rênal, de alguma forma, deixa de ser inferior. Ao mesmo tempo, ela é casada e seu esposo é um empecilho para que Julien a tenha. O senhor de Rênal é o obstáculo enquanto também é o sujeito instigador de seu desejo. Esse é um dos passos para que a rivalidade apareça.

Como explicamos acima, o mediador se torna um obstáculo para que o sujeito desejante consiga seu objeto de desejo. Girard entende que, em função desse obstáculo, o sujeito percebe ilusoriamente seu mediador como alguém que lhe é hostil. Dessa forma, está aí a ambiguidade: o sujeito admira e rejeita. É por isso também que, nos textos literários em que é representada a mediação interna, o personagem tende a dissimular a imitação. Isso porque, em função da rivalidade, o sujeito não aceita a ideia de que seus desejos venham de uma admiração que nutre por aquele que é seu rival. Suas ideias e interesses devem, a seu ver, ser espontâneos. Veja-se o que Girard (2019, p. 13) escreve:

O impulso para o objeto é, no fundo, um impulso para o mediador; na mediação interna este impulso é detido pelo próprio mediador, visto que este mediador deseja, ou possui, talvez, esse objeto. O discípulo fascinado pelo modelo, vê forçosamente no obstáculo mecânico que este último lhe opõe a prova de uma vontade perversa para com ele. Longe de se declarar vassalo fiel, este discípulo só pensa em repudiar os laços da mediação. Contudo, estes laços estão mais fortes do que nunca, porque a hostilidade aparente do mediador, em vez de minorar o prestígio deste último, só consegue

aumentá-lo. O sujeito está convencido de que o seu modelo se lhe considera demasiado superior para o aceitar como discípulo. O sujeito sente, pois, por este modelo um sentimento dilacerante formado pela união destes dois contrários que são a mais submissa veneração e o rancor mais intenso. É este último o sentimento a que chamamos de ódio.

A relação do sujeito para com seu mediador faz com que ele experimente uma situação de duplo vínculo, ou *double bind*, conceito da área da psicologia que Girard buscou nos estudos de Gregory Bateson. Rocha (2011d, p. 28) esclarece que as “[...]situações de duplo vínculo [...] são marcadas por uma ambiguidade desagregadora de estabilidade emocional, pois implicam a enunciação de dois comandos contraditórios”. Desse modo, o sujeito da mediação interna experimenta esse duplo comando que “parte” de seu mediador em sua direção: imitá-lo enquanto modelo, e não o imitar enquanto rival (GIRARD, 2008). É interessante observar que Girard trabalha com o conceito de duplo vínculo na extensão de sua teoria, uma vez que as relações humanas, tanto no plano individual quanto no plano social, incorrem nessa contradição.

Dada a explicação de como o mimetismo suscita a rivalidade entre o indivíduo desejante e o seu modelo, compreendemos como os sentimentos de inveja, rancor ou ódio pelo outro brotam no interior do sujeito desejante. A partir disso, a violência, mesmo que em pequenas doses, pode ser desencadeada. Girard explica que, em Dostoiévski, esse ódio resultante do desejo mimético se desenvolve ao ponto de levar o sujeito ao assassinato:

Em Dostoiévski, o ódio, demasiado intenso, acaba por “explodir”, revelando a sua dupla natureza, ou melhor, o duplo papel de modelo e de obstáculo desempenhado pelo mediador. Este ódio que adora, esta veneração que se arrasta na lama até no sangue é a forma paroxística do conflito gerada pela mediação interna. O herói dostoiévskiano revela constantemente, por gestos e palavras, uma verdade que permanece o segredo da consciência entre os romancistas anteriores. Os sentimentos “contraditórios” são tão violentos, que o herói já não consegue controlá-los. (GIRARD, 2019, p. 39)

É por meio da leitura dos romances que Girard inicia a investigação do tema que o levou a um estudo antropológico da violência. Sua teoria indica que esse fenômeno tão comum ao ser humano é facilmente desencadeado, sendo necessário apenas que o sujeito encontre uma motivação que considere válida. Depois de desencadeado, torna-se difícil refreá-lo. Girard estudou o mimetismo e a violência nos animais e afirma que algumas espécies possuem instintivamente meios de contenção da violência para que ela não se torne um elemento destrutivo das espécies. Desse modo, embora haja violência, algumas espécies nem sempre lutam até à morte em determinadas situações, pois têm instintos que as impedem de ir até o fim. O ser humano, entretanto, não tem esse recurso instintivo e por isso sua violência pode ser fatal. Dessa forma, tivemos de desenvolver outros meios para a contenção da violência. Esse assunto será tratado posteriormente.

### 3.4 DA MENTALIDADE MÍTICO-RELIGIOSA

A partir das próximas seções, iniciaremos uma exposição a respeito de como a violência mimética, na perspectiva de Girard, foi responsável pela constituição da mentalidade mítica. Mas antes dessa discussão, num primeiro momento, traremos a explicação de Eliade a respeito desse modo arcaico de perceber o mundo em comparação à cosmovisão do sujeito ocidental, racional e historicizado. Traremos aqui, também, alguns apontamentos de Eliade a respeito de como os mitos reaparecem no mundo contemporâneo, especialmente por meio da literatura, que assume uma importância, para nós, ainda que de forma mais branda, semelhante à importância que as narrativas míticas tinham para o sujeito mítico-religioso.

As duas primeiras publicações de Girard, *Mentira romântica, verdade romanesca e Dostoievski: do duplo à unidade*, destinaram-se à crítica literária. Como observa Rocha (2011b), foi por meio dela que Girard desenvolveu os pressupostos fundamentais de seus estudos. Após esses primeiros anos voltados à crítica, o autor passou também a se dedicar mais profundamente à antropologia, porém, ainda fazendo da literatura um elemento de conversação com sua teoria. Seus estudos seguiram se desenvolvendo a partir da análise literária, conjuntamente à análise dos mitos, de textos bíblicos e de relatos de violência de diversos momentos da história humana.

Girard levou a alcunha, criada por Michel Serres, de “Darwin das ciências humanas”, pela qual passou a ser conhecido, pois, segundo Antonello (2011, p. 15), “revelou o motor das nossas civilizações, que se baseia no sacrifício de vítimas inocentes”. Os estudos do antropólogo giraram em torno ao religioso primitivo, aos mitos, à leitura antropológica da bíblia e à origem mesma da cultura.

As comunidades mítico-religiosas do passado tomavam os mitos como histórias sagradas e verdadeiras que guiavam os sujeitos em seu mundo. Entretanto, no desenrolar dos séculos, após um processo de secularização da cultura ocidental, os mitos passaram a ser vistos como “fábulas”, histórias ilusórias de um mundo pré-civilizacional, e essa perspectiva se manteve até o século XIX. Em *Mito e Realidade*, Mircea Eliade (2016), uma das grandes referências nesse assunto, observa que os mitos retornaram ao foco da atenção de alguns estudiosos, mas a partir de outra perspectiva: de uma investigação do que há de verdadeiro nos mitos e de como eles interferiram na cultura e no imaginário humanos. Girard e Eliade pertencem a essa última geração dos estudiosos dos mitos, e por esse motivo é possível

encontrar alguns elementos em comum em suas elaborações, ainda que Girard tenha trazido algumas intuições que contribuíram de outra forma nesse campo de estudos.

A perspectiva de Eliade (2016) é de que investigar os mitos nos permite conhecer não apenas uma etapa da história, mas um fenômeno que forneceu modelos e valores à existência humana, e que por isso pode revelar muito sobre nossos próprios contemporâneos. O antropólogo romeno declara que compreender as formas de conduta das comunidades guiadas pelo pensamento mítico “equivale a reconhecê-las como fenômenos humanos, fenômenos de cultura, criação do espírito – e não como irrupção patológica de instintos, bestialidade ou infantilidade” (ELIADE, 2016, p. 9).

Eliade entende que os mitos são histórias sagradas que falam de algum acontecimento real. Sagradas pois envolvem Entes Sobrenaturais responsáveis pela criação de algo, “seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas fragmentos: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição” (ELIADE, 2016, p. 11). O mitólogo distingue dois principais tipos de mitos: os cosmogônicos e os de origem. Os mitos cosmogônicos narram o momento da criação do cosmos, falam, portanto, de um momento princípio. Nessa perspectiva, “o mito é pois a história do que se passou em *in illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do tempo” (ELIADE, 2018, p. 84, grifo do autor).

Os mitos de origem, por sua vez, tratam da criação de tudo aquilo que está no mundo e foi criado após esse momento primeiro, cosmogônico. Esses mitos, podem falar, por exemplo, de algo que, para nós modernos, aconteceu no mundo por meio de causas naturais, como o nascimento de uma árvore ou um evento cataclísmico. Eles também podem narrar a origem de técnicas humanas, como a manipulação do metal ou do fogo. É por esse motivo que, na perspectiva eliadiana, os mitos falam da realidade, pois narram o momento de criação de algo que realmente existe no mundo. O mito da morte é real pois o ser humano é mortal e uma vez o primeiro ser humano morreu. O mito da origem do sol é real, pois o sol existe e, então, alguma vez foi criado.

No entendimento de Eliade, os mitos, para os sujeitos arcaicos, são um meio de conhecimento mágico-religioso, geralmente de ordem esotérica, e servem de modelo para a ação humana. Ao aprender como os Entes Sobrenaturais agiram pela primeira vez, no momento em que algo foi criado, o ser humano aprende como ele mesmo deve agir. Nesse sentido, aprende também a dominar um “poder mágico” sobre as coisas. Vejamos o que Eliade escreve a esse respeito: “a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria” (ELIADE, 2016, p. 13). Os rituais religiosos se



desenvolveram a partir dessa compreensão de que o ser humano deve repetir os atos originários e exemplares. Em vista disso, eles podem ser compreendidos como transposição do mito para a prática da vida humana.

O tempo do mito “é distinto do tempo histórico, uma vez que narra um evento histórico, mas ajustado aos arquétipos atemporais do tempo sagrado” (DORNELES, 2018, p. 182). Portanto, o mito se relaciona com a atemporalidade do divino e é constituído de uma circularidade, como no *mito do eterno retorno*, expressão que Eliade buscou em Nietzsche. Quando recontado, um mesmo mito pode apresentar diferenças e ser revestido de ornamentos diversos, entretanto, seu núcleo significativo se mantém em função de sua característica arquetípica. Durand (1998) explica que os mitos são muitas vezes despojados de uma mesma forma linguística, porém são semanticamente redundantes.

Dorneles (2018) tratou da relação entre mitologia e história em Girard e Eliade. Sobre a proposta de Eliade, observa que, embora o tempo mítico seja distinto do tempo histórico, ainda assim, o mito narra um acontecimento que ocorre no tempo histórico, uma vez que narra a criação de algo que pertence ao mundo: “o mito é visto por Eliade como uma linguagem específica, capaz de atribuir de fato ao evento histórico um *status* de “realidade” ou atemporalidade. No entanto, mesmo após isso, o que jaz na origem do mito é um evento temporal (DORNELES, 2018, p. 184)”. Entretanto, o homem de cosmovisão mítico-religiosa tem outra relação com o tempo se o compararmos ao homem moderno, e por esse motivo, eles percebem sua existência de formas distintas.

Em *O sagrado e o profano*, Eliade esclarece que o sagrado diz respeito aos Entes Sobrenaturais responsáveis pela criação do mundo e das coisas que estão no mundo, e por isso, quando, por meio dos ritos, o ser humano repete uma ação divina, entra no âmbito do sagrado por participação no Ser. Dentro dessa perspectiva mítica, o sujeito coloca um valor existencial em suas ações, mesmo nas mais simples, como no cultivo agrícola: “o trabalho agrícola é um ritual revelado pelos Deuses ou pelos Heróis civilizadores” (ELIADE, 2018, p. 85).

As ações humanas que por sua vez são ordinárias e realizadas numa sociedade dessacralizada, conforme Eliade, pertencem ao profano por não estarem em contato com o Ser e não revelarem aos sujeitos um valor existencial como o fazem os mitos. O trabalho agrícola, nesse caso, conforme explica Eliade (2018, p. 85), é

justificado unicamente pelo proveito econômico que proporciona. Trabalha-se a terra com o objetivo de explorá-la; procura-se o ganho e a alimentação. destituído de simbolismo religioso, o trabalho agrícola torna-se ao mesmo tempo “opaco” e extenuante: não revela significado algum, não permite nenhuma abertura para o universal, para o mundo do espírito.

Ademais, Eliade observa que o sujeito mítico e o moderno se vêem como fruto de processos diferentes. O sujeito moderno se entende como um resultado do desenrolar da história universal, que é constituída de eventos historicamente demarcados: “sou o que sou hoje porque determinadas coisas se passaram comigo, mas esses acontecimentos só se tornaram possíveis porque a agricultura foi descoberta há oito ou nove mil anos e porque as civilizações urbanas se desenvolveram no antigo Oriente Próximo [...]” (ELIADE, 2016, p. 17).

O sujeito mítico, por sua vez, se vê como o resultado de uma série de eventos que também ocorreram antes dele, porém esses eventos “se passaram *nos tempos míticos*” e “consequentemente, constituem uma *história sagrada*, porque os personagens do drama não são humanos, mas Entes Sobrenaturais” (ELIADE, 2016, p. 17, grifos do autor).

Além disso, o sujeito moderno não se obriga a conhecer o processo histórico que ocorreu antes de sua chegada ao mundo. Entretanto, o sujeito mítico conhece as histórias míticas de sua comunidade, atribui a elas um valor existencial e as reatualiza ritualmente de tempos em tempos, de modo que as coisas que os deuses fizeram *ab origine* podem reaparecer. É por esse motivo que Eliade (2016, p. 17) afirma que esta é a diferença mais importante entre eles: “a irreversibilidade dos acontecimentos que, para” o sujeito moderno “é a nota característica da História, não constitui uma evidência para” o sujeito mítico.

Podemos ainda acrescentar que, embora os mitos não tenham, para o sujeito moderno, a mesma importância que tiveram para as culturas da antiguidade, uma vez que guiavam a vida prática dos indivíduos e lhes proporcionavam valor existencial, eles ainda permeiam nossa cultura.

Os mitos foram reatualizados nas atividades artísticas que se desenvolveram a partir dos rituais e das narrativas recitadas. As artes, ainda que em nova forma, sempre carregam elementos do que já foi criado anteriormente. Desse modo, os mitos continuam sendo reatualizados nos diversos tipos de artes que temos no mundo contemporâneo. E isso não é diferente na literatura. Hoje, vemos textos literários que retomam os mitos, seja fazendo a eles referência direta ou não, seja mantendo ou não seu significado arquetípico. O autor menciona que muitas vezes as histórias mitológicas são reatualizadas no mundo contemporâneo, mas “dessacralizadas” ou simplesmente camufladas sob formas “profanas” (ELIADE, 2016, p. 163).

Para além disso, Eliade comenta que a literatura ocupa, de certo modo, o lugar que a recitação mítica ocupava na antiguidade. De alguma forma, nós também extraímos valor existencial da literatura e tomamos os personagens literários como modelo humano. Ainda, o teórico afirma que “alguns aspectos e funções do pensamento mítico são constituintes do ser humano” (ELIADE, 2016, p. 156-157). Dessa forma, indo na esteira da psicanálise, ele entende

que nosso inconsciente possui uma “estrutura” mítica (ELIADE, 2016, p. 156-157). Assim como os mitos propiciavam aos sujeitos uma abertura para o desconhecido, para o sagrado e, por consequência, para a atemporalidade do divino, nós também tenderíamos a desejar o contato com essas instâncias.

Os textos literários, em especial, os narrativos, são criações de histórias com significado; que aconteceram num tempo outro, que não é exatamente o nosso; e que se constituem num universo mais ou menos “desconhecido”. Portanto, para nós, de modo semelhante ao que acontecia com os mitos, a literatura se torna um meio de abertura para essas instâncias. Por meio dela, experimentamos o desconhecido e a “saída do tempo”, que também tomam ares de sacralidade. Veja-se o que Eliade escreve sobre a literatura nos proporcionar a “saída do tempo”:

[...] a "saída do Tempo" produzida pela leitura — particularmente pela leitura dos romances — é o que mais aproxima a função da literatura da das mitologias. O tempo que se "vive" ao ler um romance não é, evidentemente, o tempo que o membro de uma sociedade tradicional reintegra, ao escutar um mito. Em ambos os casos, porém, há a "saída" do tempo histórico e pessoal, e o mergulho num tempo fabuloso, trans-histórico. O leitor é confrontado com um tempo estranho, imaginário, cujos ritmos variam indefinidamente, pois cada narrativa tem o seu próprio tempo, específico e exclusivo. O romance não tem acesso ao tempo primordial dos mitos; mas, na medida em que conta uma história verossímil, o romancista utiliza um tempo aparentemente histórico e, não obstante, condensado ou dilatado, um tempo que dispõe, portanto, de todas as liberdades dos mundos imaginários. (ELIADE, 2016, p. 164)

Pudemos expor brevemente, aqui, a compreensão que Eliade tem dos mitos. Para ele, são narrações de histórias verdadeiras de um tempo primeiro e que foram, também, a base para a construção da mentalidade do mundo antigo. Após o processo de secularização, nos tornamos outros sujeitos, que se percebem de forma muito distinta. Entretanto, conforme o que fala Eliade, a mitologia ainda está presente em nossas vidas, seja porque a arte a reatualiza, seja porque, de forma análoga aos mitos, a arte, e em especial a literatura, supre algumas necessidades de nossa constituição humana.

Em alguns momentos de sua teoria, Girard estabelece um diálogo com Eliade e, assim como o mitólogo romeno, Girard também investigou os mitos e sua relação com a mentalidade e o comportamento humanos. Seus estudos também tratam da diferença entre o sujeito mítico e o sujeito moderno. Sua teoria não se opõe à de Eliade, embora ambos tenham algumas explicações distintas para alguns desses fenômenos por eles estudados. Girard, por exemplo, concorda com Eliade, quanto ao mito ser um meio de conhecimento humano, um modelo sobre o qual os sujeitos míticos se guiavam e por meio do qual se compreendiam.

Entretanto, para a teoria girardiana, o que está na etiologia dos mitos é a violência mimética. O teórico francês diz investigar os mais variados relatos *avant la lettre*, de modo que declara dar um passo atrás na investigação. Ao estudar os mitos de diferentes culturas e épocas, os relatos históricos e bíblicos, a literatura, etc., encontrou o que chamou de matriz espiral que conduz a vida e a história humana. Segundo ele, a triangulação do desejo e a violência dele resultante foram a base do processo de hominização, de desenvolvimento cultural, linguístico e simbólico. E esses elementos que nos constituem enquanto seres humanos, continuam, portanto, sendo fundamentais para as modificações que acontecem no mundo e em nossa cultura.

Nas páginas seguintes, continuaremos expondo alguns dos mais importantes conceitos da teoria de Girard para a compreendermos. Isso nos será útil na medida em que exploraremos como o fenômeno da violência se apresenta em dois diferentes horizontes de expectativas, o arcaico e o moderno.

### 3.5 QUANDO COMEÇARAM A ACONTECER AS COISAS: PRIMEIRO, A CRISE

Conforme mencionamos acima, Girard compreende que a formação da mentalidade mítico-religiosa se deu em função da violência mimética, que para ele é inata ao ser humano e aparece desde os primórdios do processo de hominização. Dessa forma, nesta seção, traremos a exposição do que seriam, para Girard, os primeiros passos para que a violência tenha se tornado um fenômeno generalizado nas comunidades. Fenômeno, este, que foi progressivamente domesticado para se transformar no sacrifício ritual da religião mítica.

Observamos que, para a exposição dos processos sobre os quais falaremos aqui, traremos, em alguns momentos, exemplos mais próximos de nossa realidade, contemporânea, uma vez que facilitam a exemplificação. Entretanto, é preciso esclarecer que o estado de crise sobre o qual tratamos aqui, para Girard, aconteceu num momento mesmo anterior à constituição de nossa cultura e permaneceu acontecendo ao longo do tempo, embora tenhamos desenvolvido meios de contenção dessas crises. Observamos também que, ainda que a cultura humana tenha se desenvolvido de modo a encontrar esses meios contentores da violência, não é possível negar, certamente, que as rivalidades sobre as quais tratamos aqui permaneceram acontecendo, embora de formas mais brandas em certos momentos da história.

Explicamos anteriormente como se desenvolve a rivalidade nos processos de triangulação do desejo, especialmente por meio da mediação interna. Dessa forma, compreendemos que o desejo mimético é capaz de suscitar ciúme, inveja, ódio e rancor no sujeito desejanste. Uma vez mergulhado nesse desconforto interior e diante de alguma justificativa, o sujeito pode partir para a violência, seja ela psicológica, como o desprezo e as ofensas, seja ela física.

Dado que o ser humano é um sujeito mimético, as relações entre os homens sempre ocorrem com a presença da triangulação do desejo. Desse modo, os conflitos miméticos são tão comuns na vida humana que se torna fácil visualizá-los em nosso cotidiano. Eles não são exclusivos de rivais estereotipados e publicamente autoproclamados, como os concorrentes políticos ou empresariais. Também brotam nas relações entre pessoas com laços mais estreitos. Casais, irmãos, amigos, colegas, pais e filhos, todos também vivenciam a triangulação do desejo e suas consequências, que podem ser compreendidas como uma crise.

Essa crise vivenciada internamente pelos sujeitos é o primeiro passo para a violência. Quando a violência é posta em movimento em direção ao mediador, facilmente se torna recíproca e, também, cíclica: “as rivalidades miméticas podem se tornar tão intensas que os rivais chegam a se injuriar reciprocamente, roubam as posses um do outro, corrompem as respectivas esposas e, finalmente, não recuam mesmo diante do assassinato” (GIRARD, 2012, p. 31).

Num âmbito mais amplo, de convívio social, os eventos de rivalidade viram regra; e quanto mais constantes mais conflituosas se tornam as sociedades. A crise social emerge desses conflitos particulares: “se os indivíduos tendem naturalmente a desejar o que seus próximos possuem, ou mesmo aquilo que eles simplesmente desejam, então existe no interior dos grupos humanos uma tendência muito forte para os conflitos originários da rivalidade” (GIRARD, 2012, p. 27).

Podemos acrescentar que, de acordo com Girard, as calamidades, como os desastres naturais, as guerras e as epidemias, são favorecedoras da crise mimética das comunidades. Para esclarecimento, podemos tomar, como exemplo, as doenças epidêmicas: uma vez que a doença afeta a todos indiscriminadamente, ela causa a abolição das diferenças e aproxima os sujeitos em seu sofrimento. Desse modo, acaba promovendo os processos de mediação interna.

Quando isso ocorre, é uma comunidade inteira que deseja a violência. Assim, Girard explica que acontece uma escalada dessa violência que é promotora do caos social a um âmbito extremo. Nas sociedades organizadas, há meios de contenção dessa violência. Mas a hipótese de Girard é de que na situação anterior ao desenvolvimento das culturas e instituições, o estado

de coisas seria de crise e, por isso, de violência generalizada. Na seção a seguir, traremos a exposição do processo que leva a violência generalizada à violência domesticada, que se desenvolveu junto ao desenvolvimento cultural.

### 3.6 O ASSASSINATO FUNDADOR E A VÍTIMA SUBSTITUTIVA

Da exposição na seção anterior, podemos depreender que, sem meios de contenção, a violência emerge principalmente em situações de crise social e se desenvolve de forma escalonada podendo chegar ao seu extremo com os crimes de assassinato. Girard desenvolve a hipótese de que a evolução da humanidade, a passagem dos primeiros homínídeos para o *homo sapiens*, tem uma relação estreita com o mecanismo de violência mimética. O autor traz o conceito de assassinato fundador<sup>4</sup>, que seria a violência de uma multidão polarizada contra uma única vítima e que teria acontecido nos primórdios do processo de hominização. Dessa forma, nos parágrafos seguintes, faremos uma exposição do processo responsável pela passagem da violência generalizada, dos sujeitos em crise, à violência direcionada a um único sujeito. Para isso, trataremos também da noção de vítima substitutiva.

Uma vez que, no mundo pré-civilizatório, não existiam instituições destinadas à contenção da violência e à organização social, que estabelece diferenças e separações entre os sujeitos, esse mundo seria caracterizado pela mediação interna, pois o distanciamento entre as pessoas seria menor. Por consequência, os sujeitos estariam facilmente suscetíveis à crise social, ou, talvez, viveriam permanentemente sob essa condição.

Diante disso, instigado pelo desconforto da triangulação do desejo, o ser humano tenderia à violência, fenômeno de difícil contenção:

Uma vez despertado, o desejo da violência produz certas mudanças corporais que preparam o homem para a luta. Esta disposição violenta possui uma certa duração. Ela não deve ser considerada como um simples reflexo, cujos efeitos desaparecem assim que o estímulo deixa de agir. Storr observa que é mais difícil apaziguar o desejo de violência que desencadeá-lo, principalmente nas condições normais de vida em sociedade. (GIRARD, 1990, p. 12)

Não havendo meios de contenção do desejo violento, os assassinatos seriam mais comuns do que nas sociedades organizadas. Além disso, esse estado de violência desenfreada

---

<sup>4</sup> Girard retirou esse termo da obra *Totem e Tabu*, de Freud, autor com quem ele também estabelece um diálogo ao longo de sua teoria. Freud se refere a um assassinato primeiro que se constitui de um crime de parricídio. Girard, no entanto, não resume ao parricídio a sua noção de assassinato fundador.

leva os sujeitos às constantes trocas de represálias. Dessa forma, é durante a crise social que impera a vingança, um fenômeno cíclico que faz perpetuar a violência se não for interrompido<sup>5</sup>.

É preciso observar que, nessas situações de crise, nem sempre os indivíduos direcionam a violência ao seu rival/mediador, pois podem sentir-se inibidos, por exemplo, quando diante de alguém mais forte ou de alguém que possua um numeroso grupo de defensores. Sofrendo uma tal inibição, o sujeito permanecerá desejando desrecalcar sua violência, de modo que ele buscará uma alternativa. Poderá encontrar, então, uma vítima que substitua seu mediador. Assim, ele fará a transferência da violência para essa nova vítima, basta que encontre, nela, algo que justifique seu ato de violência. Em muitos casos, a vítima é escolhida exatamente porque apresenta certa vulnerabilidade, seja porque é mais frágil fisicamente, seja porque não tenha defensores.

Cabe, ainda, mencionar que inclusive os animais podem se tornar uma vítima substitutiva. Girard afirma que os mitos gregos trazem amostras dessa substituição vitimária e, então, cita o caso de Ajax, em que os mediadores são substituídos por animais. Nesse mito, tomado de fúria contra chefes do exército grego, Ajax assassinou os rebanhos que tinham a função de alimentar o exército (GIRARD, 1990, p. 20). Girard comenta que “em seu delírio, ele confunde pacíficos animais com os guerreiros dos quais queria se vingar” (GIRARD, 1990, p. 20).

Até aqui, mencionamos a situação em que uma vítima é substituída por outra nos casos de rivalidades particulares. Esses casos, é claro, acontecem com maior frequência, quando a comunidade está sob crise e a violência é generalizada, ou, esparsa. Mas a teoria de Girard esclarece que o mimetismo, ao mesmo tempo em que suscita essas rivalidades desagregadoras, pode provocar a união dos sujeitos, mesmo nos processos de crise.

Uma vez que a tendência humana é a da imitação, um indivíduo pode mimetizar um sujeito, unindo-se a ele na acusação ou na violência contra uma vítima. Desse modo, o mimetismo pode se tornar um mecanismo de cooptação da opinião e ação dos sujeitos. Esse mecanismo pode exercer uma força tal que é capaz de unir uma multidão inteira que se polariza contra uma única vítima substitutiva. Vemos, portanto, que a transferência da violência para a vítima também acontece no plano coletivo/social, não apenas no plano individual/particular. Esse processo é denominado, por Girard, de contágio mimético. Se alguém da comunidade

---

<sup>5</sup> De acordo com Girard (1990, p. 27), “a vingança constitui um processo infinito, interminável. Quando a violência surge em um ponto qualquer da comunidade, tende a se alastrar e a ganhar a totalidade do corpo social, ameaçando desencadear uma verdadeira reação em cadeia, com consequências rapidamente fatais em uma sociedade de dimensões reduzidas. A multiplicação das represálias coloca em jogo a própria existência da sociedade. Por este motivo, onde quer que se encontra, a vingança é estritamente proibida”.

apontar para um sujeito proferindo alguma acusação que convença os demais, o contágio mimético providenciará que o acusado se torne a vítima substitutiva dos mediadores de toda a comunidade.

Como mencionamos, Girard analisa o processo de violência mimética em textos de várias épocas da história. Para ilustrar o fenômeno do contágio mimético, recorreremos à análise que Girard faz de um relato do século II d.C. Sua autoria é do escritor grego Filóstrato. Girard se refere ao texto como “o horrível milagre de Apolônio de Tiana”. Ele versa sobre a lapidação de um mendigo ocorrida na cidade grega de Éfeso, a mando de Apolônio de Tiana, um guru que ficou conhecido nos meios pagãos por fazer milagres superiores aos de Jesus (GIRARD, 2012). Nos dois parágrafos seguintes, reproduzimos com nossas palavras o relato<sup>6</sup> apresentado por Girard:

Uma epidemia se alastrava em Éfeso e seus moradores não conseguiam contê-la. Pediram, então, ajuda a Apolônio, que se dispôs a salvá-los. Após reunir a população, o guru percebeu que próximo a eles estava um mendigo que piscava os olhos como se estivesse cego. Sugeriu que todos o apedrejassem. A população hesitava e questionava Apolônio sobre suas intenções ao propor a lapidação de um mendicante que implorava por piedade.

Apolônio insistiu e acusou o sujeito de ser inimigo dos deuses. Alguns dos efésios, enfim, acabaram cedendo aos seus comandos e, quando as primeiras pedras foram atiradas, o mendicante lançou um olhar penetrante à população, que enxergou fogo em seus olhos, acreditando que estava, portanto, diante de um demônio. Assim, o restante da multidão também passou a apedrejar o mendicante, até que seu corpo ficou coberto de pedras. Após o assassinato, Apolônio pediu para que retirassem as pedras. E então o corpo do mendigo por fim se revelou o corpo de um animal selvagem.

Depois de apresentar o relato de Filóstrato, Girard explica que essa história contém alguns estereótipos de perseguição e se revela um evidente exemplo de contágio mimético. Para começar, Girard esclarece que a população está em crise – o primeiro estereótipo de perseguição – uma vez que assolada pela peste. Por isso, a tendência é que os indivíduos se tornem facilmente violentos.

Além disso, o prestígio dos primeiros acusadores é um elemento importante para que os demais se associem a eles na acusação. E esse é o caso de Apolônio. Ao acusar o mendigo, ainda que num momento inicial a multidão hesite, Apolônio é ouvido por todos, como um sábio.

---

<sup>6</sup> C.f. em Philostratus, 1912, *apud*. Girard, 2012, p. 81-82.



O olhar ameaçador do mendigo se torna a confirmação de que a acusação é verdadeira. É a justificativa para que todos cometam o crime. Mas são as primeiras pedras lançadas que mudam a disposição da população. É somente após isso que todos se polarizam mimeticamente contra o mendigo – aqui, encontramos outro estereótipo de perseguição, a violência ou expulsão coletiva. Girard (2012, p. 89) comenta:

No “milagre” de Apolônio, a primeira pedra é visivelmente a principal preocupação do guru, pois nenhum efésio consegue decidir-se a lançá-la. É fácil perceber tal preocupação, apesar de ela nunca se tornar explícita. Apolônio acaba resolvendo a dificuldade no sentido que deseja, mas só depois de se desdobrar.

Girard lembra do paralelismo dessa história com o relato do Evangelho em que Jesus evita a lapidação de uma mulher, exatamente ao pronunciar: “aquele, dentre vós, que é sem pecado, seja o primeiro a atirar-lhe uma pedra” (JO 8,7). Ao fazer isso, é evidenciada a responsabilidade do sujeito que comete o primeiro ato. O primeiro a atirar a pedra é o modelo para a multidão. Veja-se o que Girard (2012, p. 91) diz sobre isso, ainda ao comentar o relato de Filóstrato:

[...] e finalmente o guru consegue, obtém o que deseja, a primeira pedra. Uma vez que ela tenha sido lançada, Apolônio pode dormir tranquilo, pois a batalha está ganha para a violência e a mentira. Os mesmos efésios que, momentos antes, sentiam piedade pelo mendigo irão demonstrar na emulação violenta uma fúria tão contrária à sua atitude inicial que nossa surpresa iguala nossa tristeza. Longe de ser puramente retórica, a primeira pedra é decisiva por ser mais difícil de lançar. Mas por que será ela tão difícil de lançar? Porque ela não tem *modelo*.

Trouxemos acima, um exemplo de como acontece o processo de contágio mimético responsável pela união de uma multidão violenta, que anteriormente era esparsa. Como mencionamos, a hipótese de Girard é a de que esses eventos de perseguição mimética aconteciam desde o início do processo de hominização. Esse texto é datado do séc. II d. C., mas, ainda assim, nos serve de ilustração. Em seguida, explicaremos como os eventos de perseguição violenta se transformaram em ritos sacrificiais e passaram a suscitar nas multidões a experiência do sagrado.

De acordo com Girard, quando a multidão comete um crime violento, ela experimenta, por fim, um prazer resultante de um apaziguamento de suas emoções e do desrecalcamento da violência. Isso é o que Girard denomina de efeito catártico<sup>7</sup>. Após essa experiência, acontece,

---

<sup>7</sup> Girard explica que “a palavra *catarse* conduz etimologicamente para a ação purificadora de um sacrifício particular” (GIRARD, 2002, p. 198, grifo do autor). Também comenta que o termo implica uma dupla significação, pode ser entendido tanto como “purificação religiosa” quanto como “purga médica”. Frequentemente Girard usa a expressão “*catarse sacrificial*” para se referir à experiência dos sujeitos imediatamente após o sacrifício ritual. Nesse sentido em que usa o termo, ele abarca essa dupla significação: ao mesmo tempo em que os sujeitos pensam-se purificados porque o processo ritual lhes oferece a experiência do sagrado, eles também experimentam uma reação fisiológica ao “desrecalcar” sua violência. O entendimento que Girard tem do termo não é tão distante da

de forma temporária, uma reconciliação entre os sujeitos da comunidade, de modo que são cessadas as rivalidades, verdadeiras responsáveis pela crise e pelo incômodo interior dos indivíduos. Todos, então, têm a impressão de que os problemas da comunidade foram solucionados. Essa experiência se torna tão intensa e “mágica” para eles, que acreditam que estão diante de um fenômeno divino. É daí que surge a experiência do sagrado. E, ao perceberem que foi o assassinato que provocou tal “milagre” eles passam a ver a vítima como uma criatura que tem contato com o sagrado; percebem ela como a responsável pela resolução dos problemas sociais.

Podemos trazer à pauta outro conceito bastante usado por Girard, o de bode expiatório<sup>8</sup>, que tem relação com o conceito de vítima substitutiva. O termo bode expiatório foi extraído por Girard do Levítico (Lv 16) na Bíblia Hebraica. Diz respeito a um rito judaico realizado em cerimônias de expiação. Nesses rituais, dois bodes eram escolhidos para livrarem o povo de Israel de seus pecados. Um dos bodes era sacrificado em oferenda a Javé, enquanto o outro, ofertado a Azazel, era levado ao deserto carregando todos os pecados da população. Segue a passagem bíblica sobre a expulsão do bode para o deserto:

Quando acabar de fazer a expiação pelo santuário, pela tenda da reunião e pelo altar, Aarão mandará trazer o bode vivo. Porá ambas as mãos sobre a cabeça dele, confessará sobre ele todas as iniquidades, todas as transgressões e todos os pecados dos israelitas e, carregando-os sobre a cabeça do bode, ele o enviará para o deserto por meio de um homem designado para isso. O bode levará sobre si todas as iniquidades deles para uma região desolada, e o homem soltará o bode no deserto. (Lv 16, 20-22)

O bode expiatório, portanto, assim como a vítima substitutiva, é entendido, por Girard, como um sujeito, que nos processos de violência mimética, é acusado de algo, muitas vezes é acusado de ser culpado de todos os problemas que uma população enfrenta. Por isso, na perspectiva dos acusadores, merece ser sacrificado ou expulso da comunidade. É a sua

---

concepção aristotélica, que diz respeito à purificação das paixões, que implica um certo prazer e apaziguamento logo após os sentimentos de terror e piedade suscitados, no público, por meio da ação trágica. Girard também entende que, após o sacrifício, os sujeitos têm um apaziguamento das paixões e sentem um alívio misturado a um prazer. Entretanto, Girard comenta que há uma controvérsia entre alguns estudiosos com relação à catarse aristotélica. Alguns autores a interpretam como uma experiência puramente intelectual, enquanto outros tendem a compreender que ela pode ser experimentada fisiologicamente, uma vez que o choro, por exemplo provoca um efeito de alívio e purgação. Girard parece concordar com a ideia de que a catarse aristotélica também implica um efeito fisiológico (GIRARD, 2002).

<sup>8</sup> É interessante observar que os conceitos girardianos são em maioria retirados de termos já existentes na literatura universal, ou são termos usados com frequência em nossa cultura e têm uma relação significativa estreita com o uso desses termos pelo senso comum. São poucos os conceitos que se apresentam como novos, embora a teoria de Girard seja com frequência caracterizada como bastante original, inclusive sendo lembrada como uma teoria capaz de mudar alguns paradigmas de nossa cultura. O autor, por exemplo, entrou para a lista de Robert Inchausti como um dos vinte autores subversivos “da filosofia e da literatura de vanguarda” (É REALIZAÇÕES, 2021) no mundo contemporâneo.

expulsão, portanto, que resultará no apaziguamento social<sup>9</sup>. Girard também usa o termo vítima sacrificial para se referir ao bode expiatório.

Seguimos, então, para a explicação de Girard sobre a origem dos ritos. Conforme sua hipótese, uma vez que essa experiência do assassinato, resultante no efeito catártico, tenha sido positiva para os sujeitos durante o processo de evolução humana, dos primeiros hominídeos para o *homo sapiens*, as multidões teriam tornado a repetir os seus atos. E aos poucos, a repetição do assassinato transformou-se no que hoje entendemos por rito sacrificial. Esses rituais são a violência mimética domesticada, foram originadores da religião mítica, que, para Girard, é a primeira instituição humana. Em suas palavras, “a ritualização do assassinato é a primeira instituição e a mais fundamental, a mãe de todas as outras, o momento decisivo da cultura humana” (GIRARD, 2012, p. 143).

A partir disso, passou-se a distinguir a violência impura, proibida; da violência purificada, ritualizada, e por isso permitida. Daí também surgiram os tabus ou os interditos que contribuíram para que a violência proibida não se espalhasse. Inclusive, muitos dos fenômenos que eram considerados tabus eram permitidos apenas durante os rituais sacrificiais ou durante o processo de preparação desses rituais.

Com o tempo, em muitas comunidades míticas, as vítimas humanas passaram a ser substituídas por animais. Por conta disso, não haveria mais qualquer risco de vingança. Girard explica que o processo continuava efetivo, pois essas vítimas animais apresentavam algumas características semelhantes às humanas<sup>10</sup>. Entretanto, o autor comenta que “há indícios de que o sacrifício humano não desaparecera completamente na Grécia do século V e na Atenas dos grandes poetas trágicos” (GIRARD, 1990, p. 21).

Certamente, os rituais não se limitam ao ato de sacrifício. Girard explica que a constante repetição dos ritos sacrificiais, passada de geração em geração, foi aos poucos se transformando, de modo que muitos ritos se distanciaram do ato sacrificial. E, assim, indo ao encontro do que Eliade também afirma, os rituais passaram a ter a função de transmissão de conhecimento. Entretanto, é preciso observar, embora tenham se transformado a ponto de parecerem criados

---

<sup>9</sup> Nesse sentido, o bode expiatório tem relação, portanto, com a ideia grega de *phármakon*, que diz respeito a fármaco, remédio. Implicando uma ambiguidade, “remédio” e “veneno”, o *phármakon*, quando usado na medida certa, servia para a cura ou prevenção da doença. Conforme Meruje (2009, 28-29), “para apaziguar a crise – e a violência – se cria um bode expiatório – que previne (*phármakon*) uma violência generalizada”, ou seja, era um sacrifício (e por isso um ato de violência, daí a ambiguidade) usado para a prevenção da violência. Esses sacrifícios foram praticados, com essa função, em certos períodos da cultura grega.

<sup>10</sup> Esse era um dos critérios para a escolha desses animais durante os rituais, eles deveriam apresentar uma contiguidade, por semelhança, com o ser humano. Por isso, muitas vezes eram escolhidos animais com um comportamento bastante pacífico, como os carneiros, ou animais gregários, uma vez que o ser humano é também um ser gregário.

*ex nihilo*, Girard entende que todos os ritos e mesmo a cultura humana, que se desenvolveu em torno aos mitos e aos rituais, têm origem no ato sacrificial primeiro. Vejamos a afirmação de Girard sobre os primeiros ritos:

Tudo sugere que os ritos sacrificiais são os primeiros em todos os domínios, em toda a história real da humanidade. Existem ritos de execução capital, a lapidação do Levítico, por exemplo, ritos de morte e de nascimento, ritos matrimoniais, ritos de caça e de pesca nas sociedades que se dedicam a essas atividades, ritos agrícolas nas sociedades que praticam a agricultura etc. (GIRARD, 2012, p. 139)

Podemos discutir, agora, de forma mais enfática, a função contentora de violência que os rituais assumem no mundo arcaico. Como comenta Eugene Webb (2013, p. 275), “os ritos sacrificiais servem para canalizar” a violência, mas não a eliminam. É por isso que Girard fala em domesticação da violência. Assim, naquele tempo, a violência sacrificial ritualizada tinha um caráter preventivo. Girard condensa esse pensamento da seguinte forma:

Nestas sociedades [arcaicas], os males que a violência pode causar são tão grandes e os remédios tão aleatórios, que a ênfase é colocada na prevenção. E o domínio do preventivo é primordialmente o domínio religioso. A prevenção religiosa pode ter um caráter violento. A violência e o sagrado são inseparáveis. A utilização “ardilosa” de certas propriedades da violência, e em especial de sua capacidade de deslocar-se de um objeto a outros, dissimula-se por trás do rígido aparato do sacrifício. (GIRARD, 1990, p. 32)

Por isso ele afirma que “as culturas arcaicas consistem em administrar os ciclos miméticos com o auxílio de mecanismos vitimários e de suas repetições sacrificiais” (GIRARD, 2012, p. 157). Entendemos, portanto, que o assassinato e seu efeito catártico ou apaziguador se tornou uma ferramenta do ser humano para solucionar a crise mimética; administrar a violência social.

Devemos ressaltar que, como explicaremos posteriormente, embora esse fenômeno possa ser tomado como um conhecimento humano a fim de resolver um problema social, para que o ciclo de violência e apaziguamento aconteçam na cultura mítico-religiosa, é necessário um desconhecimento de certos passos desse processo. Ademais, nas seções seguintes, trataremos de outros conceitos da teoria girardiana que nos auxiliarão a compreender os processos de violência mimética, o conceito de mito para Girard e a relação entre violência, mito e religião.

### 3.7 O ESCÂNDALO

Escândalo é outro termo usado por Girard que nos ajuda a compreender os processos de contágio mimético e de unanimidade violenta. Em consulta ao dicionário, encontramos as seguintes definições da palavra:

fato, situação ou acontecimento que causa perplexidade, indignação e censura públicas por serem contrários às convenções morais, éticas, sociais, religiosas etc. [...] Essa indignação, repulsa etc., causadas pelo escândalo. [...] O que pode ter como consequência um erro, um mau passo, um pecado etc [...]. (AULETE, 2011, p. 581)

Essas definições já nos permitem compreender algo sobre o conceito de Girard. Elas falam do espanto dos sujeitos que se sentem ofendidos diante de algo. Falam da indignação, da perplexidade, da repulsa. Parecem dizer respeito também à ofensa que sente o sujeito da rivalidade mimética, o sujeito que encontra motivos para acusar e que, para isso, deixa clara a sua repulsa, a sua perplexidade, a sua indignação. O acusador precisa falar em voz alta, evidenciar seu escândalo para convencer os demais.

Em *Aquele por quem o escândalo vem*, Rocha (2011c, p. 12) observa que se olharmos para a etimologia do termo, em grego e latim, encontramos significações como “pedra”, “pedra de escândalo”, “obstáculo” e “obstáculo que faz tombar”. Girard (2012, p. 39, grifo do autor) também fala da etimologia de escândalo: “A palavra grega *skandalizein* vem de um verbo que significa ‘mancar’. Ao que se assemelha um manco? A um indivíduo que seguiria, como sua própria sombra, um obstáculo invisível no qual incessantemente ele vem tropeçar”.

Novamente, Girard retira o conceito da leitura bíblica. Na 1ª carta de Pedro (2, 4) há uma referência a Jesus como “pedra viva que foi rejeitada pelos homens”. “Pedra viva” tem o sentido de servir para “construção de um edifício espiritual” (1Pd, 2, 5), mas em seguida, tem-se a citação: “essa pedra que os construtores rejeitaram tornou-se a pedra angular, pedra que faz tropeçar, rochedo que faz cair” (1Pd, 2, 7-8).

Nos evangelhos há a narração da perseguição e morte de Cristo e, conforme Girard observa, se trata também de um processo de perseguição mimética. Jesus, nesse caso, é a pedra de tropeço dos perseguidores miméticos, o seu bode expiatório. É motivo de escândalo para a multidão violenta.

É por conta do conhecimento sobre os desdobramentos do escândalo, que se exorta, na Bíblia, para que ele seja evitado; para que os indivíduos não sejam motivo de escândalo; e para que não se juntem aos escandalizados. Em Mateus (18, 7) temos a frase: “Infeliz do mundo porque existem escândalos! É inevitável que aconteçam escândalos, mas infeliz daquele pelo

qual vem o escândalo!”. Tiramos daqui dois entendimentos: (i) o escândalo é inevitável no mundo; é próprio da natureza humana e (ii) aquele que é a pedra de tropeço, o motivo de escândalo para o olhar alheio, sofrerá consequências. Disso, vemos a semelhança entre as consequências do escândalo e as consequências da violência mimética.

Para Girard, rivalidade mimética e escândalo são a mesma coisa. O sujeito que, na mediação interna, rejeita seu mediador ao mesmo tempo que se atrai por ele, está sob uma espécie de cegueira para o seu próprio mimetismo. Percebe-se justamente escandalizado com o outro. Veja-se o que Girard (2012, p. 38) escreve sobre a identificação entre escândalo e rivalidade:

Os escândalos não se diferenciam do falso infinito da rivalidade mimética. Eles secretam em quantidades crescentes a inveja, o ciúme, o ressentimento, o ódio, todas as toxinas mais nocivas, não apenas para os protagonistas, mas para todos que se deixam fascinar pela intensidade dos desejos de rivalidade” (GIRARD, 2012, p. 38)

O escândalo não se dá apenas nas situações individuais de rivalidade mimética. Rocha (2011c) explica que escândalo é todo o processo de violência mimética, desde o momento do desejo mimético ao contágio violento. Girard (2012) também esclarece que esse conceito pode parecer fazer referência a coisas diferentes, mas na realidade se trata de um mesmo fenômeno de mimetismo. O que acontece é um processo progressivo de mimetismo que parte das rivalidades individuais até a rivalidade unânime contra um único sujeito. Os escândalos se multiplicam na comunidade e por meio do mimetismo são transformados em um só escândalo:

Como nossos desejos são miméticos, eles se assemelham, e se reúnem em sistemas de oposição obstinados, estéreis e contagiosos. São os escândalos. Multiplicando-se e concentrando-se, os escândalos mergulham as comunidades em crises que se exasperam cada vez mais, até o instante paroxístico em que a polarização unânime contra uma vítima única produz o escândalo universal, o “abscesso de fixação” que aplaca a violência mimética e recompõe o conjunto descomposto. (GIRARD, 2012, p. 144)

Os sujeitos que se deixam levar pelo mecanismo do desejo mimético, pela rivalidade que ele implica, são tomados pelo escândalo, que primeiro acontece no plano individual, cada um escandaliza-se com seu mediador. Mas há uma força de atração nos escândalos. Se um escândalo tem maior número de adeptos e se esses sujeitos têm maior prestígio social, os demais indivíduos são contagiados pelos outros, pela força do mimetismo. Se antes o desejo de violência era destinado ao mediador, no momento em que todos estão submetidos a um único escândalo, polarizam-se contra a vítima expiatória.

### 3.8 DA INDIFERENCIAÇÃO ÀS DIFERENÇAS: AS MARCAS VITIMÁRIAS

Nesta seção, trataremos de outras questões que nos permitem compreender como as vítimas de violência são escolhidas tanto nos processos de sacrifício ritual, permitido ou purificado, quando nos processos de violência espontânea, que acontecem durante a crise, quando as multidões polarizadas se reúnem mimeticamente contra um indivíduo.

Como mencionamos anteriormente, a crise social é caracterizada pela indiferenciação entre os sujeitos da comunidade. Girard, (2004, p. 22) explica que frequentemente a indiferenciação é causada por circunstâncias “externas, como as epidemias ou ainda a seca extrema, ou a inundação, que acarretam uma situação de fome”, ou internas, como os conflitos religiosos ou políticos. Quando esse é o estado de coisas, a desordem gera violência. As comunidades buscam conter essa situação. É por isso que os sujeitos anseiam por uma solução, mas nem sempre a multidão

consegue agir sobre causas naturais. Procura, então, uma causa acessível e que satisfaça seu apetite de violência. Os membros da multidão são sempre perseguidores em potência, pois sonham purificar a comunidade de elementos impuros que a corrompem, de traidores que a subvertem. (GIRARD, 2004, p. 26)

Com o desejo de purificar sua comunidade, de salvá-la da desordem, os sujeitos buscam culpados, acusam uma única vítima de ter cometido crimes que resultaram na desordem social. Girard (2004) explica que há uma unidade nos motivos das acusações. Elas se referem a crimes que transgridem os tabus da sociedade; por exemplo, os “crimes religiosos, como a profanação de hóstias” (GIRARD, 2004, p. 25) e aqueles que, de certa forma, revelam a violência indiferenciada, como os crimes sexuais, o incesto ou o assassinato entre familiares.

Em muitos casos, as acusações são falsas, mas ainda que os crimes dos quais os sujeitos são acusados possam ser reais, “não são eles [...] que desempenham o papel principal na escolha dos perseguidores, e sim a pertinência das vítimas a certas categorias particularmente expostas à perseguição” (GIRARD, 2004, p. 28). De acordo com Girard (2004, p. 50), a vítima da multidão geralmente apresenta uma “marca preferencial de seleção persecutória”.

Se por um lado a indiferenciação provoca a crise mimética, por outro, são as diferenças que fazem de um sujeito a vítima substitutiva. As vítimas são geralmente uma minoria dentro da comunidade. Conforme as palavras de Girard (2004, p. 29), “quase não existem sociedades que não submetam suas minorias, todos os seus grupos mal integrados ou até simplesmente distintos, a certas formas de discriminação, quando não de perseguição”.

Girard (2004) observa que em todas as culturas os sujeitos se percebem “diferentes” uns dos outros, entretanto, os indivíduos transformados em vítima são aqueles que não pertencem ao sistema cultural que rege a comunidade. Ou seja, há um campo da diferença já considerado e abarcado pelo próprio sistema cultural, que mantém seu equilíbrio interno. As diferenças que se destacam dessa ordem interna, estas, sim, aparecem como possíveis alvos de perseguição quando há a crise mimética. Girard (2004) ainda explica que os sujeitos, dentro de qualquer cultura, têm a tendência de perceber a sua própria cultura como diferente de todas as outras, como “a mais diferente de todas” (GIRARD, 2004, p. 34). Em seguida, o teórico esclarece:

Não é a diferença no seio do sistema que significam as marcas de seleção vitimária, mas a diferença fora do sistema, é a possibilidade de diferir de sua própria diferença, ou, em outras palavras, de não diferir do todo, de cessar de existir como sistema (GIRARD, 2004, p. 34).

Desse modo, quando há um sujeito que esteja efetivamente fora do sistema, por suas características físicas, morais ou culturais, ele é visto como uma ameaça a esse sistema: “a diferença fora do sistema aterroriza porque ela sugere a verdade do sistema, sua relatividade, sua fragilidade, sua mortalidade” (GIRARD, 2004, p. 35).

É por esse motivo que os estrangeiros também são suscetíveis à perseguição. Girard (2004, p. 50) identifica que o tema do estrangeiro expulso ou assassinado “desempenha um papel central em todas as partes do mundo”. O estrangeiro não é capaz de se enquadrar em quaisquer das “diferenças” de dentro do sistema cultural. Seus gostos e costumes sugerem que as “diferenças” aceitas na sociedade à qual ele não pertence são relativas ao sistema cultural dessa mesma sociedade. Ele fere a imagem que a multidão faz de sua própria comunidade.

As características étnicas e as escolhas religiosas que sejam estranhas aos indivíduos de uma sociedade são exemplos de diferenças que escandalizam. Girard (2004) cita os muçulmanos que foram perseguidos na Índia, ou os hindus perseguidos no Paquistão, e a conhecida perseguição de judeus em vários momentos da história.

Outra forma de selecionar possíveis vítimas, e isso acontecia em especial nas sociedades primitivas, era a distinção do status de cidadão: havia sempre uma parcela da população que não encontrava o gozo pleno de seus direitos, e por isso eram “discrimináveis”: crianças, adolescentes, prisioneiros, escravos e mulheres, quando estas não eram protegidas culturalmente pelo parentesco ou relação sponsal com indivíduos pertencentes à comunidade.

Isto pode sugerir que são os mais fragilizados socialmente que tendem a apresentar os requisitos para a vitimização. Entretanto, aqueles que se distinguem do restante da comunidade



por sua alta posição hierárquica e seu poder também podem ser vítimas - como os reis e as autoridades.

Os atributos físicos também podem constituir marcas vitimárias. As enfermidades físicas, por exemplo, além de tornar mais frágeis os sujeitos que as têm, os singularizam. Os enfermos, de alguma forma, não pertencem ao sistema estabelecido na sociedade. Girard (2004, p. 34) escreve: “o corpo humano é um sistema de diferenças anatômicas. Se a enfermidade, mesmo acidental, inquieta, é porque ela dá uma impressão de dinamismo desestabilizador. Ela parece ameaçar o sistema como tal”.

Assim, a transferência da violência para a vítima substitutiva acontece, não somente porque a vítima apresenta alguma fragilidade, mas porque ela carrega marcas vitimárias; de modo que os membros da multidão a percebem como uma ameaça ao bem estar social. Se a comunidade está em crise, os sujeitos da multidão polarizada tendem a acusá-la dos problemas que os afetam.

### 3.9 A DUPLA TRANSGURAÇÃO DOS MITOS

Até o momento, fizemos uma exposição em torno ao processo de violência mimética, que, como vimos, resultou no sacrifício, seja aquele praticado de forma espontânea e nos momentos de crise social, seja aquele praticado nos rituais das religiões arcaicas. Nesta seção, trataremos uma exposição de algumas das características que Girard identificou nas narrativas míticas, que, como se sabe, permeiam a mentalidade dos sujeitos de cosmovisão mítico-religiosa.

Deve-se, antes, deixar clara a posição de Girard: para ele, as narrativas míticas contam a história de um assassinado que aconteceu na realidade, ou seja, contam a história de um assassinato primeiro. Girard reconheceu que (i) a crise, (ii) a acusação, (iii) as marcas vitimárias e (iv) a violência polarizada contra uma única vítima são os quatro estereótipos de perseguição identificáveis nos relatos de violência de diferentes épocas da história. Esses estereótipos podem afigurar-se tanto nos mitos, assim como, inclusive, em textos dos períodos medieval e moderno. O autor, porém, aponta a singularidade dos mitos se comparados às outras formas de relato. Ele explica que, enquanto a violência persecutória, quando presente nos relatos, é mais

facilmente identificada nos textos mais recentes da história humana, não é tão evidente nos mitos<sup>11</sup>.

Certamente, deve-se sempre lembrar de se fazer a distinção entre os textos literários, os relatos historiográficos, e as histórias míticas. Enquanto os textos literários são criações artísticas e, por isso, histórias ficcionais, os relatos históricos buscam apresentar uma fidelidade maior aos acontecimentos, mas os mitos, por sua vez, são fruto de um outro processo, eles são a repetição de histórias reais que aconteceram em algum momento primeiro, mas sofrem uma elaboração que, de alguma forma, se aproxima do processo de criação literária.

Conforme a posição de Girard, em quaisquer histórias, que trazem a narração da violência mimética, pode acontecer um processo de transfiguração dos estereótipos de perseguição, mas essa transfiguração aparece, com maior intensidade, nas histórias míticas, tornando mais difícil que nelas se decifre a perseguição violenta. É por esse motivo que essas narrativas parecem fabulosas aos olhos do homem moderno. Por isso, conforme Girard, há geralmente algo de falso e algo de verdadeiro nos mitos (GIRARD, 2004).

Ele escreve que, com frequência, no início das histórias míticas, “o dia e a noite se confundem. O céu e a Terra se comunicam: os deuses circulam entre os homens, e os homens entre os deuses. Entre o deus, o homem e o animal não há nítida distinção. O Sol e a Lua são irmãos gêmeos [...]” (GIRARD, 2004, p. 48).

Essa aproximação entre sol e lua, céu e terra, homens, deuses e animais, ainda que não pareça dizer nada sobre a realidade, retrata, segundo Girard, a indiferenciação, o estado de crise mimética transfigurado e a partir do qual ocorre a perseguição violenta. Girard (2004, p. 48) explica que “o dia e a noite confundidos significam a ausência de sol e a decadência de todas as coisas. O sol demasiadamente próximo da Terra significa que a existência é igualmente insuportável, mas pela razão oposta”. Esse, portanto, é, segundo Girard, um indício de que a narrativa está falando de um estado de crise em que a comunidade se encontrava no momento em que a história aconteceu.

Além disso, quando essas narrativas têm a presença de seres mitológicos que se assemelham a Entes Sobrenaturais, pode-se interpretar que esse fenômeno é resultado da transfiguração dos sujeitos por conta dos crimes de que são acusados ou das marcas vitimárias

---

<sup>11</sup> Quando Girard fala em mito, geralmente se refere à mitologia das sociedades primitivas dos mais diversos lugares do mundo, assim como, e especialmente, à mitologia grega. Ele também analisa as comunidades que vivem no mundo contemporâneo e que apresentam esse tipo de cosmovisão, como as tribos indígenas. Girard assume que os mitos sobreviveram no mundo moderno, mas de uma forma distinta.

das quais dispõem. Essa transfiguração é monstruosa e diz respeito tanto a características físicas quanto morais. É uma representação exagerada da vítima persecutória. Girard explica:

No monstro mitológico, o “físico” e o “moral” são inseparáveis. A união das duas coisas é tão perfeita, que toda tentativa de separá-las parece fadada à esterilidade. Caso eu esteja certo, contudo, é aí que se torna necessário introduzir a distinção. A deformação física deve corresponder a um traço real de alguma vítima, a uma enfermidade real, o manquejar de Édipo ou de Vulcano não é forçosamente menos real na origem do que a da bruxa medieval. A monstruosidade moral, em contrapartida, realiza a tendência de todos os perseguidores de projetar os monstros que eles imaginam de tal ou tal crise, de tal ou tal desgraça pública ou particular, sobre algum infeliz cuja enfermidade ou fato de ser estrangeiro sugere uma afinidade particular com o monstruoso. (GIRARD, 2004, p. 53)

Em seguida, Girard cita um texto de Eliade, onde o mitólogo romeno elenca as características dos heróis míticos, tanto com relação à monstruosidade física, quanto com relação à monstruosidade moral:

Eles se distinguem [tais heróis] por sua força e sua beleza, mas também por traços monstruosos (porte gigantesco – Hércules, Aquiles, Orestes, Pélops – mas também muito inferior à média), são teriomorfos (p. ex. Licáon, o “lobo”) ou suscetíveis de se metamorfosear em animais. São andrógenos (Cécrops), ou mudam de sexo (Tirésias), ou se travestem como mulheres (Hércules). Por outro lado, os heróis são caracterizados por numerosas anomalias (acefalia ou policefalia; Hércules é provido de três fileiras de dentes); são sobretudo mancos, zarralhos ou cegos. Muitas vezes, os heróis caem vítimas da loucura (Orestes, Belerofonte, até o excepcional Hércules, quando ele massacra os filhos que Mégara lhe havia dado). Quanto a seu comportamento sexual, ele é excessivo ou aberrante: Hércules fecunda em uma noite as cinquenta filhas de Téspio; Teseu é famoso por numerosos estupros (Helena, Ariadne etc.), Aquiles rapta Estratonice. Os heróis cometem incesto com suas filhas ou suas mães, e massacram por inveja, por cólera, ou muitas vezes sem nenhuma razão; aflige até seus pais e mães ou parentes. (ELIADE, 1978, p. 301, *apud*, GIRARD, 2004, p. 54)

Na perspectiva de Girard, assim como na de Eliade, esse processo de transfiguração certamente está relacionado ao status divino ou sobrenatural dos personagens míticos. Mas Girard entende que essas características fabulosas, ou monstruosas, também são resultado do processo de transfiguração associado às marcas vitimárias.

Como vimos, no relato de Eliade, os heróis não são caracterizados somente por seus defeitos, mas pela completa ausência destes e por sua beleza excepcional. Girard (2004, p. 50) observa que isso é reflexo da preferência dos mitos aos extremos e é, também, “o que caracteriza [...] a polarização persecutória”. De certa forma, essa tendência ao extremo e à necessidade de atribuir monstruosidade à vítima seria o reflexo do processo acusatório que transforma o outro, a vítima, num ser diferente, perverso, merecedor da acusação.

Nos mitos, há dois tipos de transfiguração pelos quais passa a vítima de perseguição. O primeiro é essa transfiguração inicial, que em geral é negativa ou maléfica, e diz respeito ao

processo inicial da acusação e perseguição, em que se entende que a vítima foi a responsável pelo caos. O segundo tipo é benéfico, e se trata da sua divinização.

Conforme nossa explicação em seção anterior, quando a vítima é, por fim, assassinada ou expulsa da comunidade, a catarse promove o retorno da paz social. Os sujeitos entendem que os problemas que enfrentavam foram solucionados por meio do sacrifício. Os indivíduos, entretanto, não se responsabilizam por esse ato sacrificial - dentro de sua cosmovisão mítico-religiosa, este ato é uma exigência divina, e por isso a experiência é do campo do sagrado.

É a vítima, portanto, a responsável pelas mudanças que aconteceram. Daí decorre a crença de sua imortalidade. Ela se torna divina. Veja-se a explicação de Girard (2012, p. 104): “acreditava-se que a vítima havia perecido, mas é preciso que ela esteja bem viva para poder reconstruir a comunidade imediatamente após tê-la destruído. Evidentemente, ela é imortal, e em consequência, divina”.

Temos, assim, os dois processos de transfiguração da vítima. E, para que o mito seja completo, é necessário que haja a transfiguração inicial e a final. Quando isso não acontece, a violência mimética é mais facilmente percebida. Há uma desmistificação do processo de violência. Isso também tem como resultado o enfraquecimento da percepção do sagrado.

Citamos anteriormente o relato da lapidação do mendigo em Éfeso. Naquele caso, ocorre somente a primeira transfiguração, maléfica. O mendigo foi visto como um demônio, no entanto, não é divinizado ao fim do sacrifício. A ausência desse segundo processo de transfiguração torna a violência injusta evidente aos olhos do leitor moderno. De acordo com Girard (2012, p. 107), “se a força transfiguradora fosse mais forte no milagre de Apolônio, após a demonização do mendigo viria sua divinização. A segunda transfiguração dissimularia o horror da cena. Teríamos um verdadeiro mito, e não um fenômeno incompleto”.

Perceba-se que o relato de Filóstrato é datado do século II d. C., momento em que a cosmovisão mítico-religiosa se enfraquecia. Girard explica que, no desenrolar dos séculos, a violência persecutória permaneceu, mas a mistificação desses processos foi desfeita. É por esse motivo que os textos que retratam a violência, dos séculos que se seguiram até hoje, a tornam mais evidente. Conforme Girard (2012, p. 115), “os relatos de violência coletiva tornam-se inteligíveis em proporção inversa ao grau de transfiguração de que são objeto”.

Compreendemos, assim, uma característica que Girard considera essencial nos mitos: a transfiguração. Esse fenômeno, na concepção do antropólogo, é responsável pela perpetuação da ideia de que a violência sacrificial dos ritos seja percebida como um fenômeno divino, ou seja, é responsável pela ideia de que a violência é uma força sobrenatural, não humana. De fato, era assim que os sujeitos de cosmovisão mítica viam os acontecimentos catastróficos em suas

vidas: eles eram fruto das decisões divinas, eram entendidos muitas vezes como um castigo imposto pelos deuses.

Na próxima seção, trataremos de um conceito importante na teoria girardiana: *méconnaissance*. Esse conceito tem relação com essa “dissimulação” da violência mimética nos mitos responsável por propagar também essa ideia de que a violência é um fenômeno sacro.

### 3.10 MÉCONNAISSANCE E CONHECIMENTO

O conceito de *méconnaissance*, sobre o qual discorreremos, aqui, permeia toda a teoria de Girard e é importante tanto para explicar aspectos da mentalidade contemporânea, quanto da mentalidade mítico-religiosa. O que se pode adiantar é que, em ambos os casos, é possível afirmar que o ser humano pode estar sob a *méconnaissance*, ou sob algum desconhecimento.

Conhecimento, desconhecimento e encobrimento ou dissimulação da verdade sobre o desejo ou violência são termos de importância e frequentemente usados na teoria de Girard. Para falar do que é comumente traduzido como desconhecimento, Girard usa o termo *méconnaissance*. De acordo com Silva (2016, p. 6311), tradutor de livros de Girard para o português, *méconnaissance* “é uma palavra corrente e comum na língua francesa que não admite uma tradução unívoca”. Silva aponta que esse termo também pode implicar outras acepções, como “interpretação equívoca”, “engano” ou “simulação”.

Em *Mentira romântica, verdade romanesca*, Girard distingue os romances que revelam algo sobre a triangulação do desejo, dos que nada revelam. Aqueles que permitem que seja apreendido algo da mediação do desejo, estão dentro da verdade romanesca. Girard fala também em *méconnaissance* da crítica literária que, inserida numa visão romântica, lê esses textos tendendo a enfatizar uma divisão maniqueísta entre os sujeitos, em contraposição à perspectiva romanesca, que busca minimizar ou desfazer essa divisão (SILVA, 2016). Nesse sentido, Silva (2016, p. 6311) entende que não se trata “exatamente de uma mera ignorância, um mero desconhecimento, mas um tipo particular de apreensão de dados”.

Silva também observa que o antropólogo concebe *méconnaissance* a partir do ponto de vista dos personagens que compõem a trama romanesca. Com uma visão falseada sobre si, os sujeitos não percebem a realidade sobre seu próprio desejo, ou talvez encubram de si mesmos essa verdade. Se, como acontece com Julien Sorel no final de *O vermelho e o negro*, o

personagem compreende esse fenômeno e as consequências do desejo e da rivalidade em sua vida, passa pelo que Girard denomina de conversão romanésca. É a conversão, segundo o teórico (GIRARD, 2019, p. 265), que “põe fim ao desejo triangular”; ela é um processo de reconhecimento do desejo.

Ao fim do romance de Stendhal, preso e condenado à morte, Julien Sorel percebe para onde seu desejo o levou. Confessa para a sra. de Rênal: “uma impetuosa ambição carregava minha alma para as regiões imaginárias. Em vez de estreitar junto ao meu peito esse braço encantador que estava tão perto de meus lábios, o futuro separava-me de você; entregava-me aos inúmeros combates que teria de travar para construir uma fortuna colossal” (STENDHAL, 2019, p. 611). E para seu padre confessor: “Fui ambicioso, não quero censurar-me, agi então de acordo com as convenções do tempo” (STENDHAL, 2010, p. 612). Julian contradiz tudo aquilo em que acreditava anteriormente. Percebe que seus desejos vinham de fora de si, confessa-se um hipócrita.

No último capítulo, Sorel se mostra outro sujeito. Prestes a ser guilhotinado, expressa, em seu discurso, um apaziguamento. Como lembra Girard (2019), por fim, Julian diz não se importar mais com os outros. Ele está renunciando ao seu mediador e, portanto, ao seu desejo e ao seu orgulho (GIRARD, 2019). Essa é sua conversão romanésca: “a mentira dá lugar à verdade, a angústia à recordação, a agitação ao repouso, o ódio ao amor, a humilhação à humildade, o desejo segundo o Outro ao desejo segundo o Eu” (GIRARD, 2019, p. 264-265). Nesse momento, “o herói triunfa na derrota; triunfa porque todas as suas forças se exauriram; pela primeira vez, tem de olhar de frente o seu desespero e o seu nada. Mas esse olhar tão temido, esse olhar que é a morte do orgulho, é um olhar salvador” (GIRARD, 2017, p. 265).

Esse “desconhecimento” sob o qual o personagem estava, antes de perceber a verdade sobre o seu desejo, antes de identificar que seu desejo era fundamentado no Outro, é o mesmo desconhecimento sob o qual, no mundo real, um sujeito pode estar. É, conforme Girard, a ilusão do desejo autotélico, tão buscada e adorada pelo homem moderno.

Além de empregar o termo *méconnaissance* relacionando-o às situações apresentadas acima, Silva observa que a teoria girardiana o emprega em relação às questões da violência e da substituição sacrificial. Como explicamos, nos fenômenos de perseguição e contágio mimético, o sujeito perseguido é geralmente acusado de algo por uma multidão violenta, quando, na verdade, é uma vítima de perseguição. A multidão, entretanto, acredita unanimemente na acusação. Conforme Silva (2016, p. 6314, grifo do autor), “quando os indivíduos de uma comunidade acusam a vítima sacrificial, eles estão sendo sinceros e estão equivocados quanto aos conteúdos das acusações”. Ou seja, os sujeitos que perseguem estão

enganados e tomados pelo contágio mimético, mas são sinceros, acreditam estar diante da verdade.

Dessa forma, Girard esclarece que, para que o ciclo de violência mimética seja completo e efetivo, é necessária a *méconnaissance* do processo vitimário. Quando os sujeitos participam da perseguição, não se percebem como criminosos ou injustos. Se os indivíduos tomarem conhecimento de que o sujeito sofre uma perseguição injusta, a unanimidade pode se desfazer – alguns desses indivíduos podem ficar ao lado da vítima. Portanto, todos precisam acreditar nas acusações. Assim, nos processos rituais das comunidades de cosmovisão mítico-religiosa, não havendo unanimidade, a realidade da violência é revelada. A violência, nesses casos, pode ser dessacralizada. É por isso, também, que esses sujeitos devem estar sob a *méconnaissance*, porque só assim perceberão essa violência como sagrada.

Girard (1990, p. 26), assim, esclarece a necessidade de os sujeitos inseridos no pensamento mítico isentarem-se da responsabilidade sobre a perseguição: “Os homens obtêm tanto mais êxito na eliminação da violência quanto mais este processo de eliminação não for reconhecido como seu, mas sim como um imperativo absoluto, como a ordem de um deus cujas exigências são tão terríveis quanto minuciosas”.

Dessa forma, entende-se porque a mitologia, na qual subjazem histórias de violência mimética, deve ser transfigurada a ponto de que os sujeitos não percebam esses processos como fenômenos humanos, mas, pelo contrário, como questões que dizem respeito ao divino. Se é a mitologia que contribui para a perpetuação do pensamento mítico; para a ideia de que a força destruidora da violência é um fenômeno imposto pelos deuses; ela precisa subtrair tudo o que há de humano nesse fenômeno e manter os indivíduos sob a *méconnaissance*.

Na medida em que a verdade sobre a violência é revelada, em que a desmistificação acontece, há uma mudança de cosmovisão na história humana. Por conta disso, a religião mítica se enfraquece. A violência permanece, mas os seus meios de contenção tomam outro arranjo: surgem, daí, as instituições separadas da religião. Nas seções seguintes, trataremos das mudanças que ocorreram ao longo da história com relação a essa questão.

### 3.11 A MUDANÇA EPISTEMOLÓGICA

Tratamos, na seção anterior, da importância da *méconnaissance* na teoria girardiana, em especial, no que diz respeito à sua necessidade para a manutenção de uma mentalidade mítico-religiosa. Como sabemos, embora ainda existam comunidades regidas pela cosmovisão mítica, como as tribos indígenas espalhadas pelo mundo – inclusive no Brasil; o mundo contemporâneo, de forma predominante, se desvinculou do pensamento mítico. Somos sujeitos históricos, bastante anti-religiosos e críticos de nossa própria cultura. Entendemos que nos guiamos pelo pensamento racional, que nasceu da filosofia grega.

Houve, portanto, um enfraquecimento da cosmovisão mítica para que chegássemos até aqui. Girard atribui nossa desconexão com o pensamento mítico-religioso a uma mudança de perspectiva que emergiu do conhecimento sobre o bode expiatório. Há textos antigos que indicam essa mudança de ponto de vista, entre esses textos, as tragédias gregas sobre as quais discutiremos numa etapa posterior. Além disso, essa nova perspectiva se mostra de forma bastante evidente na Bíblia hebraica e nos Evangelhos.

A proximidade entre os mitos e as narrativas bíblicas é frequentemente assinalada pelos estudiosos. A história de Jó e a de José, por exemplo, podem ser comparadas ao mito de Édipo. De acordo com Girard (2012, p. 13), o teólogo Rudolf Bultmann concordava com essa semelhança entre Bíblia e mitos, de modo que “dizia abertamente que o relato evangélico assemelha-se demais a todos os mitos de morte e ressurreição para não ser um deles” (GIRARD, 2012, p. 13).

Os estudos antropológicos de Girard sobre a Bíblia tendem a concordar com essa posição. E essa aproximação, segundo ele, diz respeito à violência mimética retratada em ambos. Assim como os mitos, as histórias bíblicas são permeadas de acusação, violência ou perseguição. E as vítimas substitutivas estão presentes nesses textos. Veja-se o que diz Girard (2012, p. 17, grifo do autor):

A violência central dos mitos arcaicos é muito análoga à que encontramos em numerosos relatos bíblicos e também, em especial, na Paixão de Cristo. Em geral, é uma espécie de linchamento espontâneo que acontece nos mitos, e ele teria, sem dúvida se reproduzido contra Cristo, sob forma de lapidação, se Pilatos, a fim de evitar a ameaça de revolta popular, não tivesse ordenado a crucificação “legal” de Jesus. Penso que em todas as violências míticas e bíblicas devemos enxergar acontecimentos reais, cuja recorrência, em todas as culturas, está ligada à universalidade de certo tipo de conflito entre os homens, as rivalidades miméticas, que Jesus chama de *escândalos*.



Girard observa, no entanto, que há uma diferença significativa entre os mitos e os textos bíblicos. As histórias mitológicas estão dentro da ilusão da *méconnaissance*, desse modo, elas são contadas a partir da perspectiva dos perseguidores, que crêem na culpa da vítima. Os textos bíblicos, diferentemente, mostram que os sujeitos acusados ou perseguidos estão sendo injustiçados. Na Bíblia hebraica temos as primeiras amostras dessa nova perspectiva.

Girard empreendeu a análise de alguns desses textos. A história de Caim e Abel, por exemplo, é semelhante ao mito de Rômulo e Remo, mas é distinta com relação à culpabilização da vítima. Em ambas as histórias há o fratricídio. Após assassinar o irmão, tanto Caim como Rômulo fundam novas comunidades, sendo que o mito de Rômulo está relacionado à fundação de Roma. Entretanto, como observa Golsan (2014, p. 131), “ao contrário de Remo, que ultrapassa os limites da cidade e, portanto, viola sua integridade, Abel jamais é apresentado como transgressor na narrativa bíblica. De maneira ainda mais significativa, Caim nunca é canonizado ou justificado por seu crime”, mas Rômulo, após assassinar Remo, passa a ser tratado como um sacerdote.

Além disso, embora Caim seja o fundador da “comunidade caimita” (GOLSAN, 2014, p. 130-131), que a princípio é bastante próspera, a violência é instaurada entre a comunidade. Não se tem a perspectiva de que o sacrifício “erradica a violência” (GOLSAN, 2014, p. 133), pelo contrário, a história revela a verdade sobre o crime levar à vingança e à crise mimética.

Em outros textos das escrituras judaicas analisados por Girard, o ciclo de violência não se completa. Na história de Jó, a população profere acusações contra ele, que permanece defendendo-se. Golsan (2014) observa que os acusadores vão ao ponto de implorar que ele consinta com as acusações, e explica que essa é uma tentativa de imposição da perspectiva dos perseguidores e de santificação de sua violência. Se não houver a total concordância, não há a sacralidade do ato. Sobre essa questão, Girard comenta:

Para que a culpa da vítima e a inocência dos perseguidores não sejam colocadas em questão, todos os presentes, incluindo o próprio bode expiatório em questão, devem concordar com o veredito. Ocultar o que de fato se dá na comunidade será impossível enquanto uma só voz dissonante existir. (GOLSAN, 2014, P. 138)

Nesse caso, é a perspectiva da vítima que obtém êxito. Por fim, Jó é absolvido e o crime não acontece. Desse modo, o ciclo de violência é interrompido. Mas os textos da Bíblia hebraica ainda assim, segundo Girard, apresentam “uma deidade ambígua” (GOLSAN, 2014, p. 140), que carrega elementos vingativos.

Nos Evangelhos, datados de um período bastante posterior à época de escritura da Bíblia hebraica, segundo Girard, há uma expansão da revelação do mecanismo do bode expiatório. A

Paixão de Cristo constitui-se de todas as etapas do ciclo de violência: as acusações, a perseguição e o assassinato e, também, a ressurreição. O contágio mimético acontece de veras, entretanto, Cristo é sempre percebido como uma vítima injustamente acusada, mesmo que por um número restrito de pessoas. Não há mais a unanimidade mimética.

O mecanismo do bode expiatório se torna plenamente explícito, havendo assim, uma desmistificação da violência. De acordo com Rocha (2017, p. 67), “a violência não preserva a eficácia do mecanismo, mas pelo contrário, revela sua arbitrariedade”. Nos mitos, a violência e o sagrado estão unidos. Nos Evangelhos, a violência é denunciada como algo humano, não divino.

É por isso que Girard foi criticado tanto por teólogos e estudiosos cristãos, quanto por mitólogos ou por comparatistas. Destes, há os que afirmam a natureza comum entre os mitos e os textos bíblicos – e consideram estes últimos como míticos. Dessa forma, uma vez que Girard assume que a Bíblia é desmistificadora, contrapõe-se à posição de alguns mitólogos. Por outro lado, ele faz uma leitura antropológica das escrituras, opondo-se, portanto, a interpretações bíblicas prestigiadas no mundo cristão. De acordo com Golsan (2014, p. 146) “a leitura que Girard faz dos Evangelhos enquanto o texto que desmistifica e denuncia o desejo mimético e a violência sacrificial conduz à revisão de uma parte considerável dos principais princípios da teologia cristã”.

James Alison (2011), por exemplo, padre e teólogo, aluno de René Girard, no livro *O pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado*, propõe uma reformulação da ideia de pecado original a partir da teoria girardiana. Em *Fé além do ressentimento: fragmentos católicos em voz gay* (ALISON, 2010), ele fala a partir da perspectiva de um padre católico assumidamente gay e usa a teoria de Girard para novamente reformular outros elementos da doutrina católica. Ele contesta, por exemplo, uma ideia bastante difundida no cristianismo após a reforma protestante: a de que Cristo veio ao mundo para pagar uma dívida humana. Essa ideia está presente na teoria da substituição penal e implicaria o entendimento de que a violência parte de Deus. Mas, na leitura de Girard, entende-se que os Evangelhos esclarecem que a violência mimética não é divina, mas humana. Nesse sentido, Antonello (2011, p. 12-13, *apud* ROCHA, 2017, p. 68) escreve:

[...] o cristianismo não é uma “religião” em sentido próprio, mas o princípio de desestruturação de todos os cultos arcaicos, um princípio que deve revestir-se como “religião” institucional a fim de iniciar um diálogo com a historicidade dos credos tradicionais. [...]

O nexó entre religião e violência, tão evidente hoje, não nasce porque as religiões sejam intrinsecamente violentas, e sim porque a religião é antes de tudo um saber sobre a violência dos homens.

Girard ainda foi bastante contestado por sua leitura bíblica e dedicou livros para responder às contestações. Sua intuição, entretanto, sobre a relação entre a violência, a *méconnaissance* e a cultura mítico-religiosa tornou-se, por fim, bastante influente entre alguns estudiosos, e é proveitosa para que se compreenda a mudança de cosmovisão que se instaurou no mundo e, por consequência, para que se compreenda o fenômeno da violência nos mundos arcaico e moderno.

De acordo com Rocha (2017), o que houve foi uma mudança epistemológica na história humana, a partir do momento em que se passou a compreender o mecanismo do bode expiatório. Esse novo paradigma foi responsável por uma mudança cultural. Entre tantos efeitos advindos disso, passamos a ter outra relação com o religioso e com a violência. Na seção seguinte, trataremos de algumas dessas novidades.

### 3.12 VIOLÊNCIA E MODERNIDADE

Essa mudança epistemológica – o conhecimento sobre o mecanismo do bode expiatório – nos deixou um legado no campo da ética: o cuidado com a vítima. Aos poucos, a dupla transfiguração da vítima no sacrifício ritual deixou de acontecer. A vítima deixou de ser divinizada, e a violência a ela direcionada tornou-se mais evidente. Essa evidência da injustiça fez sucumbir a unanimidade nos processos de perseguição, de modo que uma divisão foi instaurada, colocando, de um lado, os acusadores e, de outro, os defensores. Assim, aos poucos, os processos vitimários, desnudos aos nossos olhos, tornaram-se passíveis de censura.

Girard afirma que é no mundo moderno que o cuidado com a vítima começou a se intensificar e, hoje, atingiu um outro patamar. Ele observa:

Nossa sociedade é mais preocupada com as vítimas do que nunca. [...] Nenhum período histórico, nenhuma sociedade conhecida por nós, nunca falou das vítimas como nós falamos. Percebem-se no passado recente os prenúncios da atitude contemporânea, mas novos recordes são batidos todos os dias. Somos todos atores e testemunhas de uma grande estreia antropológica.

Examinem os testemunhos antigos, pesquisem por toda parte, vasculhem os recantos do planeta e vocês não encontrarão nada, em lugar algum, que se assemelhe, mesmo de longe, à preocupação moderna com as vítimas. Nem a China dos mandarins, nem o Japão dos samurais, nem a Índia, nem as sociedades pré-colombianas, nem a Grécia, nem a Roma da república ou do império se preocupavam com as incontáveis vítimas que sacrificavam a seus deuses, à honra da pátria, à ambição dos conquistadores, pequenos ou grandes. (GIRARD, 2012, p. 230)

A ideia de justiça social, segundo Girard, mesmo que “imperfeitamente realizada”, é própria do nosso tempo. Ela “não se encontra em nenhum outro lugar” (GIRARD, 2012, p. 230). O olhar para os pobres, para as mulheres, para as minorias; os direitos humanos; a ideia de igualdade entre as pessoas; a noção de inclusão social; são preocupações muito recentes na história humana. Sobre isso, Girard escreve:

Nossa sociedade aboliu a escravidão e depois a servidão. Vieram mais tarde a proteção à infância, às mulheres, aos velhos, aos estrangeiros de fora e de dentro, a luta contra a miséria e o “subdesenvolvimento”. Mais recentemente ainda, foram universalizados os cuidados médicos, a proteção dos deficientes etc. (GIRARD, 2012, p. 236)

O autor ainda menciona a criação dos hospitais em nossa sociedade como um marco desse cuidado com as vítimas. Eles foram criados com o intuito de garantir os cuidados a quaisquer sujeitos, de quaisquer etnias, credos, classes sociais, etc. Isso, segundo Girard (2012), contribuiu para uma nova noção de vítima. Uma noção propriamente moderna. As vítimas não são mais apenas os sujeitos injustamente violentados ou acusados – são aqueles que vivem em condições consideradas injustas em nossa sociedade. São também os indivíduos que adoecem por pura fatalidade. Também são aqueles que, por alguma característica física, não têm as mesmas condições que os demais para que consigam integrar-se socialmente, estudar, ingressar no mercado de trabalho, melhorar suas condições financeiras, etc. São do século XX as primeiras leis que tratam dos direitos das pessoas com deficiência, por exemplo.

Ao nosso olhar, as vítimas são aqueles que não têm voz na sociedade, aqueles que não são representados politicamente. As mulheres, há pouco tempo, tiveram seus direitos reconhecidos. No Brasil, as leis que garantem direitos às mulheres também são recentes. Por exemplo, a primeira lei que propõe o direito à licença maternidade, garantindo o retorno da mulher ao trabalho após cuidar de seu bebê recém nascido, é de 1943. A lei Maria da Penha, que tem o intuito de proteger a mulher e prevenir ou coibir a violência doméstica e familiar, e de garantir seus direitos à vida, à segurança, à liberdade, etc., é datada de 2006.

Certamente, a necessidade desse tipo de legislação deixa evidente nossos problemas sociais. Devemos observar que, ao comentar que é hoje que temos o cuidado com a vítima, Girard não omite, pelo contrário, reafirma a existência desses problemas, enfatizando, no entanto, que é em nossa sociedade que a crítica a essas situações tem lugar. Foi recentemente, por exemplo, que se conceberam políticas voltadas para questões de reparação histórica, como as cotas para negros ou para pessoas com baixa renda. Essas políticas têm a função de reparar o que nossa sociedade entende como injustiça histórica.

Conforme Girard, somente após a dessacralização da violência e a tomada de conhecimento sobre o mecanismo do bode expiatório, pudemos nos tornar tão críticos de nossa própria cultura. O autor resume o sentimento dentro do qual vivemos:

O que pressentimos, ao menos vagamente, é a possibilidade de qualquer comunidade poder perseguir os seus, seja mobilizando-se de modo súbito contra qualquer um, em qualquer lugar, a qualquer hora, de qualquer modo, a qualquer pretexto, ou, ainda mais frequentemente organizando-se de modo permanente sobre bases que favorecem uns à custa de outros, e perpetuando durante séculos, ou até milênios, formas injustas da vida social. É contra as incontáveis modalidades do mecanismo vitimário que o cuidado com as vítimas tenta nos proteger. (GIRARD, 2012, p. 238)

Para Girard, a ideia de direitos humanos tem, a cada dia, mais lugar em nossa sociedade, e o que guia esse pensamento é nossa sabedoria sobre o mecanismo do bode expiatório. O antropólogo escreve que colocar ênfase nos direitos humanos “é esforçar-se para evitar e controlar os arrebatamentos miméticos incontrolláveis” (GIRARD, 2012, p. 238).

No entanto, como se explica a permanência da violência em nossa sociedade? Como se explicam as injustiças sociais, acusações mentirosas, os assassinatos em número crescente? Como se explicam as guerras, as ditaduras e os genocídios?

A resposta de Girard é de que nossa sociedade é complexa e paradoxal. Por um lado, temos certo conhecimento sobre o mecanismo da violência, o que nos permite identificar a injustiça sobre as vítimas; por outro, a violência manifesta-se hoje em função do enfraquecimento das instituições responsáveis por sua contenção e, também, em função da indiferenciação cada vez mais presente em nosso mundo.

Também, é preciso mencionar, não é porque tivemos a mudança paradigmática reveladora do mecanismo do bode expiatório que nos vimos livres das consequências da triangulação do desejo e da mediação interna. Ainda que saibamos que indivíduos possam ser injustamente acusados, estamos sujeitos a nos tornar acusadores e a aderir ao contágio mimético. Estamos sujeitos a desejar vingança.

Além disso, sem os ritos contentores da violência, a tendência é a crise social e o retorno à violência. Os processos de vingança se restabelecem em sociedades em que não há mais a sacralização da violência. Em função disso, houve uma substituição da religião mítica – a primeira instituição humana, segundo Girard – por outras instituições, como o sistema judiciário, que tem suas raízes na Grécia e na Roma antigas. Nesses dois últimos períodos, o sistema sacrificial ainda existia, mas foi atrofiado com a inserção das primeiras formas de sistema judiciário (GIRARD, 1990).

Girard (2012) explica que, somado a uma racionalização e a uma funcionalização, ocorreu um processo de secularização, que culminou nas instituições que temos hoje. Dessa

forma, entende-se que o judiciário “é a racionalização do rito sacrificial” (MIGUEL, 2021, p. 13).

A função do sistema judiciário é a da contenção da vingança. Entretanto, para Girard, é de forma análoga ao processo de vingança que o judiciário penal atua, ainda que seja construído sobre a ideia de justiça. O antropólogo escreve:

Não há, no sistema penal, nenhum princípio diferente do princípio de vingança. O mesmo princípio funciona nos dois casos: a reciprocidade violenta, a retribuição. Ou esse princípio é justo e a justiça já está presente na vingança, ou então não existe justiça em lugar nenhum. A língua inglesa afirma, sobre aquele que executa sua própria vingança: *He takes the law into his own hands*. [“fez justiça com suas mãos”]<sup>12</sup>. (GIRARD, 1990, p. 28, grifo do autor)

Embora o judiciário se baseie no sistema de vingança, ele interrompe o ciclo da vingança no plano social, impedindo a escalada da violência (GIRARD, 1990). Os rituais de sacrifício são processos “preventivos” da violência, ao passo que, nos momentos iniciais de sua incursão no mundo ocidental, portanto, o sistema judiciário é “curativo”.

Girard (1990, p. 28) afirma que o judiciário não suprime a vingança, “mas limita-a efetivamente a uma represália única, cujo exercício é confiado a uma autoridade soberana e especializada em seu domínio. As decisões da autoridade judiciária afirmam-se sempre como a última palavra da vingança”. Não são os sujeitos de dentro do ciclo de violência que se vingam, mas uma entidade externa à situação. É por isso que o ciclo de vingança é interrompido.

O sistema judiciário, portanto, não se confunde com a religião mítica, uma vez que seu meio de contenção de violência não resulta na divinização da vítima. Entretanto, Girard (1990) explica que, ainda assim, para sua eficácia, é necessário que haja uma dissimulação de sua real função. Na medida em que o judiciário se tornou eficaz em nossa história, ele se envolveu de certo mistério, de certa obscuridade. Desse modo, podemos compreender que o sistema judiciário também implica a *méconnaissance*. Para seu bom funcionamento, não devemos saber que o sistema tem a função de vingar os sujeitos. A atuação do judiciário se dá “por meio de justificativas e decisões racionais, baseadas em anos de desenvolvimento de doutrinas e teorias jurídicas” (MIGUEL, 2021, p. 21), que encobrem o seu verdadeiro método: a vingança.

É nesse sentido que Girard aproxima o judiciário do religioso mítico:

Num sentido amplo, o religioso coincide certamente com a obscuridade que envolve em definitivo todos os recursos do homem contra sua própria violência, sejam eles preventivos ou curativos, com o obscurecimento que ganha o sistema judiciário quando este substitui o sacrifício. Esta obscuridade não é senão a transcendência efetiva da violência santa, legal, legítima, ante a imanência da violência culpada e legal. (GIRARD, 1990, p. 37)

---

<sup>12</sup> Tradução incluída pela edição de *A violência e o sagrado* (1990).

Assim, as justificativas do sistema baseadas nas teorias sobre a justiça tornam sua violência legítima aos olhos da sociedade, assim como, no mundo arcaico, era legítima a violência divinizada. Girard (1990, p. 36) ainda esclarece:

Essa racionalização da violência não tem nada a ver com um enraizamento comunitário mais direto ou profundo; pelo contrário, baseia-se na independência soberana da autoridade judiciária, outorgada de uma vez por todas, e cujas decisões não podem, pelo menos em princípio, ser contestadas por nenhum grupo, nem mesmo pela coletividade unânime. Como não representa nenhum grupo em particular, e como é apenas ela mesma, a autoridade judiciária não depende de ninguém em particular, estando portanto a serviço de todos, e todos se curvam diante de suas decisões. Somente o sistema judiciário não hesita em golpear frontalmente a violência, pois possui um monopólio absoluto sobre a vingança. Graças a esse monopólio, ele consegue, normalmente, abafar a vingança ao invés de exasperá-la, ao invés de alastrá-la e de multiplicá-la, o que este mesmo tipo de conduta inevitavelmente provocaria em uma sociedade primitiva.

A força de apaziguamento do sistema judiciário, entretanto, pode ser abalada. Girard (1990, p. 36) alerta que ele pode servir “tanto à opressão quanto à libertação”. E hoje nós temos consciência do quanto esse sistema pode se tornar opressivo. Fomos testemunhas de processos ocorridos por vias “legais” e que vitimaram comunidades inteiras. No século XX, o mundo viu os sistemas ditatoriais dizimarem milhões de indivíduos, como no caso do nazismo alemão. Além disso, podemos citar a caça às bruxas promovida na inquisição que, ainda que relacionada à religião, foi também realizada por meio de um sistema judiciário, e portanto, ocorreu por vias “legais”.

Girard (1990, p. 36) afirma que “o aparelho que dissimula a identidade real entre a violência ilegal e a violência legal sempre acaba por perder seu verniz, por se fender e por finalmente desmoronar”. No mundo contemporâneo, o lado vingativo e opressivo do judiciário parece estar cada vez mais evidente. Assim, ele fica desacreditado e, por consequência, a vingança pessoal volta a ser uma realidade bastante presente.

É isso que Miguel (2021) afirma em seu artigo denominado *O caráter religioso do judiciário*. A autora inicia seu texto citando um caso, ocorrido no Brasil, em que um sujeito que assassinou uma adolescente foi linchado pela população. Conforme a autora esclarece, alguns indivíduos participantes do linchamento se justificaram afirmando que estavam agindo em “protesto contra a desordem social e moral de um contexto social” (MIGUEL, 2021, p. 11). Segundo Miguel, isso evidencia a desconfiança dos sujeitos para com o judiciário. Diante do enfraquecimento da instituição, no que diz respeito ao cumprimento de suas atribuições, a população sente a necessidade de “fazer justiça com as próprias mãos” (MIGUEL, 2021, p. 11).

No livro *A nova segregação*, Michele Alexander (2019) explica como o encarceramento em massa nos Estados Unidos se tornou uma forma institucionalizada de segregação racial e de

vitimização da população negra. A autora denuncia as falhas de um sistema judiciário que se mostra parcial, opressivo e injusto:

Exames exaustivos de culpa ou inocência raramente ocorrem; muitas pessoas nem mesmo se encontram com um advogado; as testemunhas são rotineiramente pagas ou coagidas pelo governo; a polícia para e revista pessoas sem motivo nenhum; as penas para muitos crimes são tão severas que pessoas inocentes se declaram culpadas, aceitando negociações injustas para evitar sentenças obrigatórias severas demais; as crianças de catorze anos são enviadas a prisões de adultos. Princípios legais e processuais, como “culpa para além da dúvida razoável”, “causa provável” ou “fundada suspeita”, podem ser encontrados em séries de tribunais ou nos livros da faculdade de direito, mas são muito difíceis de serem vistos na vida real. (ALEXANDER, 2017, p. 109-110)

Na apresentação à versão brasileira do mesmo livro, Flauzina (2017) também denuncia os problemas do judiciário no Brasil. Conforme suas palavras: “a precariedade das estruturas do sistema judiciário brasileiro não deixa dúvidas sobre a ilegalidade de suas práticas”. Em seguida ela fala de

denúncias diuturnas de prisões flagrantemente arbitrárias, de torturas sistemáticas dentro e fora do cárcere, da corrupção e da extorsão como dados da atividade policial, de grupos de extorsão atuantes com a chancela do Estado, de cabeças rolando em massacres prisionais gerados pela omissão institucional” (FLAUZINA, 2017, p. 13-14).

Esses relatos nos mostram como as instituições que teriam a função de controlar a violência social estão sob suspeita em nossa sociedade. Nós percebemos como o funcionamento do sistema pode se mostrar opressor e violento. Entendemos que a violência também pode vir do Estado, que teria exatamente a função de contê-la. E como Girard nos explica, quando o sistema contenedor da violência tem seu poder enfraquecido, a tendência é a de que a violência entre os sujeitos da comunidade aumente. A crise social torna a se instalar.

Além disso, como mencionamos anteriormente, em nossa época, nas relações sociais, o que predomina é a mediação interna. A configuração de nosso mundo permite uma aproximação entre os sujeitos que favorece as relações de duplo vínculo e, por consequência, de rivalidade.

No mundo arcaico, a religião, os tabus, as regras e os ritos eram ferramentas efetivas contra a violência pois propiciavam relações entre os indivíduos baseadas na mediação externa. A tomada de conhecimento do mecanismo do bode expiatório gerou mudanças culturais e sociais, mas elas ocorreram de forma progressiva. Ainda no período medieval, esses mesmos elementos, já com algumas modificações, tinham força de influência social.

Embora o sistema judiciário tenha substituído a religião arcaica na função de controlar a violência, essa substituição foi gradual, de modo que os tabus, os ritos e a religião ainda regiam a mentalidade dos sujeitos de um modo muito mais intenso do que hoje e, por isso, também exerciam seu papel no controle da violência. Os sistemas de governo aristocráticos



contavam com uma rígida hierarquia que organizava os indivíduos estabelecendo o distanciamento necessário para que as rivalidades fossem controladas. Portanto, a violência existia, mas de forma contida.

As mudanças com relação à mediação se tornaram mais significativas à medida que nos aproximamos da modernidade. O avanço do pensamento humanista desvinculado da religião, a ascensão da burguesia junto ao enfraquecimento das classes aristocráticas, e o progresso econômico e tecnológico, contribuíram para que as relações humanas mudassem. As hierarquias sociais se desfizeram e, como consequência, houve uma aproximação entre os sujeitos.

Além disso, aquilo que antes era restrito às classes privilegiadas, à nobreza, pôde ser alcançado por outros sujeitos, aqueles pertencentes à nova classe que se estabelecia. Se no medievo uma pessoa estaria fadada a permanecer nas mesmas condições sociais e econômicas de sua família – a trabalhar no mesmo ofício que trabalhara sua ascendência, a manter o mesmo nível de instrução que tiveram seus familiares – isso, em parte, mudou no mundo moderno, ao menos, mais explicitamente para a burguesia. Essa classe se constituía de três níveis: a pequena, a média e a alta burguesia, mas, o formato de capitalismo emergente possibilitava aos sujeitos uma mobilidade dentro dela. Assim, as diferenças entre os indivíduos pareciam se apagar: aqueles que pertenciam à pequena burguesia sentiam-se mais próximos dos sujeitos de maior poder econômico, pois podiam almejar uma ascensão social. Desse modo, a competitividade aumentava.

Ao discorrer sobre as mudanças ocorridas no século XVIII, Hauser (1982, p. 705) conta que entre os indivíduos de menor poder econômico também houve uma aproximação, um nivelamento, em função das condições de trabalho: “a sociedade perde a anterior diferenciação em tipos profissionais, e, especialmente nas camadas inferiores, o processo de nivelção é tremendo”. Ele também explica que “a Idade Média, com tudo que dela resta, o seu espírito corporativo, as suas formas particulares da vida, os seus métodos irracionais e tradicionais de produção, desaparece de uma vez para sempre [no século XVIII]” (HAUSER, 1982, p. 704). Em seguida, ele comenta que as formas de trabalho suscitaram um “espírito brutal de individualismo competitivo” (HAUSER, 1982, p. 704).

A competição passou a fazer parte da vida humana em seus diversos âmbitos. Mesmo a cultura, entendida aqui como erudição, e produção artística e intelectual, deixou de ser um privilégio dos aristocratas. Nesse sentido, Hauser (1982, p. 702) escreve: “até aí, a classe média esforçara-se por adotar o idioma artístico das classes superiores; mas agora [...] ela enriquecera tanto e adquirira influência tal que já se pode permitir uma literatura própria”. Também o

desenvolvimento industrial e tecnológico proporcionou maior abundância de bens materiais. Isso oportunizava um maior exibicionismo material e, do mesmo modo, maiores possibilidades de consumo.

Podemos retornar ao tema da triangulação do desejo para explicar que, por consequência das mudanças que começaram a ocorrer desde o início da era moderna, os sujeitos ficaram mais próximos tanto de seus mediadores, quanto dos objetos de desejo. Na seção em que tratamos do desejo mimético, esclarecemos que a intensidade do desejo é aumentada sob estas duas condições: a proximidade com o mediador e a proximidade com o objeto. Diante disso, a rivalidade toma outras proporções. O sujeito da era moderna, portanto, submerso na mediação interna, vivencia a aporia do duplo vínculo.

O romantismo, que, de acordo com Hauser (1982, p. 702) está ligado à “ascensão da moderna classe média”, é, de certa forma, um sintoma desse conflito. Hauser menciona que o sujeito do movimento romântico, em oposição ao intelectualismo aristocrático, procura “fazer sentir a sua individualidade particular [...] e falar sua própria linguagem” que “evolui numa linguagem de sentimentalismo” (HAUSER, 1982, p. 702). Para Girard, esse individualismo romântico tem raízes no conflito mimético. O indivíduo romântico quer expressar sua subjetividade, sua autonomia, sua espontaneidade, sua originalidade. Girard entende isso como um sintoma da mediação interna.

Conforme nossa explicação anterior, o sujeito da mediação só deseja o objeto porque antes, e, na realidade, é atraído pelo mediador. A admiração, o interesse ou o domínio que o mediador tem sobre um objeto é o que confere valor ao objeto sob os olhos do sujeito desejante. Sua admiração pelo Outro é o desejo de ser como o Outro. Daí seu fascínio por aquilo que pertence ao mediador, ou por aquilo que supõe ser de interesse do mediador. Mas o sujeito entende que o mediador está se interpondo entre ele e o objeto. Percebe nisso uma disposição negativa, hostil, do modelo para com ele, quando, na verdade, é ele quem se torna primeiramente hostil.

Além disso, o prestígio atribuído ao mediador e sua aparente hostilidade fazem o sujeito supor que o modelo se considera superior. Em certo sentido, o sujeito se sente desprezado pelo Outro. É isso que o atrai novamente para o jogo do desejo, pois pensa que, ao tomar posse do objeto, irá alcançar ou superar, em seu prestígio, o modelo. O sujeito vive, então, um paradoxo: sente rancor e fascínio pelo mediador.

Entretanto, como explica Girard (2019), o seu ódio o faz escamotear sua admiração. Ele esconde isso de si mesmo e dos outros. Busca reforçar a ideia de autonomia de seu desejo. Desse modo, inverte a “ordem lógica e cronológica dos desejos” (GIRARD, 2019, p. 13),

colocando o objeto em primeiro plano. É desse processo que nasce a ideia de desejo autotélico, que, segundo Girard, é a inspiração romântica. Girard (2019, p. 18) constata: “o romantismo defende uma ‘partenogênese’ da imaginação. Sempre apaixonado pela autonomia, recusa-se a curvar-se perante os seus próprios deuses”. Ele ainda observa que o sujeito romântico

quer sempre convencer-se de que o seu desejo se inscreve na natureza das coisas ou, analogamente, que é a emanção de uma subjetividade serena, a criação *ex nihilo* de um Eu quase divino. Desejar a partir do objeto equivale a desejar a partir de si próprio: nunca é, de facto, desejar a partir do Outro. (GIRARD, 2019, p. 17, grifo do autor)

Desse mecanismo da mediação interna, brota o ressentimento, que, para Girard, é tão próprio da era moderna. O antropólogo comenta que a intuição de Max Scheler sobre o *homem do ressentimento* é acertada. Scheler (2012, p. 48) conceitua o ressentimento dizendo:

É uma introjeção psíquica e contínua, que por meio de um exercício sistemático de recalçamento de descargas desperta certos movimentos internos e afecções, que em si são normais e pertencem à estrutura fundamental da natureza humana; bem como uma série de introjeções contínuas sob a forma de ilusões de valor, que trazem como consequência os juízos de valor. Os movimentos internos e afecções [...] são: sentimento e impulso de vingança, ódio, maldade, inveja, cobiça, malícia. (SCHELER, 2012, p. 48, grifo do autor).

Scheler ainda explica que o impulso de vingança é o elemento mais importante para a formação do ressentimento. Contudo, há, no ressentimento, um impulso negativo, que se diferencia “dos impulsos ativos e agressivos”. Em vez de o sujeito partir para agressão ativa, resguarda em seu interior o ódio, a inveja, a cobiça, etc., tornando-se um ressentido. O teórico também entende que a inveja é despertada quando o indivíduo experimenta a sensação de impotência ao não conseguir aquilo que o Outro possui.

Scheler intui, assim como Girard, que o sujeito desejante percebe o Outro como um obstáculo. Mas, para o teórico alemão, esse obstáculo é visto como passivo. Além disso, ele compreende que a inveja resulta da falha do sujeito ao tentar alcançar seu objeto de desejo. E a falha provoca o sentimento de impotência. Nesse caso, conforme Girard sinaliza, o que está em primeiro plano ainda é o objeto. Dessa forma, acrescenta à intuição de Scheler a ideia de que a formação da inveja e, por consequência, do ressentimento no interior do sujeito, é resultante da atração que ele tem primeiramente pelo modelo e secundariamente pelo objeto.

Mas ambos os autores concordam com o entendimento de que esse é um fenômeno que caracteriza a modernidade. E, para Girard, o sujeito romântico, o sujeito do desejo autotélico, é um sujeito ressentido. É aquele que está dentro da *méconnaissance* do desejo, que subtrai de si e dos outros a verdade sobre a mediação. Esse espírito do ressentimento e do desejo autotélico, segundo Girard, permanece em toda a modernidade.

O autor explica que desde o início da era moderna, do individualismo, houve uma intensificação da mediação interna ao longo do tempo. Esse processo é exposto em *Mentira romântica, verdade romanesca*. Girard analisa as obras de Cervantes, Flaubert, Stendhal, Proust e Dostoiévski, colocando-as nessa ordem para evidenciar esse processo do desejo. Da mediação externa em *Dom Quixote*, à mediação interna, em *O vermelho e o Negro*, a uma intensificação ainda mais profunda do desejo nas obras de Proust e Dostoiévski.

Como mencionamos no outro capítulo, os sentimentos contraditórios vivenciados pelos personagens do escritor russo se mostram tão intensamente que vão ao ponto em que a violência é desencadeada. E a violência acontece, porque, nos textos de Dostoiévski, o objeto sofre um apagamento, enquanto o mediador é passado para o primeiro plano. Quando o mediador se torna o ponto focal do sujeito, se evidencia aí a mais profunda rivalidade. O desejo deixa de ser direcionado ao objeto e se torna apenas a vontade de destruição do Outro.

Girard enaltece a genialidade desses autores por retratarem um processo que ocorre no interior do indivíduo moderno e que em toda a parte é dissimulado. Esse processo permanece vivo em nossa época, uma vez que se multiplicaram as condições que o viabilizam. O progresso tecnológico e econômico gerou uma aproximação entre os sujeitos, inclusive a nível global. A ideia mesma de distância física, hoje, é outra, se compararmos nosso século ao do início da era moderna. A estrutura do sistema capitalista, ainda que produza diferenças sociais a níveis extraordinários, dá aos indivíduos a impressão de que todos têm a possibilidade de subir na escala social e econômica. A integração entre as culturas propiciada pela globalização também gera essa impressão de proximidade.

Além disso, no mundo contemporâneo, vivemos um salto no desenvolvimento tecnológico que acarretou numa superabundância de bens materiais. Temos mais objetos pelos quais competir, nossos mediadores têm mais objetos para ostentar. O marketing parece ter descoberto o mecanismo do desejo. Na segunda metade do século XX surgiram as propagandas televisionadas que trazem como mediadores do desejo algumas figuras prestigiadas na sociedade.

Hoje, houve uma importante mudança nesse sentido: a internet se tornou uma protagonista na função de promover a mediação interna. Daí surgiu a figura do “influencer digital”: o sujeito que deliberadamente assume o papel de mediador. A criação de redes sociais mudou o conceito de comunidade. Houve uma aproximação entre os sujeitos, certamente, nesse caso, não no sentido físico. Mas indivíduos de diferentes classes sociais participam de uma mesma “comunidade”, que determina o prestígio de cada um pelo número de “seguidores”.

Esse sistema possibilitou a ascensão econômica de muitas pessoas. Por consequência, tivemos uma ampliação dos processos de rivalidade.

Além disso, os sujeitos imersos nessas comunidades virtuais procuram afirmar sua originalidade em busca de prestígio. Esforçam-se para produzir fotos que mostrem aos outros como é interessante seu mundo particular. Essa afirmação de si é uma afirmação para o Outro. Por isso, todos estão sempre dentro do mesmo processo de mediação interna, mas a dissimulam, reafirmando seu individualismo, seu desejo autotélico. Girard constata:

Na origem do individualismo, certamente não ocorre o desaparecimento da *mimesis*, mas sua exasperação. Como o mimetismo se torna recíproco em todos os lugares, o modelo se torna inseparável do obstáculo. O mimetismo passa a ser apreendido como escravidão, tornando-se inconfessável. Então, o individualismo surge no contexto de um desejo já evoluído num certo estágio de uma história que é a da *mimesis* [...]. (GIRARD, 2011b, p. 295)

Em seguida, afirma que “à medida que o desejo evolui, ou seja, que se emaranha na armadilha do *double bind*, ele busca se justificar, e essas justificativas só refletem negativamente a evolução real do processo” (GIRARD, 2011b, p. 295). Dessa forma, no entendimento de Girard, a mentalidade contemporânea permanece absorta no individualismo e no ressentimento, pois é resultado de uma ampliação e intensificação das rivalidades e, por isso, também é resultado da necessidade de dissimulação da mediação do desejo.

O individualismo, portanto, não deixou de ser intensificado na contemporaneidade, ainda que tenham avançado no mundo as ideias humanistas, as políticas voltadas para as minorias, o cuidado com a vítima. Além disso, sabemos que a violência e as injustiças permanecem. Vimos a destruição causada pelos governos totalitaristas. Vimos como o avanço tecnológico e científico – tão bem usado para o nosso conforto, para o avanço da medicina – também foi usado para nossa própria destruição. Girard nos lembra que a tecnologia coloca o processo de violência mimética em outro nível. O sacrifício se tornou muito mais destrutivo do que em qualquer outra época.

Vivemos, portanto, a era do duplo vínculo, estamos sempre sob a imposição de comandos contraditórios. Essa contradição com que nos deparamos reflete a própria complexidade do mundo moderno e contemporâneo. Na perspectiva girardiana, o que está na raiz de nosso conflito é o conhecimento sobre o bode expiatório. Quando ficamos cientes desse mecanismo, não pudemos mais usá-lo de forma efetiva para conter nossa violência. Pois para isso seria necessária a *méconnaissance* que permita que a violência seja transferida para o plano divino. Ficamos, portanto, à mercê de nossa própria violência, podendo sucumbir a ela a qualquer momento. Continuamos fazendo vítimas. E nossas instituições, como vimos, não são

totalmente efetivas no sentido de controlar esse fenômeno. Pelo contrário, em muitos momentos são usadas em favor dos processos vitimários. Esse é o terror que assombra o mundo contemporâneo.

E se, por um lado, tomamos conhecimento do bode expiatório. Por outro lado, Girard entende que ainda somos obstinados a viver sob a *méconnaissance* do desejo. Não vivemos dentro da ilusão de tornar a violência sagrada, mas vivemos sob outra ilusão. Relutamos em assumir que nossos desejos são mediados e que a rivalidade resultante dessa mediação é geradora da violência. Por isso, Girard (2011b, p. 295) afirma que “é o destino da cultura moderna [...] viver seus momentos sucessivos, inclusive o delírio, numa lucidez relativa”.

Durante este capítulo, fizemos uma exposição de alguns dos principais conceitos da teoria girardiana. Assim, pudemos compreender como o mimetismo humano é um mecanismo que suscita as rivalidades das quais decorre a violência, gerando agregação e desagregação social. Compreendemos, também, como a violência mimética, na perspectiva de Girard, está presente desde a origem da história humana, do desenvolvimento cultural, e da mentalidade mítico-religiosa. Desse modo, foi possível trazer à pauta alguns elementos que nos esclarecem algo sobre a cosmovisão dos sujeitos míticos.

Vimos, também, que houve uma mudança epistemológica que nos legou o conhecimento sobre o mecanismo do bode expiatório e, por consequência, nos legou também o cuidado com a vítima, que segundo Girard, caracteriza o mundo moderno. Também trouxemos aqui, a explicação de Girard sobre como, ao longo do tempo, com a secularização e com racionalização, a contenção da violência foi relegada às instituições modernas que, no entanto, em nossa época, não são mais tão efetivas em suas funções, uma vez que estão frequentemente sob suspeita aos nossos olhos. Desse modo, compreendemos que, na contemporaneidade, a violência se tornou um fenômeno presente tanto por conta dessa fragilidade das instituições, quanto por conta da intensificação da mediação interna e, portanto, das rivalidades.

Assim, a teoria de Girard, que trata de explicar como a violência se processa ao longo da história humana, serviu, aqui, como um meio para elucidar aspectos de diferentes horizontes de expectativas: aquele que é próprio dos sujeitos de cosmovisão mítico-religiosa, e aquele que é próprio do mundo moderno e contemporâneo. Os textos literários, sobre os quais trataremos nos capítulos posteriores, foram produzidos em épocas muito distintas. *Medeia: 1 verbo* foi publicada em 2014 e, portanto, escrita a partir do horizonte de expectativas que é o nosso, e sobre o qual discorreremos nesta última seção. Dessa forma, no momento em que tratarmos da análise desse texto, consideraremos as questões aqui expostas.

Por sua vez, a *Medeia* de Eurípides, foi escrita no século V a.C., momento em que já havia um processo de mudança cultural. Embora esse texto seja de um tempo em que a cosmovisão mítica ainda influenciava os indivíduos, ele contém, em si, algumas questões que indicam essas mudanças, assim como, indicam algum distanciamento da mentalidade mítico-religiosa. No próximo capítulo, trataremos dessas questões, e traremos a explicação de alguns autores sobre as condições que propiciaram o surgimento da tragédia.

## 4 TRAGÉDIA: O ENTREMEIO DE DOIS MUNDOS

Nesta etapa de nosso estudo, daremos atenção a questões relacionadas à arte trágica produzida na Grécia do séc. V a.C. Na primeira seção, discorreremos sobre o contexto de transição cultural pelo qual passou o mundo grego e em que a tragédia se desenvolveu. Na segunda seção, levantaremos alguns apontamentos relacionados ao plano estético da tragédia e ao sentido do trágico. Na terceira seção, apresentaremos uma discussão sobre a tragédia eurípidiana. Por fim, trataremos da tragédia do séc. V a.C. a partir do que Girard escreveu sobre o assunto.

### 4.1 DAS ORIGENS DA TRAGÉDIA

Se voltarmos nosso olhar para o surgimento do teatro e buscarmos os registros de estudiosos do mundo antigo, iremos nos deparar com a afirmação de que o teatro tem sua origem vinculada à religião. Brandão (1980) observa que a menção à origem do teatro nos faz, com razão, pensar na Grécia, país que o transformou no espetáculo sobre o qual falamos e escrevemos até hoje. Entretanto, também nos lembra que o teatro esteve presente em outras culturas antes mesmo de se tornar este que conhecemos por teatro grego, protagonizado pelos grandes poetas Ésquilo, Sófocles e Eurípides. O Egito, a China e a Índia foram palco para essas encenações que, sim, estavam profundamente atreladas à religião desses locais. No Egito, por exemplo, alguns estudos indicam que o teatro esteve presente com finalidades sacras desde o século XXV a.C.

A Grécia, antes do tempo dos prestigiados tragediógrafos, também possuiu um tipo de encenação voltada à religião. Eram os Mistérios de Elêusis, uma espécie de “ação litúrgica” (BRANDÃO, 1980, p. 19), um rito de iniciação religiosa aos mistérios das deusas Deméter e Perséfone. Brandão observa que alguns teóricos defendem a posição de que esses mistérios não tinham somente finalidade esotérica, uma vez que também eram entendidos pelo povo grego como espetáculo; como ação dramática.

A posição de Brandão é de que ainda era religioso o teatro feito pelos trágicos Sófocles, Eurípides e Ésquilo, e pelos comediógrafos Aristófanes e Menandro. Entretanto, o teórico



nomeia o teatro escrito por essa nova geração grega de “teatro litúrgico-estético” (BRANDÃO, 1980, p. 21), uma vez que apresentava uma finalidade estética definida. Era nos mitos que os autores se inspiravam para criar suas peças que com o tempo, no auge da tragédia ática, vieram a apresentar uma estrutura bastante específica sobre a qual Aristóteles veio a teorizar.

A origem da tragédia é incerta, embora, conforme comenta Brandão (1980), alguns se posicionem a associando aos dórios. Para aqueles que assim a compreendem, o espetáculo teria origem nos “coros trágicos” (BRANDÃO, 1980) em celebração a Adrasto, e, de acordo com Lesky (2003) tratavam dos feitos e sofrimentos de um herói dos mitos arcaicos. Lesky (2003) explica que, com a reforma feita pelo tirano Clístenes, os cultos deixaram de ser homenagens a Adrasto e passaram a ser entoados em honra a Dioniso.

As tragédias que se desenvolveram no mundo ático e que, segundo Brandão, têm origem em certa improvisação feita por aqueles que entoavam ditirambos, passaram a ser representadas nas festas dedicadas a esse deus, de modo que a indumentária e o lugar de representação eram voltados para a exaltação de Dioniso. Entretanto, Lesky (2003) argumenta que esses cânticos não eram dionisíacos em seu conteúdo, ainda que estivessem a serviço do deus Dioniso. Em decorrência disso, a tragédia que veio a se desenvolver no mundo ático apresenta essa mesma contradição.

Importa-nos agora, no entanto, tratar do desenvolvimento do ambiente cultural que deu possibilidade à origem e subsistência da tragédia, cujo auge ocorreu num momento bastante específico do mundo grego, também conhecido, por ser um período de transição de uma cosmovisão a outra. A Grécia passou por algumas importantes fases até o advento do teatro trágico: os períodos mais antigos, o Minóico e o Miscênico, e, após eles A Idade das Trevas, o período da Tirania e o período Clássico (BAUMGARTEN, 1985, p. 38).

O terceiro desses períodos, também é conhecido por ser aquele do qual “os poemas homéricos retiraram a matéria que os constituiu inicialmente” (BAUMGARTEN, 1985, p. 39). Essa etapa da história grega aconteceu após uma sequência de invasões àquele local e resultou na dispersão do povo grego que se reuniu em pequenas comunidades espalhadas pelo território. Com a ausência de um poder centralizador, propiciou-se o surgimento das cidades-Estados, que tinham autonomia no âmbito legal, ainda que constituíssem uma unidade civilizacional e cultural.

Esse período findou-se quando as cidades-Estado passaram a ter seu poder político tomado por grupos oligárquicos (BAUMGARTEN, 1985, p. 39). A Tirania teve início com as revoltas populacionais que destituíram do poder esses grupos da nobreza e colocaram em seus lugares os tiranos. Estes foram homens que haviam adquirido nova fortuna após uma expansão

econômica por meio de suas atividades ligadas ao comércio e à indústria, enquanto os nobres oligarcas ainda estariam vinculados a uma forma de economia antiga que os colocou num plano inferior economicamente, diante da ascensão daqueles homens de atividade mercantil (JAEGER, 1995, p. 272).

De acordo com Jaeger (1995, p. 272), a origem da tirania está relacionada a um momento de grande transformação econômica e social na Grécia. E o progresso econômico também foi acompanhado de uma ascensão cultural igualmente desenvolvida em Atenas, a cidade-Estado que veio a se transformar no grande centro cultural e democrático grego. Ainda na época da tirania, o culto às musas, os banquetes áticos, os jogos nacionais, a poesia, as festas religiosas, e as disputas que se tornaram palco para as tragédias foram fortemente fomentados, de modo que essa cultura se tornou permanente também após sua retirada do poder, com a passagem para o período Clássico, caracterizado pela democracia.

Cabe observar também que durante a Tirania, conforme Hauser (1982, p. 110), um individualismo econômico foi ali desenvolvido, de modo que foi acompanhado do fim das compilações épicas dando início a uma tendência à subjetividade na poesia. É nesse período também que os poetas passam a reivindicar a autoria dos poemas, dando origem à ideia de propriedade intelectual.

No período Clássico, que se deu aproximadamente entre os séculos V e IV a.C. e tomou o lugar da tirania com o estabelecimento da democracia, esse individualismo teve continuidade, embora, segundo Hauser (1982), a democracia fosse contraditória nesse sentido, pois havia a presença simultânea de dois opostos que caracterizaram a vida social e política. Veja-se o que afirma o autor, bastante crítico da democracia ateniense, que percebe uma

inconsistência intrínseca do ideal democrático relativamente ao problema do individualismo. A democracia é individualista na medida em que permite livre curso à concorrência e ao jogo das várias forças da sociedade, porque considera cada um pelo que realmente vale como indivíduo, porque estimula os indivíduos no sentido dos esforços extremos; mas é antiindividualista na medida em que aplanas as diferenças de classe e leva à extinção dos privilégios de nascimento. A democracia estabelece um tipo de cultura de tal modo diferenciada que o espírito comunitário e o individualismo já não podem considerar-se alternativas, mas aspectos indissolúvelmente ligados. (HAUSER, 1982, p. 121)

Hauser (1982), em *A história social da arte e da literatura*, com sua posição marcadamente marxista, lança críticas à cultura grega ateniense, desenvolvida no classicismo. De acordo com sua visão, a aristocracia não perdeu lugar no mundo grego e a democracia ali desenvolvida era marcada por contradições, conflitos internos e pela separação entre pobres e ricos.

Porém é verdade que a democracia grega é vista também como um período áureo, de grande ascensão cultural. Esse prestígio é direcionado especialmente à cidade de Atenas. Isso porque, conforme nos explica Baumgarten (1982), ainda que durante a Tirania se fizesse notar em função de seu desenvolvimento econômico e cultural, após a vitória dos atenienses contra os persas em duas batalhas, na de Maratona e na de Salamina, Atenas ganhou relevância no mundo grego em função do seu poderio de defesa. A cidade também se beneficiou economicamente disso:

Além das vitórias sobre os persas, Atenas retirou grande parte de seu poder da Confederação de Delos, organização que tinha por objetivo a defesa do território grego contra novas possíveis invasões persas. Para a sua subsistência foi criado um fundo para o qual contribuíram todos os integrantes da Confederação que, desde seu início, ficou sob a administração ateniense. Atenas contribuía com sua frota naval, a mais completa da época, e por essa razão não pagava nenhum tributo. A partir da organização da Confederação de Delos, Atenas conheceu um grande progresso econômico, sendo forjadas, nesse momento, as condições para a famosa democracia ateniense. (BAUMGARTEN, 1985, p. 41)

Com esse crescimento e enriquecimento da cidade provenientes de recursos da Confederação de Delos, os eventos culturais foram amplamente promovidos e patrocinados. Entretanto, conforme observa Jaeger (1995), a nova sociedade grega, que se considerava superior à aristocracia, estava em desvantagem com relação a esta, no que diz respeito à educação. Os filhos desses homens de origem mercantil que compunham essa sociedade herdavam o ofício paterno, mas não a “educação total do espírito e do corpo nobre” (JAEGER, 1995, p.336).

Dessa necessidade educacional, surgiu e, a partir da segunda metade do século V a.C., se consolidou, um movimento de homens dotados de saber, especialmente com relação à eloquência e à retórica, e que tinham a finalidade de educar esses jovens. Eram os chamados sofistas. Sua prática educacional não se restringia a Atenas. Esses homens viajavam de cidade em cidade com a função de transmitir um saber enciclopédico e de formar o espírito daqueles jovens nos mais diversos campos (JAEGER, 1995). Tal hábito possibilitou uma maior união entre as pólis gregas, ainda que estas fossem independentes. Dessa forma, a cultura muito bem desenvolvida em Atenas expandiu-se para além de seus limites citadinos.

Os sofistas foram acusados por filósofos de não se aterem à verdade, mas ao saber meramente retórico. Ainda assim, foram eles que possibilitaram a origem do que veio a ser compreendido como filosofia. Sobre os filósofos gregos, Spinelli (2006, p.12) escreve: “ao mito, eles sobrepuseram o *lógos*, à tirania, o governo das leis, aos antigos costumes, um novo *êthos* aglutinador e pacificador da vida cívica”. Entretanto, ainda no mesmo parágrafo, indo ao

encontro do que Hauser menciona sobre um conflito no interior do mundo grego, Spinelli observa: “se bem que nunca houve paz no mundo grego, e tampouco na filosofia. Nos dois casos, o conflito sempre foi a regra.”

A respeito da sobreposição do *lógos* ao mito, observada por Spinelli, é preciso esclarecer que não se pode afirmar que essa mudança de cosmovisão e linguagem se deu de forma abrupta. Sobre a origem do pensamento racional, Jaeger (1995, p. 1917) menciona:

Não é fácil traçar a fronteira temporal do momento em que surge o pensamento racional. Passaria, provavelmente, pela epopeia homérica. No entanto, nela é tão estreita a interpenetração do elemento racional e do “pensamento mítico”, que mal se pode separá-los. Uma análise da epopeia, a partir deste ponto de vista, nos mostraria o quão cedo o pensamento racional se infiltra no mito e começa a influenciá-lo.

Esse momento de passagem foi, sim, envolto de conflitos, e pode-se dizer que o mundo grego foi ele todo um processo de mudança de cosmovisão, de um mundo mítico para esse em que veio a desenvolver a filosofia em sua origem, ainda bastante distante do pensamento filosófico tal como o conhecemos hoje, desenvolvido na filosofia ocidental. A linguagem empregada nas obras literárias era mito-poética, desde sua origem, e sua transição para a linguagem racional não se deu sem que os filósofos também se utilizassem daquela outra. Conforme comenta Jaeger (1995, p. 192):

O início da filosofia científica não coincide assim nem com o princípio do pensamento racional nem com fim do pensamento mítico. Mitogonia autêntica ainda encontramos na filosofia de Platão e na de Aristóteles. São exemplos do mito da alma em Platão, e, em Aristóteles, a idéia do amor das coisas pelo motor imóvel do mundo.

Kitto (1990) foi outro autor que também escreveu sobre essa mudança no pensamento grego. Em *A tragédia grega*, explica que o movimento sofista teve influência nesse processo e por consequência na poesia desenvolvida na Grécia:

É como se o espírito Grego, durante esse período, começasse a deslocar o seu peso, de um suporte para outro: da inteligência intuitiva baseada numa reflexão generalizada sobre a experiência humana e exprimindo-se através da arte e das imagens tradicionais da mitologia, para uma análise consciente da experiência que se servia de novas técnicas intelectuais e era expressa, inevitavelmente, em prosa. (KITTO, 1990, p. 6)

Com essas observações podemos compreender que aquele mundo que propiciou as tragédias gregas (que exploravam os mitos arcaicos em seus espetáculos) ia em direção a essa outra cosmovisão que fundou o pensamento racional.

Ainda, cabe trazer aqui o que escreveu Baumgarten (1985) com relação à questão do mítico e do religioso, que, segundo ele, está também vinculada à história político-social da Grécia. A mitologia, como sabemos, é tema do teatro e da literatura lá desenvolvida. Dessa

forma, o vínculo entre esse elemento mítico-religioso e a política se dá em função de que essas artes foram exploradas de forma política naquele período.

Houve, no mundo grego, a evolução de duas “vertentes” religiosas, que influenciaram o desenvolvimento da tragédia. Observa-se novamente o elemento da dualidade nesse período. Uma das vertentes religiosas, considerada oficial, estava relacionada aos deuses do Olimpo, entendidos como uma grande família. Baumgarten (1985, p. 42) explica que essa organização “se constituía no reflexo da organização social, principalmente se se pensar na classe aristocrata”. Baumgarten (1985, p. 42-43) segue explicando a respeito dessa mitologia:

A religião Olímpica é que forneceu toda uma mitologia que foi aproveitada pela literatura. Esta mitologia era constituída por deuses, semideuses e heróis que, embora poderosos, estavam subordinados às noções de “*moira*” e “*ananke*” e, nesse sentido, não podiam mudar o destino das coisas.

E segue:

Estas duas noções implicam a existência da concepção do destino humano como algo imutável, bem como pressupõem a existência de um cosmos organizado, no qual não se pode intervir sob pena da instalação do caos. É do jogo desses dois conceitos que a tragédia retira uma das suas principais características, seu caráter didático.

Junto a esse âmbito da religião grega, havia também uma religião de origem popular e anterior à religião do Olimpo. Entre esses cultos populares estava aquele anteriormente mencionado aqui, o culto a Dioniso, deus tão importante para a tragédia, cultuado como o deus da fartura da terra, deus das festas, e também como o deus da força instintiva, conforme o definia Nietzsche, por oposição ao deus Apolo, que era relacionado ao equilíbrio. Retornamos aqui à questão da contradição também assinalada por Lesky (2003).

Durante a Tirania, esse culto a Dioniso se tornou oficial e então, no período clássico, as festividades a ele relacionadas continuaram a ocorrer. Nessas festas aconteciam a entoação de cantos e poesias líricas, e posteriormente passaram a acontecer os concursos dos quais os tragediógrafos participavam com as encenações de suas peças teatrais.

Desse modo, compreende-se que os tragediógrafos gregos, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, escreveram suas tragédias no momento em que o mundo ático vivenciava um processo de transição cultural. O que os teóricos, em geral, compreendem é que a arte trágica carrega em si a ambiguidade que é tão própria desse período. A crise desse mundo também é vivenciada pelos heróis trágicos representados nas peças desses poetas.

Se por um lado, a mentalidade mítica impunha a perspectiva de que os indivíduos deviam perceber os acontecimentos do mundo e seu destino como o resultado do desejo divino, por outro, o naturalismo e as teorias sofisticadas e pré-socráticas que já estavam em voga,

mostravam, em germe, uma perspectiva de mundo em que o ser humano começava a distanciar-se dos deuses e se percebia como um sujeito dotado de capacidade para conhecer as coisas e, por consequência, para traçar seu próprio destino. É por isso que alguns autores compreendem o herói trágico como um sujeito que, por meio de seu orgulho, tenta insurgir contra o destino traçado pelos deuses, mas que, ao fim, retorna a submeter-se a eles. Na seção a seguir, trataremos mais algumas questões relacionadas à arte trágica.

## 4.2 A ARTE TRÁGICA

As tragédias vieram a se constituir como peças teatrais, cujas partes eram cantadas ou recitadas, as falas eram pronunciadas por um, dois ou três atores (que interpretavam mais de um personagem), além disso, também havia um coro enunciando as partes líricas. A abertura dessas peças se dava com o prólogo, uma espécie de introdução, em que eram narrados os acontecimentos seguintes. Após essa etapa, havia o momento do párodo, com a entrada do coro. Além disso, nas partes seguintes, a tragédia se compunha de episódios, em que aconteciam os diálogos entre os personagens; de estásimos, momentos de enunciação do coro; e do epílogo, momento do desfecho da peça.

Na *Poética*, Aristóteles dedicou grande parte do texto para discorrer sobre a tragédia. Em sua exposição, o estagirita afirma que a tragédia é uma imitação de ações, que ocorrem com uma duração específica de tempo: “a tragédia procura, o mais que possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo, porém a epopeia não tem limite de tempo” (ARISTÓTELES, 1985, p. 447).

Para esclarecer essa questão, podemos nos apoiar no que Rosenfeld (1965) explica sobre os textos dramáticos, nos quais há essa necessidade de que os acontecimentos da peça se deem conforme os acontecimentos da realidade, ou seja, conforme o tempo empírico da plateia, distintamente do que ocorre nos textos narrativos, que podem tratar de um período mais longo de tempo.

Deve-se entender que a tragédia é um texto breve, e que fala a partir do tempo presente. Uma vez que os acontecimentos da peça transcorrem em conformidade com o tempo empírico da plateia, ela possibilita que o público perceba a história como se estivesse diante de

acontecimentos reais. Nesse sentido, o público “entra” na peça, sente e sofre junto dos personagens que vivenciam um acontecimento trágico.

Além disso, Aristóteles atentou para a questão da verossimilhança, que é atingida por meio da unidade trágica, que diz respeito ao encadeamento temporal e causal das ações. Conforme essa posição, as cenas, ou as ações devem ser rigorosamente encadeadas. Elas devem obedecer a uma “lógica”. Uma ação deve ser motivadora da outra. O mesmo deve ocorrer com o tempo e com o lugar. Para o estagirita, lapsos temporais e de espaço não são bem-vindos. Esse rigor é o que permite com que o público permaneça imerso na trama; com que a vivencie como se dela participasse. Se houver a quebra desse encadeamento, o público acaba por se distanciar, de modo que a verossimilhança é desfeita.

O filósofo grego também discorreu sobre os tipos de personagens presentes na tragédia. Segundo sua posição, os homens cujas ações são ali representadas, devem ter, de preferência, caracteres superiores. Sobre o caráter do herói trágico, Aristóteles escreveu: “não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam grande reputação e fortuna” (ARISTÓTELES, 1985, p. 454). Ou seja, o herói trágico deve ser um personagem que tem boa reputação ao olhar da comunidade.

Entretanto, ainda que não tenha um caráter mau, o herói pode apresentar certa altivez ou orgulho desmedidos (*hybris*) de modo que cai em algum erro (*hamartia*). Em função disso, seu destino é modificado para a situação inversa (*peripeteia*). Sobre isso o estagirita ainda escreve: “que [...] [no mito] se não passe da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita; e não por malvadez, mas por algum erro de uma personagem, a qual como dissemos, antes propenda para melhor do que para pior” (ARISTÓTELES, 1985, p. 454)

Dessa forma, o herói trágico inicia a peça a partir de uma situação superior. Geralmente ele é representado como um rei, príncipe ou herói de guerra. Por isso, sua situação social é elevada. Porém, o debate trágico se desenrola de modo a tecer a intriga, que leva o herói a uma situação de aporia. Então, na perspectiva aristotélica, esse conflito com o qual o herói se depara, geralmente é causado por um erro que ele mesmo cometeu em função de sua *hybris*, mas sobre o qual ainda não havia tomado consciência.

O debate trágico se intensifica até atingir o *clímax*. É nesse momento que geralmente ocorre algum acontecimento catastrófico, cuja responsabilidade pode ser imputada a ele. O personagem, então, acaba tomando consciência de que cometeu um erro que o levou àquela situação. Esse é o momento de reconhecimento (*anagnorisis*).

Conforme mencionamos, as ações no texto trágico têm a função de provocar no espectador a sensação de que ele participa dos acontecimentos, de modo a mexer em suas emoções. Dessa maneira, essa mudança de fortuna do herói trágico, a consciência que ele passa a ter de sua própria situação, e o desfecho, que geralmente culmina em um final infeliz, provocarão na plateia os sentimentos de terror e de piedade por aquele sujeito. Segundo Aristóteles, são esses sentimentos que suscitam a catarse, a purificação das paixões. Com as seguintes palavras o autor dá uma definição da tragédia e assim fala sobre o fenômeno da catarse:

A tragédia é uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão (*eleos*) e do temor (*phobos*), provoca a purificação (*katharsis*) de tais paixões. (ARISTÓTELES, 2008, p. 47)

Da exposição na sessão anterior, é possível entender que os teóricos percebem o conflito trágico como fruto da mudança de cosmovisão que vinha acontecendo no mundo grego. Dessa forma, pode-se fazer a leitura de que a *hybris* do herói trágico diz respeito a uma nova percepção de mundo, do indivíduo que começa a desgarrar-se da concepção religiosa e a perceber-se como um sujeito individual, dotado de racionalidade, e por isso, capaz de delinear seu próprio destino.

É assim que o Édipo de Sófocles é compreendido a partir dessa leitura. Ao recusar o destino enunciado pelo Oráculo, ele buscou criar seu próprio caminho. Essa insurgência contra a ordem divina pode ser tomada como *hybris*, um orgulho excessivo. Entretanto, como é comum nas tragédias, o herói acaba rendendo-se à cosmovisão mítica. Quando vê seu infortúnio, ele dá um passo atrás, reconhece que nada pode contra os deuses, acaba por assentir com a ordem divina. Dessa forma, a tragédia pode ser lida como um conflito entre homem e deus, entre cosmovisão mítica e racional.

É por esse motivo que alguns autores percebem um caráter conservador ou educativo nas tragédias gregas. Nessa perspectiva, elas mostram, aos sujeitos de seu tempo, como a vida humana é fadada à obediência da ordem divina. Essa é, por exemplo, a posição de Hauser (1982). Para ele, a catarse exerce uma influência no espectador, que contribui para o aceno à cosmovisão mítica. Ele diz que a catarse não serve apenas para apaziguar as paixões, mas para inibir as massas, com o intuito de fazê-las aderirem pacificamente à ordem da religião da Cidade. Hauser (1982, p. 125) ainda critica o teatro grego dizendo que não se tratava de um “teatro do povo”, sendo antes um teatro educativo com fins de propaganda política.

Sabemos que a discussão sobre a tragédia não se limita ao que formulou Aristóteles, na *Poética*. Os teóricos também trazem à pauta a ideia do trágico independente da forma



apresentada pelos poetas do século V a.C. Lesky (2003) e Bornheim (2007) e Baumgarten (1985), por exemplo, estabelecem uma discussão sobre o sentido do trágico.

Em *O sentido e a máscara*, embora não tente definir o trágico, Bornheim (2007) busca investigar esse fenômeno que entende como inerente à realidade humana, de modo que pode estar presente na arte a despeito da questão estética. Para que o trágico ocorra, segundo o autor, é necessário que haja um conflito que envolve dois pressupostos: um deles diz respeito à presença do sujeito que vivencia o conflito, ou seja, do sujeito trágico; enquanto o outro “é constituído pela ordem ou pelo sentido que forma o horizonte existencial do homem” (BORNHEIM, 2007, p. 73).

Esse horizonte existencial mencionado por Bornheim é variável, podendo 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). Dessa forma, o autor propõe a ideia de que há uma tensão ou polaridade entre o homem e seu horizonte existencial, de modo que o trágico “reside nesse estar suspenso na tensão entre os dois pólos” (BORNHEIM, 2007, p. 74).

Lesky (2003) também tratou do tema do sentido do trágico e apresentou o conceito de *contradição irreconciliável*, já previamente desenvolvido por Goethe. Para Lesky, há também essa presença de um conflito que se caracteriza por dois pólos opostos, que podem ser deus-homem ou homens que se levantem um contra o outro (2003). Lesky também menciona que um dos pressupostos do trágico seria a ideia de que há a “queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível” (LESKY, 2003, p.33). Ainda, o autor se posiciona em conformidade com Aristóteles, no sentido de entender a tragédia como a imitação de ações, e não do caráter humano. Assim, para o autor, a tragédia deve constituir-se de um intenso dinamismo, uma vez que a descrição de um estado miserável do homem, embora possa provocar comoção, não constituiria o trágico.

Além disso, Lesky também afirma que, com esses elementos, a obra deve suscitar comoção. Ele entende que “somente quando somos atingidos nas profundas camadas do nosso ser, é que experimentamos o trágico” (LESKY, 2003, p.33). Também, Lesky propõe que o sofrimento consciente do sujeito é um requisito para o trágico: “o sujeito do ato trágico, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter alçado à sua consciência tudo isso e sofrer tudo conscientemente” (LESKY, 2003, p.33). Dessa forma, ao considerar os apontamentos de Lesky e Bornheim sobre o trágico, Baumgarten (1985) esclarece que o sujeito do acontecimento trágico deve se encontrar em uma “situação limite” de contradição.

Essas ideias de contradição irreconciliável ou de situação limite nos permitem compreender que o trágico pode se manifestar para além da tragédia grega. Mas ainda assim,

elas dizem respeito à tragédia do século V a.C., pois é a essa contradição, a essa aporia, a essa situação limite que chegaram os heróis representados nas tragédias. E vivendo diante da crise, essa também pode ter sido a experiência dos sujeitos daquele tempo. A seguir, traremos alguns apontamentos sobre a tragédia euripídiana, que, como veremos, é distinta da composta pelos demais poetas e se distancia da concepção aristotélica de tragédia, sobre a qual discorreremos no início desta seção.

### 4.3 EURÍPIDES SUBVERSOR

Expusemos, até este momento, a posição de alguns teóricos sobre as condições que fizeram surgir a tragédia no mundo grego; algumas características formais da tragédia discutidas por Aristóteles; assim como, brevemente, a discussão de alguns teóricos sobre o sentido do trágico. De forma sucinta, trataremos agora das características da poética de Eurípides, conforme a posição da crítica.

Para que sejam evidenciados os aspectos da tragédia euripídiana, frequentemente, fala-se desse poeta comparando-o com os outros dois. O mais antigo dos três dramaturgos foi Ésquilo, que nasceu por volta do ano de 525 a.C., vindo a falecer aproximadamente no ano de 455 a.C., enquanto Sófocles e Eurípides morreram em datas próximas, por volta de 406 a.C. tendo nascido em anos diferentes, Sófocles em 496 a.C. e Eurípides, um pouco mais novo, em 480 a.C.

Ainda que contemporâneos, conforme nos explica Carpeaux (2019), são frequentemente estudados como se pertencessem a gerações distintas e sucessivas. Isso acontece exatamente porque suas peças possuem características de alguma maneira divergentes. A crítica estudada para o desenvolvimento deste trabalho, embora algumas vezes com posições distintas sobre alguns assuntos, concorda em um ponto: Eurípides parece destoar dos outros dois tragediógrafos e se apresentar mais distante desse mundo grego do Olimpo e próximo a essa nova cosmovisão que vinha se formando.

Carpeaux comenta que já o comediógrafo Aristófanes, que transformou o autor de *Medeia* em seu personagem em três de suas peças, *Acanenses*, *Tesmoforiantes* e *As rãs*, “considerava Eurípides como espírito subversivo, como um corruptor do teatro grego e o fim

da tragédia ateniense” (CARPEAUX, 2019, p. 66). Essa é também a posição de Nietzsche (2022), que acusou Eurípides de ter decretado a morte da tragédia em suas peças.

Segundo o filósofo alemão, a tragédia euripidiana fez florescer a comédia nova de Menandro e de Filêmon. A proximidade entre o texto euripidiano e o novo gênero, que viria a seguir, se dá, segundo Nietzsche, porque o poeta

leveu o espectador para o palco” e “através dele [Eurípides], o homem cotidiano abriu caminho da plateia para a cena, o espelho em que antes se exprimiam apenas os traços grandes e ousados, passou a exibir aquela fidelidade penosa que reproduz conscienciosamente as linhas defeituosas da natureza. (NIETZSCHE, 2022, p. 65)

Nietzsche concebe a arte trágica como um meio que o ser humano tem de conferir valor positivo à existência diante do absurdo da vida. Ele entende que ela carrega em si a oposição apolíneo-dionisíaco. O espírito apolíneo diz respeito ao deus Apolo, deus da ordem e da razão, enquanto Dioniso seria o deus da loucura e dos instintos. De acordo com a posição nietzschiana, a tragédia atingiu seu ápice com Sófocles e Ésquilo e era caracterizada por carregar essa dualidade dos dois espíritos. Eurípides, segundo Nietzsche, dissolveu a harmonia trágica, ao trazer mudanças em seus textos que davam prioridade ao espírito apolíneo. Ele ainda critica o poeta acusando-o de trazer a seus textos a dialética socrática: “também Eurípides era, em certo sentido, apenas uma máscara, a divindade que através dele falava não era Dionísio, tampouco Apolo, mas um demônio inteiramente novo chamado *Sócrates*” (NIETZSCHE, 2022, p. 70).

Essa tendência de Eurípides ao pensamento de ordem dialética e racional que vinha se desenvolvendo naquele período é assinalada por outros teóricos. Alguns deles, como Lesky (2003), afirmam que o movimento sofista, responsável pela disseminação daquela forma de discussão investigativa que se desenvolveu nas pólis, marcou a obra euripidiana. Também Carpeaux (2019) menciona a tendência filosófica de Eurípides que o colocava mais distante da religião daquele tempo: “Ésquilo parecia ser representante do conservatismo religioso, e Eurípides, representante do individualismo filosófico” (CARPEAUX, 2010, p. 67).

Para Carpeaux (2019), os dois tragediógrafos, Ésquilo e Eurípides, têm a família como base de suas tragédias. Porém, ele observa que há uma importante distinção, Ésquilo se coloca como inimigo da família porque ela se opõe ao Estado, ao passo que Eurípides se coloca como seu inimigo, porém porque a família “violenta a liberdade do indivíduo” (CARPEAUX, 2019, p. 67). O crítico literário também escreve que enquanto

em Ésquilo, as relações familiares constituem a lei bárbara do passado, substituída pela ordem social duma nova religião, a religião da Cidade. Em Eurípides, o Estado é uma

força exterior, alheia; o indivíduo encontra-se exposto às complicações da vida familiar, das paixões e desgraças particulares. (CARPEAUX, 2019, p. 66)

Eurípides trouxe às suas tragédias o sofrimento do homem que estava se desvencilhando da concepção arcaica de religião, de ordem e de destino e que estava se percebendo sozinho no mundo. Sua tragédia, de acordo com Lesky (2003), passa a trazer certas críticas à religião tradicional. Embora Eurípides não seja um ateu, mostra-se inclinado ao pensamento antropocêntrico e racional que vinha se desenvolvendo naquele mundo, com a influência da sofística e da filosofia em germe.

Hauser (1982), por sua vez, confere ao último poeta trágico um caráter moderno, exatamente por carregar em seus textos as características sobre as quais discorreremos aqui. Carpeaux (2019, p. 66) também escreve que “Eurípides quase se afigura nosso contemporâneo” e que “sem ele o teatro moderno não seria o que é”. Ao enunciar essas palavras, esses autores estão revelando que a tragédia de Eurípides possui virtualmente perguntas que podem ser respondidas por sujeitos de nosso tempo. Essa posição parece ser quase de unanimidade. Mesmo aqueles que o criticam, o fazem nos mostrando que, entre os poetas, ele é o que se revela mais próximo de nosso horizonte de expectativas. A seguir, trataremos uma exposição sobre a tragédia a partir da perspectiva de René Girard.

#### 4.4 A INSPIRAÇÃO TRÁGICA PELO OLHAR GIRARDIANO

Conforme nossa exposição nas seções anteriores, podemos afirmar que a Grécia vivenciou um processo de transição cultural, da cosmovisão mítico-religiosa para um novo modo de ver o mundo, pautado no pensamento racional. A crítica, em geral, atribui a origem e o desenvolvimento da tragédia a esse processo. René Girard tende a concordar com esse posicionamento, mas apresenta contribuições à discussão, fundamentadas em sua investigação sobre o sacrifício.

No capítulo em que discorreremos sobre a teoria girardiana, explicamos que à medida que a religião mítica se enfraqueceu, outro sistema de contenção da violência foi tomando seu lugar. Por certo, no período em que viveram os tragediógrafos, a democracia já era uma realidade na Grécia, de modo que poderíamos entender que o Estado vinha assumindo a função de contentor da violência. No entanto, é preciso observar, havia uma estreita relação entre religião e Estado.

As atividades religiosas ainda eram uma realidade no mundo grego, que era constituído pela religião cívica ou olímpica e pela religião dos mistérios. Os indivíduos tinham liberdade para prestar culto aos deuses por meio de rituais. Sua mentalidade ainda era, até certo ponto, baseada na ideia de que os acontecimentos da vida humana e da natureza são determinados pela ordem divina. A mitologia, portanto, não era apenas uma fonte de fábulas a partir das quais os tragediógrafos escreviam seus textos, pois permanecia como um elemento que constituía, de certo modo, a mentalidade daqueles sujeitos, embora já não da mesma forma e intensidade como antes. Além disso, alguns conceitos norteadores da democracia ática, como a noção de justiça (*dike*), foram extraídos da mitologia.

O *nomos* grego, conceito que diz respeito às leis e regras, ou à ordem social, “mesmo na sua forma racional, tem origem divina” (JAEGER, 1995, p. 209). Jaeger esclarece que *nomos* implica a ideia de pureza que teria vindo do movimento órfico<sup>13</sup>. O autor também explica que “a pureza e a impureza dos órficos deve ser entendida como o cumprimento ou a transgressão das leis do Estado” (JAEGER, 1995, p. 209). Entretanto, a origem dessa noção, conforme Jaeger observa, está relacionada à pureza ritual.

Na perspectiva da teoria girardiana, a pureza no rito, mesmo no rito já não sacrificial, decorre da sacralidade, eficácia e legalidade do sacrifício. Se uma comunidade promove sacrifícios que estejam em conformidade com as regras rituais e que sejam efetivos para que a população sinta-se purgada, a experiência do sagrado se mantém e a violência permanece domesticada. Os sacrifícios impuros, por sua vez, são aqueles que não obedecem aos critérios e às preparações rituais. São os sacrifícios criminosos, decorrentes de alguma intenção outra que a dos ritos, como nos casos de vingança. Ou seja, os sacrifícios impuros são a violência maléfica, em oposição à violência benéfica do sacrifício purificado.

No período clássico grego, os sacrifícios rituais geralmente tinham como vítimas os animais, embora, segundo Girard, haja indícios de que o sacrifício humano ainda fosse realizado no século V a.C. A investigação de Girard indica que, nesse período, a Grécia vivenciava uma crise sacrificial. Ou seja, o sacrifício puro estava perdendo sua eficácia e, por consequência, a violência maléfica se ampliava. Girard comenta que textos de alguns filósofos pré-socráticos

---

<sup>13</sup> De acordo com Vernant, o orfismo foi um movimento religioso que impactou em dois domínios a mentalidade religiosa do período clássico. Por um lado, “alimentou as inquietações e as práticas dos ‘supersticiosos’ obcecados pelo temor das máculas e das doenças” (VERNANT, 2006, p. 85). Por outro lado, num “nível [...] mais intelectual, os escritos órficos inseriram-se, ao lado de outros, na corrente que, modificando os contextos da experiência religiosa, inflectiu a orientação da vida espiritual dos gregos” (VERNANT, 2006, p. 86). Conforme Jaeger, com sua doutrina da origem da alma, embora dogmática, o movimento órfico influenciou a “representação pitagórica da alma” (1995, p. 208).

nos mostram algo nesse sentido. Um texto de Heráclito<sup>14</sup>, por exemplo, menciona a reincidência de sacrifícios feitos de forma ineficaz, incorrendo na impureza do sangue derramado. Outro texto citado é de Empédocles<sup>15</sup> e fala da presença constante de violência vingativa entre os sujeitos dentro de uma mesma comunidade ou de uma mesma família.

Dessa forma, embora o autor atribua à cultura judaico-cristã o conhecimento pleno sobre o bode expiatório, ele entende que já havia, no século V a.C., certa desconfiança com relação a esse mecanismo. Ou seja, é possível que os sujeitos tenham passado a perceber que a violência é um ato humano, não divino. E as criações dos poetas trágicos contribuem para que isso se evidencie. Em *A violência e o sagrado*, Girard (1990) fala de uma importante distinção entre os mitos e a tragédia: enquanto os mitos dissimulam a crise que os originou, as tragédias nos permitem identificá-la com maior facilidade.

Os mitos são histórias repetidamente contadas, transmitidas, inicialmente, por meio da oralidade. Eles eram tomados como um conhecimento humano. Serviam de base para a religião, para a crença dos sujeitos. E como já mencionamos, Girard (1990) entende que eles têm origem num contexto de crise social, em que houve um processo de violência polarizada contra uma única vítima. Eles são, portanto, histórias que recontam essa perseguição primeira. A mitologia é originária da crise, mas a religião, que se desenvolveu por meio da ritualização do sacrifício e da transmissão das histórias míticas, atingiu um período de estabilização no mundo grego. Portanto, nesse momento de auge do religioso, a ordem social e a contenção da violência foram uma realidade.

Para que o sistema se mantenha, é necessário que a crise social e a indiferenciação, que estão na origem dos mitos, sejam neles mascaradas. Se todos os sujeitos precisam acreditar que a vítima expiatória merece ser sacrificada, e que esse sacrifício é sagrado, as histórias que permeiam seu imaginário não podem revelar a verdade sobre o mecanismo do bode expiatório. Essas histórias têm de ser contadas a partir da perspectiva dos perseguidores, têm de mostrar as acusações como verdadeiras, e o sacrifício como um ato relacionado ao divino. Por isso, Girard afirma que, na mitologia, a transfiguração monstruosa também assume esse papel. Ela aponta para as extraordinárias diferenças de um sujeito com relação ao restante da comunidade, confirmando as acusações e, apresentando, assim, uma assimetria entre a vítima e a comunidade.

---

<sup>14</sup> Cf. em Girard, 1990, p. 100

<sup>15</sup> Cf. em *id.*, *ibid.*, p. 100.

Sobre as tragédias, devemos lembrar que elas eram escritas pelos poetas para serem apresentadas como espetáculos teatrais nos concursos populares. Dessa forma, embora tomem os mitos como base de suas tramas, elas são fruto da criação literária e de uma preocupação estética. São expressão poética adequada a uma forma específica de arte. No entanto, Girard não deixa de fazer uma leitura no sentido de identificar nelas os estereótipos de perseguição mimética. Além disso, ele percebe que a arte trágica faz transparecer a reciprocidade entre os indivíduos do conflito trágico, que é subtraída dos mitos por conta da transfiguração assimétrica. A monstrosidade ainda está presente em alguns textos trágicos, porém não do mesmo modo em que nos mitos.

Também, certamente as tragédias mantêm, em geral, a ideia de que o herói trágico cometeu um erro (*hamartia*), que teria sido a causa da mudança de seu destino (*peripeteia*). Ou seja, o herói, ao agir de forma a se opor à ordem divina, é o responsável por sua própria desdita. Daí tem-se a leitura bastante comum entre os críticos de que a tragédia apresenta um caráter didático, ou talvez conservador. Ela teria a função de conformar os sujeitos, também por meio do efeito catártico, à lei religiosa daquele mundo.

Girard não se opõe à leitura de que ao fim dos textos trágicos há um retorno à ordem religiosa. Entretanto, como veremos, ele põe ênfase na possibilidade de a tragédia, mesmo a de Ésquilo e a de Sófocles, ser reveladora de uma crise sacrificial em emergência ou já estabelecida. Desse modo, o autor vê nos poetas uma audácia criativa. Sugere a possibilidade de que eles intencionalmente expuseram em seus textos a desconfiança com relação à sacralização da violência.

Além disso, ele afirma que o ponto de vista do conflito trágico não é o de uma ordem que está nascendo, a da justiça ou da razão, mas de uma ordem que está decaindo, a da religião. Portanto, ainda que a tragédia traga indicações de uma mudança de cosmovisão, e que, por isso, seja possível perceber o trágico como um conflito entre o justo e o injusto, ou entre a razão e a religião, entre o indivíduo e a ordem divina; na opinião de Girard – o embate trágico dos gregos se dá entre duas violências recíprocas.

A crise sacrificial é caracterizada pela dessacralização da violência, pela indistinção entre sacrifício purificado e sacrifício impuro, pela indiferenciação entre os sujeitos e pela presença de rivalidades. Em suma, quando há a crise, a violência se torna mais facilmente generalizada e a reciprocidade entre os indivíduos é percebida.

Girard compreende que os poetas colocam em seus textos alguns elementos caracterizadores da indiferenciação e da crise. Alguns crimes de indiferenciação podem estar presentes nas tragédias. São todos aqueles que sugerem a quebra da mediação externa, ou seja,

que corrompem as regras, os tabus, e a ordem social e familiar. Estão entre eles, o incesto, a violência sexual, o parricídio, etc. É preciso observar que nos mitos esses crimes também estão presentes, o que igualmente pode indicar a crise. Mas a dupla transfiguração da mitologia dissimula a indiferenciação.

As tragédias, por sua vez, revelam a indiferenciação por meio de elementos simétricos. Tanto no enredo, na forma e na linguagem dos textos trágicos, há a presença de simetria. Para Girard, esse é um dos aspectos mais importantes do trágico: “caso fosse necessário definir a arte trágica em uma única frase, uma só característica deveria ser mencionada: a oposição de elementos simétricos” (GIRARD, 1990, p. 61).

Um dos textos trágicos sobre o qual Girard se debruça para evidenciar os elementos simétricos é *Édipo rei*. A leitura que se faz da peça, em geral, é de que Édipo é um herói individualista e, em certa medida, colérico, que insurge contra a profecia oracular, ou seja, contra a ordem divina, provocando seu próprio infortúnio. Ao fim da peça, ele reconhece que seus atos o levaram àquele fim; reconhece, portanto, seus erros. E a dor de ver os sofrimentos que causou aos demais, leva-o a ferir os próprios olhos até ficar cego e a exilar-se de Tebas.

Édipo cometeu dois crimes cujo conteúdo intensifica o horror, tanto do personagem no interior da trama, quanto do espectador. Isto posto, seria possível concluir que os crimes conferem monstruosidade ao herói. O mito pode ser, com efeito, compreendido desse modo. Mas na tragédia, a despeito do teor dos crimes, Édipo não é representado como perverso. Ele não se destaca assimetricamente dos outros personagens. Pelo contrário, Sófocles o aproxima dos demais.

Para Girard, nessa peça, há um encadeamento de violências recíprocas das quais não se pode encontrar o ato originário. Em vista disso, considerar Édipo isolado em seu orgulho e em sua cólera é ignorar a reciprocidade. O teórico comenta que o rei de Tebas morreu pelas mãos do filho, mas “é Laio quem ergue primeiramente o braço contra Édipo na cena do parricídio. Estruturalmente, o parricídio escreve-se numa troca recíproca, ele constitui uma represália em um universo de represálias” (GIRARD, 1990, p. 66).

Édipo é visto, portanto, como semelhante a outros personagens da peça. Suas ações são respostas a violências igualmente dirigidas a ele. E sua cólera não é diferente da cólera de seus debatedores. Girard menciona, por exemplo, que o herói é simétrico ao próprio pai: “Sófocles faz que Édipo pronuncie muitas palavras que mostram até que ponto ele é idêntico a seu pai, em seus desejos, suas suspeitas, suas ações” (GIRARD, 1990, p. 66). Podemos nos atentar para o fato de que antes de o herói cometer o parricídio, Laio decidira matar o próprio filho. Além



disso, a mesma pretensão de superioridade predominantemente atribuída a Édipo, também está em Tirésias e Creonte:

Os três protagonistas pensam ser superiores ao conflito. Édipo não é de Tebas; Creonte não é rei. Tirésias plaina nas alturas. Creonte traz de Tebas o último oráculo. Édipo, e especialmente Tirésias, possuem em seu favor muitas proezas divinatórias. Eles têm o prestígio do *expert* moderno, do “especialista”, que só deve ser incomodado para resolver um caso difícil. (GIRARD, 1990, p. 93, grifo do autor)

Para Girard, os diálogos trágicos também expressam simetria. Geralmente, há pelo menos dois personagens<sup>16</sup> na tragédia que trocam acusações recíprocas, e muitas vezes o conteúdo delas é exatamente o mesmo. No texto de Sófocles, as acusações que os protagonistas proferem um ao outro são praticamente as mesmas. Eles são rivais que trocam represálias.

Considerando o aspecto formal do diálogo, Girard comenta que as acusações podem ocorrer de modo tal que “a perfeita simetria do debate trágico encarna-se na *esticometria*, em que os protagonistas respondem um ao outro em cada verso” (GIRARD, 1990, p. 62, grifo do autor). Nesse caso, o debate simula o duelo de espadas. A troca de acusações e insultos se torna progressivamente mais semelhante e mais rápida, “os adversários respondem a cada golpe e o equilíbrio das forças não permite ver o desfecho do conflito” (GIRARD, 1990, p. 62). É da frenética troca de represálias que a tensão da peça é suscitada.

Sendo as acusações colocadas no mesmo nível, o espectador vivencia o conflito trágico no sentido de se colocar em dúvida juntamente aos sujeitos das ações. Se torna difícil tomar partido diante da simetria do debate trágico. Não é mais a perspectiva do perseguidor que predomina, como acontece nos mitos. O ponto de vista do herói trágico, ou, se preferirmos, da vítima, também é parcialmente revelado.

Ademais, a simetria entre os personagens se mostra também no momento em que Tirésias, tratado pelo coro como um profeta, desmente a ideia de que a acusação de incesto e de parricídio vem de uma revelação divina. Isso ocorre quando Édipo pergunta ironicamente a Tirésias qual a origem da acusação. Vejamos o diálogo a seguir:

ÉDIPO:  
E quem te instruiu, inepto para o augúrio?

TIRÉSIAS:  
Tu mesmo, ao pressionar a minha fala. (SÓFOCLES, 2011, p. 54)

Girard (1990, p. 95) comenta que as palavras de Tirésias nos permitem concluir que “esta acusação nada mais é senão o encadeamento de represálias; ela se enraíza na troca hostil

---

<sup>16</sup> Girard observa que a presença de um terceiro personagem não prejudica a simetria do debate trágico.

do debate trágico”. Portanto, a inicial assimetria entre os personagens, que poderia estar relacionada à aproximação de Tirésias com o divino, é dissolvida nesse momento.

No entanto, como mencionamos, ao fim da tragédia, a tensão é desfeita quando o sujeito aceita a acusação por meio do que Aristóteles denomina reconhecimento (*anagnorisis*). A particularidade da leitura girardiana está relacionada à ideia de que a simetria do debate trágico revela que, no desfecho, o herói perde a disputa, e por isso cede às acusações. Então, de alguma forma, Sófocles permite que algo seja vislumbrado sobre o mecanismo do bode expiatório. Quando Édipo reconhece seus erros, há um retorno à situação de unanimidade polarizadora, necessária para a efetividade do mecanismo.

Devemos lembrar que as ações da peça só têm início porque um sacerdote roga a Édipo que salve os tebanos de uma epidemia que os atinge. A crise de uma comunidade pode estar relacionada a epidemias, enchentes, guerras, etc. Diante dessas situações, é comum que os indivíduos, já em exasperação violenta, procurem um responsável por esses problemas e se polarizem violentamente contra ele. Na tragédia de Sófocles, Édipo também faz parte daqueles que procuram o responsável. Por isso, Girard afirma que o debate que se desenvolve, então, é, na realidade, uma “caça ao bode expiatório” (GIRARD, 1990, p. 101).

O parricídio/regicídio e o incesto, nesse sentido, têm importância porque eles dão força aos argumentos dos acusadores de Édipo. O herói é, de fato, responsabilizado por seus crimes. Mas esses crimes são subversores da ordem, são indiferenciadores. São crimes impuros e a partir deles pode ser desencadeada a violência vingativa, dessacralizada.

A impureza é vista como contagiosa nas comunidades míticas. Se um sujeito é impuro, em muitos casos, nem ao menos pode ser tocado. Deve, portanto, ser isolado dos demais, expulso da comunidade. Daí pode ser percebida a importância das marcas vitimárias de Édipo. Ele é manco, estrangeiro e rei, e esses elementos associados a algum crime indiferenciador, são vistos como ameaça à impureza e à ordem. Por esse motivo, a responsabilidade do herói sofocliano está relacionada à ruptura com a ordem social, à crise, e à violência dessacralizada.

O encadeamento das ações, na peça de Sófocles, leva ao *clímax* e por fim à catarse ou o apaziguamento das paixões. Para Girard, a catarse confirma a hipótese de que a peça representa a perseguição a um bode expiatório, uma vez que o sacrifício ou a expulsão da vítima resultam na experiência catártica. Para além disso, quando há a reconciliação social, representada pela resolução do debate trágico, na opinião de Girard, o sacrifício foi bem-sucedido. Se isso não ocorresse, a violência vingativa e a crise social permaneceriam. Desse modo, assim como os demais críticos, Girard entende que a tragédia sofocliana recua um tanto em sua audácia, prestando, ao final, alguma reverência à mentalidade religiosa.

Os elementos simétricos, reveladores das rivalidades e da indiferenciação entre os personagens, são característicos de muitas das tragédias que chegaram a nós. N’*As Bacantes*, de Eurípides, Girard também verifica elementos indiferenciadores e simétricos, ainda que não representados exatamente como em *Édipo Rei*.

A tragédia euripidiana traz a disputa entre o deus Dioniso e seu primo Penteu, rei de Tebas, que não pertencia à estirpe dos deuses e se recusava a admitir a divindade de Dioniso. Ofendido porque a família de Penteu lhe renegava, Dioniso planejou uma vingança. Disfarçou-se de mortal e organizou, junto às Bacantes, uma festa que levou as mulheres tebanas ao arrebatamento dionisíaco e a um sacrifício final. Girard (1990) comenta que em muitos rituais gregos, a festa era uma etapa de preparação para o sacrifício. Ela é uma espécie de antecipação da alegria e do êxtase que acontece após o ato sacrificial. Além disso, na festa, as diferenças entre os indivíduos são dissipadas. Desse modo, enquanto etapa preparatória do sacrifício, a festa assume a função de simular a indiferenciação necessária para a perseguição mimética.

N’*As Bacantes*, a festa, iniciada de forma pacífica, acaba por extrapolar a função ritual. Logo ela se torna uma algazarra violenta e, por isso, representa “a Bacanal original, ou seja, a crise sacrificial” (Girard, 1990, p. 163). Durante o evento, os indivíduos começam a ser tomados pela loucura báquica, inclusive Agave, mãe de Penteu. Arrebatados pelo frenesi da celebração, os sujeitos tornam-se animais, infringem regras e quebram tabus. Suas diferenças se dissolvem, homens, mulheres, deus e animais se confundem. Até mesmo Penteu, que censurava tudo no evento, acaba contagiado: “ele próprio se transforma em Bacante, em um possuído de Dioniso, ou seja, de uma violência que torna todos os seres semelhantes, inclusive os ‘homens’ e os ‘deuses’, no interior da mais selvagem oposição e por meio dela” (GIRARD, 1990, p. 164).

A simetria aparece especialmente entre Penteu e Dioniso. Ela se mostra na troca de acusações e na violência recíproca. Embora a diferença entre deus e homem se restabeleça ao final, reafirmando uma assimetria, o interior da trama sempre mostra os rivais como semelhantes:

Não há nada em Dioniso que não se encontre seu análogo em Penteu. De um lado há o Dioniso definido pelas Mênades, o guardião ciumento da legalidade, o defensor das leis divinas e humanas. De outro lado, há o Dioniso subversivo, que dissolve a ação trágica [...]. Esse mesmo desdobramento é observado em Penteu. O rei de Tebas apresenta-se como um piedoso conservador, um protetor da ordem tradicional. Nas réplicas do coro, ao contrário, ele aparece como um transgressor, um descrente audacioso, cujas ímpias ações atraíram sobre Tebas a ira das onipotências. E Penteu contribui efetivamente para a desordem que deseja impedir. (GIRARD, 1990, p. 164)

Girard compreende que a festa báquica é ela própria a crise sacrificial. A violência generalizada provocada pela indiferenciação, enquanto a festa acontece, é uma ameaça a toda

a comunidade tebana. Tão logo a violência é direcionada a uma vítima, a paz volta a se estabelecer. As ações acontecem nessa peça da mesma forma como é o processo de perseguição mimética. Para que ele ocorra, é necessária a *méconnaissance* junto da crença de que a vítima merece ser sacrificada. Agave, tomada pela embriaguez dionisíaca confunde Peteu com um leão, ou seja, fica sob uma cegueira que a impede de reconhecer aquele que está prestes a se tornar sua vítima. As Bacantes, também influenciadas por Dioniso, crentes de que estão diante de um animal, instigam Agave a sacrificar Penteu. Por fim, como no contágio mimético, todas as mulheres lançam-se com violência contra ele, despedaçando seu corpo. Desse modo, Penteu se torna o bode expiatório dos tebanos.

Para Girard, há um paradoxo envolvendo o sacrifício de Penteu. Ele afirma que “o assassinato aparece ao mesmo tempo como o fruto de uma ação divina e de um encadeamento espontâneo” (GIRARD, 1990, p. 167). O teórico enaltece Eurípides que vai além de Sófocles em sua ousadia, uma vez que a construção d’*As Bacantes* revela muito sobre a estrutura da violência contagiosa. Mas o teórico não deixa de confirmar o recuo que o poeta faz, assim como Sófocles, diante do religioso. Por isso, Girard (1990, p. 165) conclui:

Como vemos, a inspiração trágica tende, n’*As Bacantes*, ao mesmo resultado que em *Édipo Rei*. Ela dissolve os valores míticos na violência recíproca, revelando a arbitrariedade de todas as diferenças e arrastando-nos inexoravelmente para uma questão que diz respeito ao mito e à ordem cultural em seu conjunto. Sófocles pára antes de colocar essa questão, e os valores comprometidos são, no final das contas, reafirmados. No caso d’*As Bacantes* acontece o mesmo. A simetria afirma-se de modo tão implacável que chega a dissolver, como vimos, a diferença entre o homem e o deus. O divino não passa de um objeto de disputa entre os rivais.

Vemos, portanto, que Girard concorda com a perspectiva de que a tragédia se situa num período em que mudanças vinham ocorrendo no mundo grego, especialmente em função do enfraquecimento da religião mítica. Contudo, enquanto outros críticos lêem a tragédia como a exposição de um conflito entre duas mentalidades distintas, uma em decadência e outra em emergência, Girard faz uma outra leitura. Ele dá ênfase à ideia de que a tragédia grega expõe um conflito entre iguais, revelando, assim, uma realidade sobre a violência. Por isso, afirma que “a inspiração trágica corrói e dissolve as diferenças na reciprocidade conflitual” (GIRARD, 1990, p. 90).

A tragédia daquele período, no entendimento girardiano, desconstrói parcialmente aquilo que o mito constrói: “a tragédia só pode trabalhar no sentido contrário da elaboração mítica, pelo menos até um certo ponto, porque a maioria dos símbolos da crise sacrificial especialmente os irmãos inimigos, prestam-se maravilhosamente ao jogo duplo do rito e do acontecimento trágico” (GIRARD, 1990, p. 87).

O texto dos poetas gregos era assim construído porque o seu horizonte de expectativas era de um período em que o sacrifício deixava aos poucos de ser percebido como sagrado, de modo que se podia entrever a verdadeira face da violência. Se eles não a expunham cruamente, é porque a religião ainda tinha força sobre as mentalidades, e eles também viviam sob esse mesmo contexto. E caso o fizessem, talvez não agradassem o público e as autoridades nos concursos cívicos. Poderiam quebrar o horizonte de expectativas daqueles sujeitos, num tempo em que a originalidade e a transgressão literárias não tinham o mesmo prestígio que passaram a ter após a modernidade. Talvez Eurípides tenha se aproximado de fazê-lo. Por essa razão, poderíamos supor, foi criticado naquele tempo, se tornando alvo das sátiras de Aristófanes, ao passo que, no mundo moderno, foi elogiado como um subversor.

No próximo capítulo, traremos uma discussão sobre *Medeia*, tragédia euripidiana que, como veremos, se mostra bastante original se comparada aos outros textos trágicos. Desse modo, essa leitura reforça, portanto, a ideia de que Eurípides distancia-se dos outros poetas.

## 5 MEDEIA: VIOLÊNCIA E DESMISTIFICAÇÃO

Neste capítulo, traremos na primeira seção, um texto introdutório, em que percorremos um caminho que vai do mito à tragédia. Em seguida, será apresentada a leitura que alguns críticos do século XX e XXI fizeram da *Medeia* eurípidiana, e, como veremos, eles tendem a compreender esse texto como uma peça bastante particular, se comparada às demais tragédias. Além disso, trataremos de fazer uma leitura da peça, a partir da teoria de René Girard. E, por fim, falaremos da hipótese de Medeia ter sido uma vítima de perseguição no mundo grego.

### 5.1 DO MITO À TRAGÉDIA

Como os demais poetas, Eurípides inspirou-se num mito preexistente para compor sua tragédia e assim participar dos concursos nas festividades da pólis grega. O mito de Medeia é, portanto, muito mais extenso do que o enredo que constitui a peça ática. Ele está relacionado à lenda do Velocino de ouro e à Expedição dos Argonautas. O Velocino de ouro também foi tema de Eurípides na construção da tragédia *Frixo*, da qual não há mais registro. Esse mito conta a história de Frixo que sob a ameaça de ser sacrificado foi salvo por um carneiro alado, com pele de ouro, que o levou para Cólquida, cidade de origem de Medeia. No local, o carneiro foi sacrificado em honra a Zeus e sua pele foi guardada sob a proteção de um dragão.

A lenda dos argonautas liga-se à do Velo de ouro. A história dessa expedição foi tema das poesias homéricas, porém também não há registros desses relatos. O mais antigo e completo que temos hoje é de autoria de Apolônio de Rodes, que tratou do assunto em sua epopeia *Argonáuticas* escrita por volta do século III a.C., de modo que é posterior, portanto, à tragédia de Eurípides.

A Expedição dos Argonautas tem Jasão como protagonista. Seu pai, Esão, rei de Iolco, foi destronado pelo irmão, Pélias, de modo que o herói cresceu no exílio. Na fase adulta, Jasão retornou a Iolco para reaver o trono do pai. Pélias, então, fez-lhe uma proposta: pensando que o herói não conseguiria o feito, disse que entregaria o trono, caso Jasão fosse a Cólquida e lhe trouxesse a pele do Velocino de Ouro. Assim, diante do risco que correria, para seu auxílio,

Jasão reuniu mais de cinquenta célebres heróis que embarcaram junto dele no navio denominado Argo<sup>17</sup>. Daí se explica o nome da expedição.

A figura de Medeia aparece na história a partir do momento em que Jasão chegou a Cólquida. Conforme a menção feita a ela já na *Teogonia*<sup>18</sup> de Hesíodo (2000), Medeia é neta do Sol e filha de Etes, o rei daquela cidade. Após aportar no local, Jasão comunicou a Etes suas motivações. O rei disse que ele poderia levar o Velocino, desde que passasse por algumas provações: dominar dois touros que lançavam fogo pelas narinas e com eles lavrar e semear uma vasta área; matar dois gigantes; e, por fim, derrotar o dragão que protegia a relíquia (BRANDÃO, 2015).

Além de sua ascendência divina, a princesa também era devota de Hécate, deusa por vezes relacionada à magia. Brandão (2015) menciona a possibilidade de Medeia ser neta de Hécate e filha de Circe, que também era uma feiticeira na mitologia; ou, ainda, como teria afirmado Diodoro, historiador grego do séc. I a. C., Medeia seria filha da própria Hécate e, nesse caso, irmã de Circe (BRANDÃO, 2015). Por isso, em geral, os textos que fazem referência a Medeia apresentam-na como uma mulher iniciada nos mistérios de feitiçaria. Apolônio de Rodes (2021) compôs uma Medeia inocente, virgem e doce, que, no entanto, tinha conhecimentos sobre ervas e drogas. Brandão (2015, p. 198) escreve que a moça “conhecia profundamente os segredos da bruxaria e dos sortilégios”. Sabendo disso, Hera, protetora de Jasão, com o auxílio das deusas Atenas e Afrodite, conseguiu que Eros fizesse Medeia apaixonar-se pelo herói. A intenção da deusa era de que ele fosse beneficiado pelos conhecimentos de Medeia durante as provações.

Conforme a versão de Apolônio, Medeia oscilava e sofria diante da possibilidade de trair a própria família ao ajudar o argonauta. Mas estando na presença de Jasão, caiu apaixonada. Essa versão faz sugerir que o herói seduziu Medeia. Conforme a narração, Jasão “[...] percebeu que ela era vítima de uma loucura divina” (APOLÔNIO, 2021, p. 237), e então, a “adulou”<sup>19</sup>, fazendo um longo discurso para convencê-la a lhe prestar auxílio.

---

<sup>17</sup> Brandão (2015, p. 188) explica que o navio levou o nome de Argo, porque foi construído pelo filho de Frixo, Argos.

<sup>18</sup> A *Teogonia* é constituída de um poema em versos que trata da genealogia dos deuses. É de autoria de Hesíodo, que viveu entre os séculos VIII e VII. A genealogia de Medeia é citada entre os versos 956 e 962 (Cf. em Hesíodo, 2000).

<sup>19</sup> Na cena citada, a beleza de Jasão é ressaltada, assim como o encantamento que Medeia tem por ele. Ainda que Apolônio apresente uma Medeia apaixonada, que cederia ao herói mesmo que ele não pedisse, essa é claramente uma cena em que Jasão seduz Medeia. Isso pode ser assim compreendido, primeiramente, quando Jasão percebe a “loucura divina”, ou a paixão, da qual Medeia era vítima. Depois, porque há o emprego do verbo “adular”. A narração faz uma relação direta entre a compreensão de Jasão e sua decisão de “adular” a moça no discurso que profere em seguida. Em sua fala, por duas vezes, o herói promete gratificações a Medeia. Sua intenção é toda de

Assim, em tudo, Medeia contribuiu para que Jasão resgatasse o carneiro. Podemos observar que, nessa mesma versão, embora o herói demonstrasse encantamento por Medeia, o amor da feiticeira aparenta ter maior intensidade que o dele. Apolônio deixa entrever que o interesse de Jasão por Medeia diz respeito, antes, ao auxílio por ela prestado, do que ao amor que por ela o herói tem. Nos momentos em que solicitou a ajuda de Medeia, Jasão lhe fez promessas. No entanto, se comprometeu em casamento, levando-a consigo, somente após a moça cair de joelhos, diante dos argonautas, pedindo proteção<sup>20</sup>.

Depois desses episódios, a expedição teve andamento com Medeia partindo em fuga junto à tripulação de Argo<sup>21</sup>. Durante a viagem, os argonautas foram perseguidos por homens de Cólquida, entre eles o rei e seu filho Apsirto, irmão de Medeia, que foi então assassinado. Brandão (2015) apresenta duas versões desse episódio. Uma delas diz que Medeia teria esquartejado o irmão para atrasar o pai. A outra versão conta que Jasão seria o assassino, mas ainda assim, Medeia o teria auxiliado.

Apolônio parece seguir esta última versão. Em seu texto, foi Medeia quem orquestrou a emboscada contra o irmão. Disse a Jasão que convenceria Apsirto, enviando-lhe presentes, a encontrá-la no caminho de fuga. No entanto, pouco antes de Medeia propor o assassinato, Jasão deixou entrever em suas palavras que seria vantajosa a morte do cunhado<sup>22</sup>. Por fim, tudo aconteceu conforme o planejado: enquanto os irmãos conversavam, Jasão, que já estava à espreita, apunhalou Apsirto com uma espada.

Após a fuga de Cólquida, Jasão e Medeia aportaram em Iolco. Brandão (2015, p. 197) menciona que “a partir desse momento, são muitas as tradições e variantes” do mito. Ele afirma que em versões referidas por alguns mitógrafos, Jasão assumiu o trono de Iolco, vivendo com Medeia até o fim de sua vida.

Por outra perspectiva, conforme as versões que Brandão diz serem mais seguidas – e Eurípidés vai com essa variante – Pélias não entregou o trono a Jasão. Em vista disso, Medeia decidiu vingar o marido, de forma que convenceu as filhas do rei de que ele poderia ser rejuvenescido. Disse que prepararia um caldeirão cheio de uma poção mágica. Induziu as filhas de Pélias a mergulhar o pai na poção após cortarem-no em pedaços. Enganadas, então, por

---

sedução e convencimento. Apolônio descreve a troca de olhares radiantes entre os dois, mas é Medeia quem se mostra apaixonada.

<sup>20</sup> Esta cena é narrada entre os versos 83 e 98, no livro IV das *Argonáuticas* (cf. em APOLÔNIO, 2021, p. 265 - 267).

<sup>21</sup> Também podemos mencionar que Trajano Vieira, nos comentários que faz a sua tradução de *Medeia*, faz referência à existência de alguma versão do mito que apresenta a hipótese de que Jasão raptou Medeia (cf. em EURÍPIDES, 2010, p. 151).

<sup>22</sup> As ações de Medeia, na versão de Apolônio, sempre estão acompanhadas de uma prévia sugestão ou encantamento, seja pelos deuses, seja por Jasão, mas sempre em benefício do argonauta.



Medeia, as filhas se tornaram assassinas do próprio pai. Por conta do crime, Medeia e Jasão tiveram de fugir novamente. Refugiaram-se em Corinto, onde habitavam o rei Creonte<sup>23</sup> e sua filha Creusa<sup>24</sup>.

A peça de Eurípides transcorre quando o casal e seus dois filhos já habitam Corinto. As ações têm início exatamente no momento em que Medeia descobre que Jasão a traiu e tomou a filha de Creonte como esposa. A feiticeira é retratada por Eurípides como uma mulher perigosa, ferida e revoltada por conta dos acontecimentos. Ela profere palavras que indicam a intensidade de seu *pathos* vingativo. Os sujeitos ao seu redor a temem, porque sabem de seu poder e de sua ira. Os personagens dialogam com Medeia: ora a ama, compadecida dos sofrimentos da protagonista e tentando convencê-la a não cumprir sua vingança; ora Jasão, tentando persuadi-la de que ele tomou a melhor decisão.

Creonte também dialoga com a protagonista. Temendo as consequências de sua ira, decide expulsar Medeia e os filhos da cidade. No entanto, como os próprios personagens comentam durante a trama, Medeia é sedutora, artilosa e hábil oradora, de modo que convence Creonte a deixá-la permanecer por mais um dia em Corinto. O sofrimento e desejo de vingança da protagonista se intensificam após esse episódio.

O rei de Atenas, Egeu, aparece em Corinto de forma inesperada. Em diálogo com Medeia, promete-lhe abrigo em Atenas. Após receber a palavra de Egeu, Medeia se sente segura para executar sua vingança. Finge aceitar o casamento do esposo com a nova mulher. Pede para que Jasão convença Creusa a consentir com a permanência das crianças em Corinto. Determinada em sua vingança, Medeia enfeitiça um véu e uma coroa e pede que os filhos os levem como presente a Creusa.

A princesa de Corinto recebe as crianças e permite sua permanência na cidade. Após aceitar o presente, a moça se adorna com as peças. Mas o feitiço faz com que Creusa seja consumida por chamas até sua morte. Creonte se desespera ao ver a filha em chamas e se abraça a ela na tentativa de salvá-la. No entanto, acaba preso à Creusa e também é consumido pelas chamas. Não satisfeita, Medeia quer a todo custo vingar-se do marido. Então, antes de fugir de Corinto levada pelo carro do Sol, comete o seu ato de maior perversidade, e assassina os próprios filhos com um punhal. Essa é a catástrofe que suscita o horror do espectador/leitor.

---

<sup>23</sup> Conforme Brandão, trata-se de Creonte, filho de Liceto. Portanto, não deve ser confundido com “o segundo Creonte, o tebano, filho de Meneceu e irmão da infortunada Jocasta” (BRANDÃO, 2015, p. 198).

<sup>24</sup> O nome “Glauce” também é usado em vários textos quando os autores referem-se à figura de Creusa. Em *Medeia: 1 verbo*, peça que analisaremos em seguida, Sérgio Roveri opta por usar o nome “Glauce”.

Por meio dela, Eurípides fez perpetuar, na cultura ocidental, uma Medeia sempre associada a esse crime<sup>25</sup>.

Na próxima seção, traremos a leitura que a crítica fez do texto de Eurípides, mostrando como se trata de uma peça bastante distinta das demais tragédias, também, porque distinta da tragédia de tipo aristotélico. Assim, como veremos, a posição da crítica é de que o trágico, nesse texto, se mostra de outra forma.

## 5.2 MEDEIA: UMA TRAGÉDIA DO INTERIOR HUMANO

Nesta seção, faremos uma análise de *Medeia* apoiando-nos na leitura de textos de filólogos, historiadores e estudiosos do helenismo e de outras épocas históricas. Vale citá-los: Hauser, Brandão, Lesky, Kitto e Jaeger. Esses são os autores, como vimos, que também consultamos para compreender o contexto em que as tragédias do século V a.C. foram escritas, assunto sobre o qual tratamos no capítulo anterior. A investigação desses autores sobre aquele contexto contribui para que conheçamos algo sobre o horizonte de expectativas dos poetas gregos.

Entretanto, considerando a noção de “fusão de horizontes” sobre a qual Jauss escreve, podemos levar em conta que esses teóricos fazem a leitura dos textos e relatos antigos a partir do seu próprio horizonte de expectativas. Eles escreveram e publicaram suas obras no séc. XX. São, portanto, sujeitos modernos que, quando lêem os textos gregos, não deixam de estabelecer um diálogo com seu próprio tempo. É isso que fazem em seus comentários a *Medeia*. Eles falam sobre aquele contexto, mas não podem abdicar totalmente da sua própria visão de mundo. Como veremos, os autores destacam questões dessa tragédia que falam muito sobre o mundo moderno, e não deixam de falar do mundo contemporâneo, que, ao nosso olhar, se afigura uma modernidade tardia.

Além disso, a tendência desses autores é de concordar com a posição de que a peça inova, em certo sentido, se comparada aos outros textos trágicos do período ático. Como observamos, essa peça também se distancia, em alguns pontos importantes, da forma trágica

---

<sup>25</sup> Gouveia Júnior (2013) observa que há indícios de que Medeia “só passou a ser retratada dessa maneira após a década de 430 a.C., mais provavelmente depois do festival das Grandes Dionisíacas de 431 a.C., quando Eurípides encenou sua *Medeia*”.

que Aristóteles (1985) descreve na *Poética*. Desse modo, também traremos aqui algumas evidências que tendem a confirmar essa posição<sup>26</sup>.

Mencionamos, acima, que, ao construir uma peça em que Medeia comete filicídio por vingança, Eurípides possivelmente foi o responsável pela fama que essa personagem passou a ter a partir de então. O assassinato dos próprios filhos, possivelmente, sempre será um motivo de horror aos olhos do leitor de qualquer época histórica. As tragédias gregas são caracterizadas por representarem essas catástrofes que, certamente, provocam o horror. Mas elas divergem por conta de algumas questões sobre as quais Aristóteles discorreu.

O filósofo (1985) escreveu a respeito das condições para que as ações da peça possam provocar a catarse, que, conforme sua explicação, se dá, de preferência, por meio dos sentimentos de terror e piedade. Daí a importância da catástrofe nas tragédias, pois seria ela a responsável por suscitar esses sentimentos no público. O filósofo classificou os tipos de catástrofe e apontou que as que ocorrem entre pessoas da mesma família são as de melhor tipo; e esse é o caso de Medeia que assassina os próprios filhos. Porém, a catástrofe pode suscitar sentimentos diferentes no espectador, a depender da consciência que o personagem tem ou não de seu próprio ato.

Nesse sentido, o autor fala de quatro possibilidades, que citamos aqui conforme a hierarquia proposta por Aristóteles (1985), de melhor para pior: (i) dos personagens que ignoram os seus atos e, quando prestes a agir, tomam conhecimento e não perpetram a ação; (ii) dos personagens que ignoram seus atos e só os reconhecem após a ação; (iii) dos personagens que agem conscientemente, ou seja, intencionalmente; e (iv) dos personagens que têm a intenção de agir, mas desistem. O filósofo menciona, então, o crime de Medeia como uma catástrofe do terceiro tipo, não estando portanto entre as melhores por ele indicada.

A personagem de Eurípides, de fato, nunca se enganou sobre a malvadez de seus atos, sempre esteve ciente do que significa matar os próprios filhos, porém deixou-se levar pelo *pathos*, e escolheu a vingança mais terrível que pôde encontrar. Talvez, se Medeia tivesse assassinado os próprios filhos por acidente, como contam algumas versões do mito, o horror, possivelmente, seria mantido, mas poderia vir acompanhado de algum sentimento de piedade, caso Medeia tomasse conhecimento do assassinato após cometê-lo e se arrependesse em seguida. Entretanto, o reconhecimento (*anagnorisis*), que, a nosso ver, implica a ideia de arrependimento, não é experimentado pela personagem. Não é possível, portanto, sentir

---

<sup>26</sup> Tivemos a oportunidade, em momento anterior, de escrever um trabalho onde fizemos uma investigação semelhante (cf. em FIUZA, 2021). Entretanto, é interessante retomarmos aqui a discussão.

qualquer piedade por essa mulher que cometeu um crime como esse; mesmo que inicialmente o coro fale dos seus sofrimentos de mulher traída, mostrando ter por ela alguma compaixão.

Dessa forma, embora seja protagonista, Medeia não pode ser considerada uma heroína trágica, no sentido em que Aristóteles usa o conceito. O filósofo propunha, como vimos, que uma tragédia deveria representar ações de homens de caráter superior. Assim, ainda que cometa a falha trágica (*hamartia*), que seja dotado de *hybris*, na perspectiva aristotélica, um herói não pode ter um caráter tão maléfico como o apresentado por Medeia na peça. Além disso, o estagirita atribui às mulheres um caráter inferior ao dos homens, não podendo assim, na sua perspectiva, uma mulher ser heroína. Vejamos o seguinte trecho da *Poética*:

No respeitante a caracteres, a quatro pontos importa visar. Primeiro e mais importante é que devem eles ser bons. E se, como dissemos, há caráter quando as palavras e as ações derem a conhecer alguma propensão, se esta for boa, é bom o caráter. Tal bondade é possível em toda categoria de pessoas; com efeito, há uma bondade de mulher e uma bondade de escravo, se bem que o [caráter de mulher] seja inferior, e o [de escravos], genericamente insignificante. (ARISTÓTELES, 1985, p. 456)<sup>27</sup>

Sobre o caráter de Medeia e a impossibilidade de considerá-la uma heroína trágica, Kitto (1990, p. 12) observa:

Medeia não é assim; na verdade, seria difícil encontrar um herói de Eurípides que o seja até chegarmos a Penteu. Medeia não é um caráter composto de bom e mau no qual o que é mau faz cair tragicamente em ruínas o que é bom, e não podemos certamente rezear por ela como por um de nós. De fato, tratada como heroína autenticamente trágica, ela não produzirá efeito.

Poderíamos, portanto, considerar Jasão como o herói trágico, mas mesmo ele não parece estar de acordo com os padrões aristotélicos. Se comparado aos heróis de outras tragédias, Jasão aparenta ter também um caráter inferior (usando, aqui, as definições de Aristóteles). Ele nem mesmo é dono de suas próprias conquistas, todas podem ser atribuídas a Medeia. Se ele conquistou algo, foi por conta de seu ardil e egoísmo. O argonauta seduziu Medeia, prometeu-lhe fidelidade, levou-a para longe da família.

Lembremos que Jasão mostra não só sua ambição, mas seu ardil, em diálogo com Medeia, quando tenta convencê-la de que decidiu casar-se com Creusa para salvar Medeia e as crianças. Em certo momento ele fala: “[...] As núpcias régias, / alvo de teus reproches, delas trago / à discussão três pontos: que fui sábio, / que fui sóbrio, que me moveu o amor / de mim para com os meus [...]” (EURÍPIDES, 2010, p. 71-73). Além disso, ele afirma: “Põe na cabeça de uma vez por todas: / não foi por outra que subi ao leito / régio, mas por querer salvar a ti / e

<sup>27</sup> O acréscimo de informações, por meio do uso de parênteses reto, está presente na versão traduzida da *Poética* que escolhemos para usar em nossa pesquisa.

aos dois meninos, pai de irmãos dos filhos / de agora, príncipes, bastiões de alcácer” (EURÍPIDES, 2010, p. 75-77).

Jasão atribui à “fala verborrágica” (EURÍPIDES, 2010, p. 63) de Medeia a responsabilidade pelo exílio ao qual foi submetida por Creonte. Entretanto, dificilmente se pode negar que foi, antes, a escolha de Jasão que colocou, não só Medeia, mas as crianças nessa situação. Após Jasão se pronunciar, o coro fala da beleza do seu discurso, mas o acusa de traição. Em seguida, Medeia também fala nesse sentido, mostrando que ele tenta seduzi-la com as palavras, mas que a injustiça dos seus atos não a convence. Ela ainda evidencia sua desonestidade argumentando que ele casou às escondidas. Vejamos as falas do coro e de Medeia:

CORO

Há um cosmo de beleza em tua parlenda,  
mas, mesmo contra o que por certo pensas,  
darei que atraíçoar a esposa é indigno.

MEDEIA

Difiro muito em muito dos demais,  
favorável que sou a que se multe  
pesadamente o bom de prosa injusto,  
capaz de tudo. É um sabedor de araque!  
Não me venhas posar de bem-falante,  
que te derruba o muro de um vocábulo;  
foras honesto, me convencerias,  
ao invés de casar-se na surdina. (EURÍPIDES, 2010, p. 75)

Vemos, então, que o caráter de Jasão, possivelmente, não se difere tanto do de Medeia. Ele não hesitou em abandonar a família em troca de um casamento proveitoso; e, assim como a feiticeira, usa um discurso persuasivo, sedutor. Além disso, caso Eurípides tenha tomado a versão do mito que coloca Medeia como a assassina do irmão, ainda assim, é por Jasão que ela cometeu o assassinato. Podemos lembrar, também, que Trajano Vieira (2010), nos comentários à tradução brasileira da peça, traz a hipótese de que Eurípides aderiu à versão do mito segundo a qual Jasão raptou Medeia de sua cidade natal<sup>28</sup>. Desde Cólquida, Jasão agiu em interesse próprio, revelando-se, não exatamente um orgulhoso, mas, antes, um verdadeiro egoísta. Kitto

<sup>28</sup> Em diálogo com Jasão após cometer o filicídio, Medeia profere as seguintes palavras: “τίς δέ κλύει σοῦ θεοῦ ἢ δαίμων, / τοῦ ψευδόρκου καὶ ξειναπάτου” (EURÍPIDES, 2010, p. 150). A fala de Medeia é traduzida por Trajano Vieira do seguinte modo: “Que deus ou dâimon te dará escuta, / perjurador, traidor dos próprios hóspedes?” (EURÍPIDES, 2010, p. 151). Em nota, na mesma página, o tradutor observa que o termo “ξειναπάτου” significa literalmente “daquele que engana seus hóspedes”. Desse modo, Vieira afirma que Eurípides pode ter empregado esse termo porque estaria seguindo alguma versão do mito que traz Jasão como raptor de Medeia (cf. em EURÍPIDES, 2010, p. 151). Em *Variae Medaeae: A recepção da fabula de Medeia pela literatura latina*, Golveia Júnior cita, entre diversas versões do mito, uma que fala no rapto de Medeia pelos argonautas (cf. em JUNIOR, 2013, p. 29 e 35).

(1990, p. 14) também tem opinião semelhante sobre o caráter de Jasão: “é impossível encontrar nele algo que não seja mesquinho”.

Assim, podemos considerar que, além de Jasão não estar em conformidade com o herói trágico aristotélico, também se torna difícil afirmar que ele seja um personagem que suscite compaixão ou piedade. Talvez, alguém possa insistir em ter alguma piedade por ele, uma vez que é o pai das crianças assassinadas e que demonstra sofrimento pela morte dos filhos ao final da peça; mas sua trajetória e suas escolhas não parecem nos mostrar que alguém teria verdadeira piedade por ele. São as verdadeiras vítimas, aquelas que foram assassinadas, e em especial as crianças, que de fato podem suscitar esses sentimentos no público.

Após a catástrofe, o filicídio cometido por Medeia, Jasão profere as seguintes palavras: “[...] Faltou-me percepção ao propiciar / a troca de uma terra bárbara / por residência em território helênico / – como fui tolo! –, algóz do pai e lar! / Os deuses me enviaram *Alástor* / – o gênio vingador –, após matares / o irmão Apsirto e aurir em Argo [...]” (EURÍPIDES, 2010, p. 145, grifo do autor). Nesse trecho, Jasão fala de um erro cometido ao levar Medeia de Cólquida. Menciona, ainda, que a ira divina se voltou contra ele após o assassinato do cunhado. Essa última afirmação, reforça a ideia de que a morte de Apsirto foi em benefício de Jasão.

Além disso, se observarmos o trecho citado, Jasão parece reconhecer que errou no passado e que, isso resultou no desastre que vivencia. No entanto, o reconhecimento de Jasão não o leva ao apaziguamento, à purgação das paixões. Embora ele diga que a ira divina foi incitada naquele momento passado, não é essa ira que ele teme ao final. O personagem não demonstra querer reprimir sua *hybris* para conformar-se à divindade. De modo contrário, sua cólera é aumentada. Deseja vingar-se de Medeia, a quem não pode alcançar por estar no carro do Sol. Profere as palavras que invocam a vingança: “Que as Erínias da dupla te fulminem / e Dike, justa, rubra!” (EURÍPIDES, 2010, p. 151).

Ademais, há, em *Medeia*, ainda outros elementos assinalados pela crítica que nos mostram que a peça se distancia das indicações aristotélicas sobre a tragédia. Podemos mencionar, também, a questão relativa ao modo como o coro se apresenta nessa tragédia. O coro euripidiano entoa seu canto fazendo comentários a respeito dos acontecimentos; se mostra menos participante da ação, se comparado ao das tragédias sofocianas. É representado, portanto, de forma contrária às indicações de Aristóteles no que diz respeito à função dos coreutas, cuja voz deveria ser como a de personagens participantes da ação. Quando acontece o assassinato das crianças, o coro não age como um personagem que poderia impedir algo. Apenas narra os acontecimentos que não são mostrados para a plateia e ameaçam interferir na ação, mas não o fazem:

AS CRIANÇAS (do interior)  
Ai, Ai!

CORO  
Estrofe II. – Ouves o grito? Ouves as crianças? Ah, desgraçada, ah, mulher azarenta!

UMA DAS CRIANÇAS  
Ai, ai! Que hei-de fazer? Fugir das mãos de uma mãe?

A OUTRA  
Não sei. Querido irmão, estamos perdidos.

CORO  
Devo entrar no palácio, subtrair ao homicídio aqueles inocentes? Julgo que sim.

A OUTRA  
Estamos sob o gládio, caídos na emboscada. (Silêncio. As crianças morrem.)  
(EURÍPIDES, s.d. 67)

Além desses aspectos aqui mencionados, há a entrada de Egeu, considerada por alguns teóricos como um elemento que quebra o encadeamento causal de ações, e por consequência, a verossimilhança. Observação já feita por Aristóteles (1985), que, no mesmo sentido, também censurou o recurso ao *deus ex machina* empregado ao final da peça, quando Medeia é salva pelo carro do Sol.

Se considerarmos a tragédia como resultado das questões acima mencionadas, poderemos chegar ao entendimento de que *Medeia* apresenta um distanciamento das descrições da estrutura trágica feitas por Aristóteles, à qual Sófocles e Ésquilo foram mais fiéis. Os críticos por nós consultados, tendem a assentir com essa posição e, para além disso, concordam todos com a questão de que Eurípides, influenciado pelos sofistas, aproximava seus textos da cosmovisão em emergência, em que o pensamento racional vinha se desenvolvendo. Eles assinalam que Eurípides fez de *Medeia* uma peça helênica e não, Ática (KITTO, 1995). Certamente, nessa tragédia, os deuses parecem ser mais um ornamento do que uma centralidade, enquanto o drama ali exposto parece dizer respeito a questões propriamente humanas.

É interessante observar que, segundo Diógenes de Laércio, a primeira leitura pública da obra *Dos deuses* foi lida por seu autor Protágoras na casa de Eurípides. Protágoras foi o sofista expulso de Atenas por ter afirmado a impossibilidade de se saber a existência dos deuses<sup>29</sup>. Também é dele a máxima “o homem é a medida de todas as coisas” (PROTÁGORAS, *apud.*

---

<sup>29</sup> Diógenes de Laércio reproduz o trecho que, segundo ele, levou Protágoras a ser banido de Atenas: “Quanto aos deuses, não tenho meios de saber se eles existem ou se não existem; são muitos os obstáculos impeditivos do conhecimento, como a obscuridade do assunto e a brevidade da vida humana” (PROTÁGORAS, *apud.* DIÓGENES, 1998, p. 264).

DIÓGENES, 1998, p. 264). Ao que parece, Eurípides teve afinidade com tais pensamentos, e os críticos vêem seus textos como uma prova disso.

É em questões como essas que alguns autores, como Nietzsche ou Hauser, se baseiam para afirmar que Eurípides foi o responsável pelo fim da tragédia. Devemos observar, no entanto, que ambos têm posições distintas em seu julgamento. Como mencionamos, Nietzsche censura o poeta com veemência, pois, ao aproximar seu texto de uma visão de mundo racional, Eurípides teria negado à arte trágica o valor positivo que ela confere à existência. Hauser, por sua vez, percebe em Eurípides a virtude daquele que trouxe os problemas do indivíduo humano para dentro de sua peça. Hauser (1982, p. 136) escreve:

O sistema das ideias dos sofistas tem a sua expressão mais compreensiva e mais significativa em Eurípides, o único verdadeiro poeta da época do iluminismo grego. Os assuntos mitológicos são para ele mero pretexto para discutir as questões filosóficas do momento e os problemas mais comuns da vida da classe média. Assim, trata das relações dos sexos, do casamento, da situação social e doméstica da mulher e dos escravos e transforma a lenda de Medéia em qualquer coisa como um drama doméstico da vida de casados. A heroína de Eurípides, na sua revolta contra o homem está mais próxima das personagens femininas de Hebbel e de Ibsen do que das heroínas da velha tragédia. Que pensariam estas de uma mulher que declara sem rodeios que ter filhos requer mais coragem do que todos os feitos guerreiros?! Mas a iminente dissolução da tragédia é evidente, não só na concepção não heróica da vida de Eurípides, mas também na sua cética interpretação do destino, que é o autêntico reverso de um teodiceia.

Indo na esteira de Hauser, podemos dizer que Eurípides colocou nas palavras de Medeia um assunto – a condição da mulher no mundo grego – que, ao menos, para o olhar contemporâneo é claramente um problema social e político, e que, por isso, parece não ter qualquer relação com o mundo dos deuses. Tanto Brandão (1985), como Lesky (2003) e Jaeger (1995) compartilham da opinião de Hauser. Veja-se o que Jaeger (1995, p. 400) escreve:

Medeia faz reflexões filosóficas sobre a posição social da mulher, sobre a desonrosa violência da entrega sexual a um homem estranho, a quem é preciso seguir no casamento e comprar por um rico dote. E explica que o parto dos filhos é muito mais perigoso e heróico que as façanhas dos heróis de guerra.

O discurso de Medeia ao qual esses autores se referem é o seguinte:

[...]Entre os seres com psique e pensamento,  
quem supera a mulher na triste vida?  
Impõe-se-lhe a custosa aquisição  
do esposo, proprietário desde então  
de seu corpo – eis o opróbrio que mais dói!  
E a crise do conflito: a escolha re-  
cai no probo ou no torpe? À divorciada,  
a fama de rampeira; dizer *não!*  
ao apetite másculo não nos  
cabe. Na casa nova, somos mânticas  
para intuir como servi-lo? Instruem-nos?  
Se o duro estágio superamos, sem  
tensão conosco o esposo leva o jugo



– quem não inveja? –, ou melhor morrer.  
 Quando a vida em família o entedia,  
 o homem encontra refrigério fora,  
 com amigo ou alguém da mesma idade.  
 A nós, a fixação numa só alma.  
 “Levais a vida sem percalço em casa”  
 (dizem) “a lança os põe em risco”. Equívoco  
 de raciocínio! Empunhar a égide  
 dói muito menos que gerar um filho. (EURÍPIDES, 2010, p. 46-47)

Nesse discurso, Medeia evoca os temas da submissão da mulher ao homem; do divórcio<sup>30</sup>; do julgamento social sobre a mulher; da liberdade masculina, em oposição à uma repressão sobre o comportamento feminino. Temas todos tão caros ao mundo contemporâneo e sobre cuja crítica, em especial, a feminista, se debruça com profundidade. Não espanta, portanto, que os teóricos vejam Eurípides como um poeta que fala de problemas modernos e que, por isso, assim como disse Carpeaux (2019), afigura-se quase um nosso contemporâneo.

*Medeia* parece falar ao sujeito contemporâneo, porque expressa uma visão de mundo mais próxima da nossa. No discurso acima, a protagonista lança questionamentos sobre uma situação social que foi a ela imposta. É de destino que Medeia fala, mas não do destino que os deuses lhe impuseram. Ela parece querer dizer: “é assim que o mundo se organiza. Esta é a situação da mulher: obrigada a se submeter ao marido, que, por sua vez, tem a liberdade de rejeitá-la quando lhe convir. À mulher, resta o constrangimento e a rejeição social. E isso é injusto”. Seu desejo parece ser o de insurgir contra esse destino, e não contra o destino dos deuses.

A tragédia *Édipo Rei* é compreendida como a representação de um herói cuja *hybris* é o orgulho que o levou a fugir da desdita anunciada pelo oráculo, mas que dela não pôde escapar. Por estar subjugado ao arbítrio dos deuses, mesmo cometendo crimes horríveis, Édipo é quase um inocente, porque não sabia que era em crimes que seus atos incorriam. Em *Medeia*, por outro lado, a *hybris* é outra. É destruidora e vingativa. Eurípides não nos deixa crer que Medeia é inocente, vítima de uma ordem divina contra a qual não pode se impor, ainda que o poeta nos mostre seu flagelo de mulher abandonada.

Por um lado, ela é vítima por ser mulher numa sociedade em que mulheres têm poucos direitos. É vítima de Jasão que a abandonou e de Creonte que a expulsou. Mas, para o leitor/espectador, não é possível justificar o filicídio cometido por Medeia, com base nas aparentes injustiças progressas. E, se do texto percebe-se um encadeamento das ações, um efeito de causa e consequência quase necessárias (o que, nos outros textos trágicos, parece acontecer

---

<sup>30</sup> Em comentário à tradução, Trajano Vieira esclarece que, embora não fosse bem-visto, o divórcio era permitido à mulher no século V a.C. O tradutor ainda menciona que, em caso de divórcio, a mulher retornaria à casa paterna (cf. em EURÍPIDES, 2010, p. 45).

não só porque as ações assim se dispõem, mas porque isso pode ser tomado como um reflexo da arbitrariedade da ordem divina, da ideia de necessidade que implica o destino do herói trágico), é também porque Eurípides insere, desde o início, informações sobre a *hybris* de Medeia. São essas informações colocadas ao longo do texto nas falas dos personagens, que nos levam a compreender alguns acontecimentos, dentro da ideia de encadeamento, como é o caso da decisão tomada por Creonte, de expulsar Medeia.

Desse modo, se há um destino, parece ser aquele mais próximo da perspectiva naturalista adotada por filósofos e sofistas, ou, ainda, aquele no qual o sujeito moderno e secularizado tende a acreditar: um determinismo parcial, que envolve a compreensão de que as circunstâncias afetam a vida dos indivíduos. O que a princesa colca faz é tentar insurgir contra suas circunstâncias, e então cai em outro sofrimento que o mundo moderno conhece bem e que acontece no interior do ser humano: o desejo de vingança.

Por isso, Lesky parece correto ao afirmar que não é divina a centralidade da peça. Quem mais está próximo dos deuses, no texto, é a protagonista, que tem ascendência divina e é iniciada nos mistérios da magia, mas esses elementos ficam em segundo plano, porque os traços marcantes em Medeia são os propriamente humanos. Lesky (2003, p. 201) escreve:

Esquecemos a feiticeira com seus truques mágicos, ainda que possam ser utilizados para a ação, no devido lugar. Não como bruxa e sim como pessoa humana é demoníaca esta Medéia, que é transformada por Eurípides em assassina dos próprios filhos. Com grande liberdade opõe-se ele aqui à tradição [...]

Sobre isso, os críticos concordam: o drama de Medeia reside na sua submissão às paixões. Kitto (1990) asseve que é como mulher inteira que Medeia está possessa de natureza apaixonada, tanto no que diz respeito ao amor quanto ao ódio. Ela mesma afirma que sua paixão é mais forte que sua razão. O *pathos* de Medeia, como observa Brandão (1985), é revelado no início da peça, no prólogo recitado pela nutriz:

[...] Medeia ameaça a messe de miséria,  
soergue a destra, explode em jura, evoca  
o testemunho dos divinos: eis  
a paga de Jasão com que lucra!  
Seu corpo carpe, inane ela se prosta,  
delonga o pranto grave assim que sabe  
o quanto fora injustiçada. O olhar  
sucumbe à terra, nada a faz erguê-lo,  
feito escarcéu marinho, feito pedra,  
discerne o vozerio amigo, exceto  
quando regira o colo ensimesmado,  
alvíssimo, em lamúrias pelo pai,  
pelo país natal, que atraçou  
por quem sem honra tem agora. Aprende  
o quanto custa renegar o sítio  
natal. Ao ver os filhos, tolda o cenho

com desdém. Tremo só de imaginar  
 que trame novidades. Sua psique  
 circumspecta suporta mal a dor.  
 Conheço-a de longa data e não  
 descarto a hipótese de que apunhale  
 o fígado, depois que entrou sem voz,  
 rumo ao leito... ou será que mata o rei  
 e o marido, agravando o quadro mais?  
 Ela é terribilíssima. Ninguém  
 que a enfrente logra o louro facilmente. (EURÍPIDES, 2010, p. 27)

A nutriz já prenuncia os acontecimentos da peça. Introduce o leitor no tema principal: da mulher injustiçada e amedrontadora, porque vingativa. A leitura de Jaeger (1995) segue no mesmo sentido do que disseram Brandão e Kitto. Para ele, é porque Eurípides retrata o problema do amor-loucura e da sanha vingativa no indivíduo, que seu texto implica um subjetivismo. Isso é justificado, segundo Jaeger, em função da reforma naturalista e racionalista que vinha ocorrendo na tragédia.

Também, Jaeger (1995, p. 408) afirma que “Eurípides é o primeiro psicólogo. Descobridor da alma num sentido completamente novo, o inquiridor do inquieto mundo dos sentimentos e das paixões humanas”. O autor segue dizendo que, em *Medeia*, Eurípides retratou as enfermidades da alma, “os trágicos efeitos da patologia erótica e da erótica deficiente” (JAEGER, 1995, p. 408). Não podemos deixar de ver que os comentários de Jaeger nos mostram como o autor buscou no texto de Eurípides respostas a questões de seu próprio horizonte de expectativas.

Ademais, Jaeger menciona que a tragédia de Eurípides não é didática, uma vez que, como analisamos, ela não apresenta um herói trágico que faça o movimento de reconhecimento e de retorno a uma subordinação ao religioso. Porém, conforme Kitto (1995), o poeta tinha o intuito de mostrar ao homem os malefícios de render-se às paixões em detrimento da razão. É sob esse ângulo, que Kitto (1995) percebe o racionalismo em Eurípides. Na sua opinião, em *Medeia* subjaz o pensamento de que a razão deve ser tomada como um guia da vida humana, enquanto as emoções não racionais são capazes de nos degenerar.

Kitto também afirma que o poeta “está a apresentar-nos a sua concepção trágica de que as paixões e a ausência de razão, às quais a humanidade está sujeita, são o seu maior flagelo” (KITTO, 1995, p. 26). Nesse sentido, ele estende, do âmbito individual para o social, a degenerescência causada pelas paixões. O *pathos* de *Medeia* não apenas é um mal para ela, mas provocou o infortúnio de todos à sua volta: Jasão, Creusa, Creonte, os coríntios, e sobretudo as crianças. É por conta disso que o leitor/espectador vivencia o drama trágico, porque presente junto à trama a força destruidora da violência. Assim, ele propõe que o herói trágico de *Medeia*

não é apenas algum personagem participante da ação, mas, sim, toda a humanidade. Partindo disso, Kitto defende a possibilidade do efeito catártico em *Medeia*:

O final de *Medeia* não sai fora da lógica da acção conforme a lei da necessidade e da probabilidade, mas é deliberadamente forjado por Eurípides como revelação final do seu pensamento. Quando começamos a ver *Medeia* não apenas como a esposa traiçoadada e vingativa, mas como personificação de uma das forças cegas e irracionais da natureza, começa a aparecer-nos aquela catarse que procuramos em vão no discurso do mensageiro. É esta transformação que explica finalmente o “revoltante” e aprofunda uma história dramática até à tragédia. (KITTO, 1995, p. 31, grifo do autor)

Vemos, portanto, como Kitto defende a presença do trágico em *Medeia*, ainda que esse texto esteja distante da tragédia aristotélica. Essa posição é reafirmada no seguinte trecho: “Por isso, para onde quer que olhemos em *Medeia*, vemos que Eurípides difere da teoria de Aristóteles e da prática de Sófocles, não apenas na superfície, mas radicalmente; e quanto mais trabalha a sua veia trágica, tanto mais esta divergência cresce” (KITTO, 1995, p. 19, grifo do autor).

Sem fazer a mesma elaboração de Kitto, Brandão se posiciona de forma semelhante, em favor de um trágico não aristotélico na *Medeia*: “Quão distante está Ésquilo! Neste monólogo ficou bem claro que a dicotomia trágica não é mais *deus e homem*, mas que ambos residem no íntimo do ser humano. Em Eurípides, *Moira* foi substituída por *Éros*.” (BRANDÃO, 1985, p. 70). O monólogo ao qual Brandão se refere é o lamento de *Medeia* diante do olhar dos filhos, que a faz oscilar em sua decisão de assassiná-los:

Por que cravar em mim o esgar ambíguo?  
 Por que sorrir-me o derradeiro riso?  
 O que farei? Sucumbe o coração  
 ao brilho dos semblantes dos garotos.  
 Mulheres, titubeio! Os os planos pe-  
 riclitam! Vou-me, mas com meus dois filhos!  
 Prejudicar crianças em prejuízo  
 do pai não dobra o mal? Fará sentido?  
 Comigo não: adeus, projetos árdios!  
 O que se passa em mim? Aceitarei  
 o escárnio de inimigos impunidos?  
 Que infâmia ouvir de mim reclamos típicos  
 de gente frouxa! Ao rasgo de ousadia!  
 Pra dentro, meninos! Se a lei veta  
 a presença de alguém no sacrifício,  
 não é problema meu. Pulso agita-se,  
 Ai!  
 Deixa de agir assim, ó coração!  
 Não queiras, infeliz, punir os filhos!  
 No exílio, o bem se aloja em nosso espírito.  
 Ó vingadores do inferno, alástores!  
 Está para nascer alguém que agrida  
 um filho meu! Se ananke, o necessário,  
 impõe uma lei indesviável, nós  
 daremos fim a quem geramos. Não

existe escapatória ao prefixado.  
 Coroada, a noiva vestirá a túnica  
 – eis algo certo – e a túnica a aniquila!  
 Como a senda a que vou é sereníssima  
 e lhes destino via mais sinistra,  
 desejo lhes falar: deixai, meninos,  
 que a mãe estreite a mão direita de ambos!  
 Quanto amor pela curva desses lábios,  
 quanto amor pelo garbo, porte e braços!  
 Felicidades lá, que aqui o pai  
 vos sonegou o regozijo! Doce  
 abraço, rija tez, arfar de brisa!  
 Dobrou-me o mal, mirar os dois não é  
 possível: ide, entrai! Não é que ignore  
 a horripilância do que perfarei,  
 mas a emoção derrota raciocínios  
 e é causa dos mais graves malefícios. (EURÍPIDES, 2010, p. 119)

Com esse monólogo da personagem, vê-se a presença do seu conflito. Ela percebe racionalmente o tamanho mal que irá praticar, mas afirma que seu desejo de vingança, a sua cólera, é superior à sua razão. Nessa tragédia, não há mais a aporia que é representada por Sófocles nos diálogos de *Édipo Rei*. Se há dúvidas, na trama euripidiana, elas estão no interior de Medeia, que, por vezes, hesita em sua determinação de levar a cabo sua vingança. Eurípides consegue potencializar a perspectiva de que se trata de um drama do interior humano, uma vez que o conflito da peça se dá muito menos no debate trágico e, com mais intensidade, no interior dos monólogos de Medeia.

Expusemos aqui a leitura desses críticos literários que perceberam em Eurípides uma novidade com relação aos outros tragediógrafos, uma vez que apresentou elementos temáticos e estéticos bastante distintos dos demais poetas, de modo, também a aproximar-se da cosmovisão racionalista que vinha se apresentando no mundo grego. Considerando a proposta de distanciamento estético de Jauss, que implica a quebra de expectativas, seria interessante investigar se, ao trazer à sua obra essas novidades, Eurípides teria ido de encontro às expectativas de sujeitos daquele período. Sabemos que, embora contemporâneo a eles, Eurípides é o mais tardio dos poetas e que a recepção de sua obra não foi a mesma que a de Ésquilo e Sófocles. Entre os três poetas, ele foi o mais criticado. Ao que tudo indica, a obra euripidiana carrega o distanciamento estético sobre o qual Jauss discorre em sua teoria.

### 5.3 MEDEIA: VIOLÊNCIA DESMISTIFICADA

Vistos como expressão artística de poetas que refiguraram os mitos gregos, os textos trágicos, ainda assim, revelam algo sobre o horizonte de expectativas daqueles sujeitos que os escreveram. Girard entende que a tragédia, enquanto forma artística mais ou menos estável, é inspirada na crise sacrificial vivenciada pelos poetas clássicos e, por isso, carrega elementos reveladores desse contexto. Em vista disso, como mencionamos em seção anterior<sup>31</sup>, Girard demonstrou encontrar, em alguns textos trágicos, elementos de simetria; característica, que para ele, está entre as mais importantes do trágico. Ademais, sendo os textos trágicos uma reatualização dos mitos, e estes, por sua vez, a narração transfigurada de um sacrifício, Girard diz ser possível identificar em seus enredos alguns estereótipos sacrificiais.

Portanto, nesta etapa do trabalho, levando em conta algumas dessas questões estudadas por Girard, traremos uma leitura de *Medeia* de Eurípides. Nossa análise propõe que essa peça carrega elementos de “inspiração trágica” sobre os quais fala Girard, mas percorreu caminhos bastante distintos do que os percorridos em outros textos trágicos.

Como vimos, Girard afirma que, em *Édipo rei* e n’*As Bacantes*, há simetria entre os personagens da peça. Seja porque apresentam características que os tornem semelhantes; seja por conta da troca de acusações quase idênticas no debate trágico. Em *Medeia*, como vimos, é difícil dizer que temos um herói trágico de tipo aristotélico, exatamente porque tanto *Medeia* como *Jasão* têm caracteres piores. A *hybris* de *Medeia* é apresentada desde o começo da peça, mas o egoísmo e a mesquinhez de *Jasão* também o são.

No prólogo, a nutriz fala do crime contra o rei de Iolco cometido por intermédio de *Medeia* no passado, mas deixa ver que foi em benefício de *Jasão* que a feiticeira manipulou as filhas de *Pélias*. Também, a nutriz menciona o intenso desejo de vingança de *Medeia* cujas consequências podem ser perigosas, mas a coloca como uma vítima da situação causada por *Jasão*. Se *Medeia* quer vingar-se, é porque *Jasão* a traiu, e isso é evidenciado no prólogo:

[...] sempre solícita com os daqui,  
 jamais em discordância com o cônjuge.  
 Se há concordância entre o casal, a paz  
 no lar é plena. O amor adocece agora,  
 instaura-se o conflito, pois *Jasão*  
 deitou-se com a filha de *Creon*.  
 Rebaixa a própria esposa e os descendentes. (EURÍPIDES, 2010, p. 25).

<sup>31</sup> Nos referimos aqui à seção *A inspiração trágica pelo olhar girardiano*, disposta no capítulo 4, anterior a este.

Em seguida, a nutriz fala do sentimento de injustiça de Medeia:

[...] Seu corpo carpe inane ela se prostra.  
delonga o pranto grave assim que sabe  
/ o quanto fora injustiçada. O olhar  
sucumbe à terra, nada a faz erguê-lo,  
feito escarcéu marinho, feito pedra,  
discerne o vozerio amigo, exceto  
quando regira o colo ensimesmado,  
alvíssimo, em lamúrias pelo pai,  
pelo país natal, que atraçouu  
por quem sem honra a tem agora. Aprende  
o quanto custa negar o sítio  
natal. (EURÍPIDES, 2010, p. 25).

A ama traz à tona o arrependimento da feiticeira por ter atraçouado a família e deixado Cólquida. É isso que faz intensificar sua dor. Em seu país natal, ela tinha a estima familiar; a segurança de pertencer à comunidade; e o prestígio de ser filha do rei. Medeia lamenta tudo o que abdicou por Jasão. Além disso, como já dissemos, há a possibilidade de Jasão tê-la raptado de Cólquida<sup>32</sup>. Assim, a nutriz deixa claro ser ele o responsável por Medeia ter se tornado uma estrangeira em Corinto, ainda que lá vivesse bem, e gozasse de algum prestígio por ser considerada uma sábia. Mas a traição do marido muda sua situação no país de exílio.

Ainda no início da peça, o pedagogo revela à nutriz que Creonte deseja expulsar Medeia e os filhos. Ela se tornará, então, uma apátrida, pois não pode retornar ao país natal. Jasão, portanto, até o desfecho da peça, não é retratado como se fosse melhor que Medeia. O diálogo entre o pedagogo e a nutriz revela mais sobre o caráter de Jasão:

NUTRIZ  
Jasão aceita a punição dos filhos,  
embora em litígio com Medeia?

PEDAGOGO  
Núpcias nova destroem o liame antigo;  
ele é malquisto neste domicílio.

[...]

NUTRIZ  
É claro o afeto paternal, meninos?  
Sonho que morra – não! – pois me chefia!  
Mas com quem deveria amar é um crápula. (EURÍPIDES, 2010, p. 31)

Há uma simetria entre Medeia e Jasão. Mas podemos nos atentar que é Jasão que primeiro comete injustiças contra ela. Medeia nada fez para que Jasão a traísse, ao menos não há nada na peça que indique isso. A decisão do argonauta foi tomada por egoísmo; ele agiu em

---

<sup>32</sup> No tópico anterior, mencionamos a hipótese de Trajano Vieira, de que Eurípides poderia ter adotado uma versão do mito que tomava Jasão como um raptor de Medeia. Nosso comentário pode ser conferido na página 98 deste trabalho.

benefício próprio. Por conta disso, quase teríamos uma assimetria, de início. Isso não se confirma, no entanto, porque os personagens da peça dão ênfase à *hybris* vingativa e à potência destruidora da feiticeira colca. A ama alerta logo no prólogo que Medeia é “[...] terribilíssima. Ninguém / que a enfrente logra o louro facilmente” (EURÍPIDES, 2010, p. 27). Desse modo, nos momentos iniciais da peça, Medeia e Jasão quase se colocam lado a lado em sua *hybris*.

Há outro elemento de simetria, entre Jasão e Medeia, que pode ser destacado. Num período em que eram homens os que tinham espaço na pólis para as discussões sofisticadas, em que eram homens os poetas, e inclusive os atores que representavam as tragédias, Medeia é tomada como sábia. Ela assume essa característica geralmente atribuída aos homens gregos. É considerada sábia por conta de seu discurso. É por meio de sua astúcia que convence Creonte a deixá-la permanecer mais um dia em Corinto. Além disso, é sábia por ser iniciada nos mistérios da magia. Isso lhe confere certo prestígio. Como Girard (1990) comenta, a feiticeira agraciava com o status de sábio aquele que a dominava. É Jasão quem diz: “[...] Gregos, unânimes, aclamam: ‘sapieníssima!’” (EURÍPIDES, 2010, p. 71).

Desse modo, se por um lado, Jasão já logra dos benefícios que os homens tinham naquele contexto, é considerado um herói e recebe a honra de Creonte oferecer-lhe a princesa coríntia em casamento; por outro, é Medeia que o auxiliou em tudo com sua sabedoria. Nesse sentido, a diferença entre homem e mulher parcialmente se dissolve, Medeia sobe ao patamar de Jasão, é ele o herói, mas foi ela que o fez herói, é a ela que deveriam ser atribuídas as honras. Inclusive, Vieira comenta que, na peça, Medeia quer ser reconhecida exatamente por isso: “é o valor da *sophia* que parece estar em jogo; é o reconhecimento desse valor que no fundo Medeia reivindica” (VIEIRA, 2010, p. 168).

A feiticeira se vê injustiçada. Seu desejo de violência é uma resposta à violência que ela percebe sofrer de Jasão. Quando Creonte a expulsa, é outra violência feita a ela. Não fosse a *hybris* de Medeia já anunciada – o que faz surgir a simetria – ela seria vista como uma verdadeira vítima. Se prestarmos atenção a isso, a princesa colca dispõe de algumas marcas vitimárias sobre as quais Girard discorre e que são um dos estereótipos de violência sacrificial. Ela é mulher, estrangeira e feiticeira. É a única que tem alguma relação com a divindade e, nas palavras dos moradores de Corinto, se faz monstruosa. Para eles, Medeia é terrível, ardilosa, tem o poder destruidor que é íntimo das divindades. Não é uma mulher comum no mundo grego. Parece em tudo diferir e não pertencer à comunidade como uma igual.

Ela é a única na trama que tem as características necessárias para ser o bode expiatório da população de Corinto, assim como, pelo olhar de Girard, Édipo foi em Tebas. Até o momento em que Creonte expulsa Medeia, a trama parece seguir esse rumo. Se observarmos o diálogo



entre os dois, Creonte afirma querer expulsar Medeia porque outros falaram a ele dos riscos que corriam com a presença de uma figura tão ameaçadora:

MEDEIA:  
 Ó multidestrutiva destruição!  
 Inimigos soerguer velas pandas;  
 rada não há que livre-me do escolho!  
 Embora atônita, posso indagar  
 o rei sobre o motivo da expulsão?

CREON  
 Temo o dano – por que falsear as palavras? –  
 que impingirás – quem sabe? – em minha filha.  
 Motivos não me faltam para o medo:  
 sabes como arruinar alguém (és bem-  
 -dotada de nascença), o leito estéril  
 de homem te abate. Ameaças noivo e noiva,  
 além de mim, segundo ouvi dizer.  
 Desejo antecipar-me ao sofrimento.  
 Mais vale antecipar-me à tua repulsa  
 agora a transigir e então chorar.

MEDEIA  
 Ai!  
 Não é a primeira vez que a *doxa*, o diz-  
 -que-me-diz anônimo, Creon, me arruína.  
 Quem tem bom senso evite se esmerar  
 na educação dos filhos: hipersábios,  
 não passam de volúveis aos malévolos  
 moradores da urbe, que os macula.  
 Se introduzem o novo entre os cabeças-  
 -ocas, parecerás um diletante,  
 não um sábio. Se Se acima te colocam  
 de quem julga ter cabedal na ciência,  
 te encrencas. Desse azar também padeço. [...] (EURÍPIDES, 2010, p. 49-51, grifo do autor).

Embora, aqui, Medeia já esteja usando o seu discurso para manipular Creonte, e por isso esteja agindo teatralmente, como vítima, ambos falam da opinião que uma população amedrontada tem sobre ela. Certamente, esse temor se confirmará ao final da peça, mas poderíamos concordar que a situação assemelha-se à da polarização de uma comunidade contra o bode expiatório nos processos de contágio mimético.

Devemos lembrar que tanto a nutriz como o coro se compadecem inicialmente de Medeia. Mas a nutriz menciona já no prólogo que, se os argonautas não tivessem ido à Cólquida, tanto ela quanto Medeia teriam ficado longe de Iolco. A nutriz, então, parece ser uma conterrânea da feiticeira, o que explicaria uma afinidade entre elas. O coro, por sua vez, é composto por quinze mulheres de Corinto que também servem Medeia. Se a hipótese de Girard está correta, de que vivenciavam, no século V a.C., uma crise sacrificial, em que a polarização contra uma vítima não é unânime, e de que, nisso, inspiraram-se os tragediógrafos; não

surpreende que as coreutas vissem Medeia como uma vítima. Mas é importante observar que todos têm a opinião de que a princesa colca é terrível; todos a enxergam de forma monstruosa.

Kitto também observa que Eurípides poderia ter optado por esse caminho, de tornar Medeia um bode expiatório, como se ele fosse o mais comum e lógico a ser seguido. O autor questiona: “[e] se a lei dramática da necessidade ou da probabilidade se tivesse afirmado e Medeia tivesse sido lapidada por uma população ultrajada?”. Em seguida, ele dá sua opinião: “a peça não seria, de modo nenhum, uma tragédia, mas sim o mais comum dos melodramas” (KITTO, 1995, p. 16).

Se adotarmos a perspectiva girardiana, podemos ver Medeia como uma mulher estrangeira, que carrega marcas vitimárias, e que entra no jogo da violência recíproca. Ela deseja vingar-se de uma violência já feita a ela antes. Porém, como Girard observa, nos textos trágicos em que há a reciprocidade, a troca de represálias, não há como encontrar a origem da violência. Por isso, percebe-se a importância de que os personagens apontem antes os crimes de Medeia, mesmo que eles não tenham sido efetivamente direcionados aos seus debatedores trágicos. É por conta disso que, quando olhamos para o enredo, não podemos definir a origem dos acontecimentos: é a *hybris* de Medeia ou são as injustiças feitas a ela?

A feiticeira é, sim, a responsável por um crime torpe, mas ela o cometeu em reação a uma violência anterior. E a violência cometida contra ela parece ser também uma reação, talvez às ameaças que ela efetivamente fez, talvez ao medo que sua figura provoque nos personagens. Lembremos que Medeia, em nenhum momento antes de receber a ordem para sair de Corinto, havia ameaçado pessoalmente o rei. Creonte toma a decisão porque os coríntios falaram a ele de ameaças e de seu poder destrutivo. Entretanto, mesmo que fruto de uma ameaça que chegou a ele por meio de outros, sua decisão também é uma reação.

Se Medeia pôde prosseguir com sua vingança, é porque não havia uma verdadeira força capaz de contê-la. Desse modo, Eurípides parece descrever o estado de coisas em que a violência está totalmente desprovida de sacralidade. Mas a caça ao bode expiatório das outras tragédias, se transformou em outra coisa nesse texto; virou a violência da crise sacrificial vivida ao seu extremo, cujo fim não é mais o de reconciliação entre os membros da comunidade, mas o da violência cíclica que acontece por meio da vingança.

Pouco antes da interpelação de Creonte, Medeia fala em vingança, mas é após receber o anúncio de sua expulsão que ela passa então a planejar o morticínio, como se, só então, sua vingança estivesse justificada. Embora o coro já dê indícios de que ela pode voltar-se contra os próprios filhos, ao fim do debate com Creonte, Medeia ainda não menciona essa possibilidade. Ela diz que ainda não sabe como irá proceder: “Hei de fazer do pai, marido e filha / uma trinca

sinistra, pois domino / imenso rol de vias morticidas, / embora ignore por onde começo [...]” (EURÍPIDES, 2010, p. 59). É somente após debater com Jasão e receber a promessa de Egeu, de que terá refúgio em Atenas, que Medeia anuncia o seu plano já elaborado. Parece ser, a conversa com Jasão, um fator que lhe instigou o desejo vingativo; e a certeza que Egeu lhe dá, aquilo que lhe proporcionou a segurança para que ela prossiga. Só então Medeia fala em matar os próprios filhos.

A primeira etapa de seu plano é cumprida com o assassinato da princesa e do rei. Poderíamos ver no assassinato de Creusa um ato contra uma rival que impediu Medeia de ter aquilo que ela desejava: a manutenção da vida conjugal e da vida em comunidade. Ao se intrometer no caminho da feiticeira, a princesa de Corinto poderia ser vista como uma mediadora do desejo de Medeia, a sua pedra de tropeço, e por isso teria virado alvo de assassinato. Mas a vingança da feiticeira colca vai além disso. O assassinato das crianças mostra que seu o alvo é, sobretudo, Jasão.

Girard explica que, nas relações amorosas, uma única pessoa pode se tornar, de forma simultânea, objeto e mediador: “a presença de um rival não é necessária, no desejo sexual, para que se possa qualificar esse desejo como triangular. O amado desdobra-se em objeto e sujeito ao olhar do amante” (GIRARD, 2019, p. 95). Ao rejeitar Medeia, Jasão virou também seu mediador. Ele se tornou a verdadeira pedra de tropeço de Medeia, que perdeu tudo o que tinha de estável em sua vida. Tendo Jasão como mediador, o desejo de Medeia é ter aquilo de que Jasão agora dispõe, as honras, a liberdade, a vida conjugal, etc. Não podendo tê-lo, seu o impulso é o de destruir Jasão, ou aquilo que ele tem de posse, porque ao fazer isso, também o destruirá. O assassinato do rei e de Creusa implica na ruína de Corinto e no impedimento de Jasão usufruir das benesses que o rei lhe estava proporcionando.

O assassinato das crianças pode estar relacionado a outra questão. Numa das poucas referências que Girard faz a essa tragédia, ele menciona que as crianças se tornam vítimas substitutivas: “Medéia substitui o verdadeiro objeto de seu ódio, que permanece intangível, por seus próprios filhos” (GIRARD, 1990, p. 21). Essa substituição também acontece, porque, segundo Girard (1990, p. 22), “o princípio da substituição sacrificial baseia-se na semelhança entre as vítimas atuais e as vítimas potenciais”. As crianças, que têm o mesmo sangue de Jasão, podem substituí-lo porque são, entre aqueles que ali estão, os mais parecidos com ele. É uma substituição por contiguidade. E Girard observa que, antes de matar as crianças, Medeia faz uma espécie de preparação, como se o sacrifício fosse ritual, embora seu resultado não seja o fim da crise sacrificial como ocorre nos rituais religiosos, mas a sua perpetuação.

De fato, o que Medeia obtém após isso, não é a paz e a reconciliação dos sujeitos que estão presentes no enredo, mas o caos. A casa real é destruída, e com isso a cidade entra em crise. Além disso, Jasão não se prostra a qualquer vontade divina. Seu desejo não é o de contenção, mas o de vingança. Não vemos, durante a trama, um verdadeiro debate trágico à semelhança do que Girard menciona existir em outras tragédias, por meio da *esticometria*, que se assemelha ao duelo de espadas. Mas isso acontece exatamente ao final, após o assassinato das crianças. Quando Jasão nada pode contra Medeia que está salva no carro do Sol, os dois iniciam um duelo de palavras:

JASÃO  
Também te afeta a dor que me agonia.

MEDEIA  
Saber que sofres me alivia a agrura.

JASÃO  
Que horror de mãe, meninos, escolhi!

MEDEIA  
O pai, um ser perverso, vos vitima!

JASÃO  
Não foi minha direita que os matou.

MEDEIA  
Foi teu casório de húbri desmedida.

JASÃO  
Matar por uma cama: que ousadia!

MEDEIA  
Para a mulher, não é uma quimera.

JASÃO  
Para as sensatas, é! Não tens limite.

MEDEIA  
O fato de não serem te consome.

JASÃO  
Contra ti hão de ser os vingadores.

MEDEIA  
Os deuses sabem quem errou primeiro.

JASÃO  
Sabem do que tua alma é feita: escarro!

MEDEIA  
Que palavrório atroz! Destila a bile! [...] (EURÍPIDES, 2010, P. 147-149)

O que se vê, por fim, é a violência a partir da qual se experimenta, não o sagrado, mas a perpetuação do desejo de vingança. Eurípides representou, na sua peça, a violência em sua

forma mais crua e humana. Afinal, como explica Girard, quando dessacralizada, a violência se mostra como um fenômeno humano, não divino. Por isso vemos a convergência entre essa perspectiva e a análise feita pelos críticos comentada na seção anterior. Estes vêem o texto de Eurípides como uma tragédia do interior humano que não tem mais relação com o conflito homem-deus.

Do ponto de vista girardiano, podemos depreender que *Medeia* fala de uma violência não domesticada, aquela que emerge de dentro do ser humano por meio das rivalidades propiciadas pela crise sacrificial. Se há o apaziguamento das paixões, ele é momentâneo, e talvez individual, seu efeito não é o de manter a comunidade distante da violência generalizada, como o fazem os rituais religiosos. Eurípides parece falar de um tempo em que o papel da religião não tem mais o efeito de contenção da vingança. Os deuses são invocados porque os sujeitos ali presentes estão envoltos de uma cultura mítica, e porque a própria tragédia é uma reatualização dos mitos, mas o sacrifício já não é mais aquele que resulta na paz social.

Talvez seja por esse motivo que Eurípides possa ter colocado em seu texto a violência em uma forma tão cruel, animalesca, e, portanto, não sacralizada, ou não envolta da ilusão mítica. O modo como o mensageiro descreve a morte de Creusa e de seu pai pode ser observado como uma atenção especial que Eurípides dá à violência. O personagem fala com detalhes do processo de transformação pelo qual passa a princesa, desde o momento em que se reveste com os adereços, olhando sua beleza diante do espelho, até o instante em que seu cadáver se torna irreconhecível, senão pelo pai. Eurípides, como observa Vieira (2010, p. 175), “se interessa justamente pelo efeito do gesto cru. A deformação física é descrita pelo mensageiro com certo deleite objetivamente”. Vejamos parte da narração do mensageiro:

[...] Eis senão quando armou-se a cena tétrica:  
sua cor descora; trêmula, de esguelha  
retrocedia; prestes a cair  
no chão, encontra apoio no espaldar.  
Supondo-a possuída por um nume,  
que sabe Pã, a velha escrava urrou  
antes de ver jorrar da boca o visgo  
leitoso, o giro da pupila prestes  
a escapular, palor na tez. A anciã  
delonga o estrídulo num contracanto;  
à morada do pai corre uma ancila,  
enquanto alguém do grupo busca o cônjuge,  
para deixá-lo a par do acontecido.  
No paço ecoa a rapidez dos passos.  
Um viajor ligeiro, alçando a perna,  
já atingiria a meta ao fim do estádio;  
assim o triste ser gemente abria  
os olhos no retorno do silêncio.  
Duplica-se o penar de sua investida,  
pois o ouro do diadema sobre a testa

em fogo panvoraz se liquefaz;  
o peplo lindo, oferta dos meninos,  
roía a carne branca da desdêmona.  
Pula do assento, foge em labaredas,  
no agito das melenas: quer tirar  
a guirlanda, mas o ouro se enraíza  
e o fogaréu, assim que ela revolve  
a cabeleira, dobra o luzidio.  
Quem reconheceria o ser rendido  
ao chão, exceto o rei Creon, seu pai?  
Nem a forma dos olhos era clara,  
nem os traços do rosto; seus cabelos  
vertiam fogo rubro gota a gota.  
Oculto, o fármaco remorde e afasta  
carne e osso, qual pinho lacrimoso.  
Cena soez! Ninguém de medo toca  
em quem jazia: o azar é um professor.  
E o pobre pai, ingênuo da catástrofe,  
aproxima-se e cai sobre o cadáver;  
abraça a filha aos prantos, com a voz  
sustida pelos beijos: “Filha minha,  
que demônio infame te matou?  
Que dâimon te privou da tumba rota  
que envelopa teu pai? Quero ir contigo”  
Num lapso de soluços e reclamos,  
quies soerguer o corpo anoso, mas,  
hera presa em ramagens do loureiro,  
a túnica o retinha. Dura pugna:  
lutava para contrair o joelho,  
a filha o impedia. Dava um tranco,  
dos ossos a carniça encarquilhada  
se despregar. O pobre cede a vida, aquém do poderio daquela praga.  
Cadáveres jaziam lado a lado,  
catástrofe nutriz de um mar de lágrimas. [...] (EURÍPIDES, 2010, p. 129-133)

De acordo com Vieira (2010, p. 176), a “dimensão plástica e expressiva” da linguagem de Eurípides “deixa de ser a manifestação do monstruoso”, que para Vieira é o “desvelamento da pequenez humana diante da magnitude divina”<sup>33</sup>, e se torna “a expressão da monstruosidade (desvelamento da patologia anímica do homem diante de si mesmo)”. Devemos lembrar que, para Girard, a violência está intimamente relacionada ao desejo mimético, especialmente quando o contexto propicia as rivalidades provenientes da mediação interna, como ocorre nos casos de crise sacrificial. Nessa perspectiva, a violência não é exatamente patológica, mas uma tendência propriamente humana quando não há os meios para sua contenção; quando não há tabus, interditos, regras morais, etc.

---

<sup>33</sup> Girard trata do monstruoso a partir de outra perspectiva, assunto sobre o qual já discorremos anteriormente, e de modo especial na seção *A dupla transfiguração dos mitos*. Ele entende que, quando um sujeito é visto de forma monstruosa pelos perseguidores, isso tem a função de corroborar a ideia de que o sujeito merece ser perseguido. Seria quase uma projeção dos perseguidores sobre a vítima. Nos mitos, o monstruoso tem também a função de dissimular a perseguição. Em seguida retomaremos o assunto.

Para Girard, o monstruoso é a transfiguração que encobre a verdade sobre a violência, que transforma as vítimas sacrificiais em algo que faça justificar seu sacrifício. Dessa forma, se, como Vieira afirma, há monstruosidade na descrição dos atos violentos, poderíamos entender isso como uma tentativa de fazer de Medeia uma figura monstruosa, contra quem fosse justificada a perseguição, contra quem se possa atribuir culpa. Mas se há essa monstruosidade, ela não é empregada para reafirmar a violência sacrificial como um ato divino e sagrado. Pelo contrário, ela revela uma violência totalmente desprovida de sacralidade.

Se a descrição e o teor dos atos de Medeia são perversos a ponto de fazer ver nela uma figura doentia, é porque Eurípides construiu uma personagem que está aquém de qualquer regra social e de qualquer meio de contenção. Nem mesmo sua consciência, nem mesmo seu amor pelos filhos, refrearam sua sanha violenta. É por isso que, nessa perspectiva, também se pode compreender as afirmações de Kitto, de que Medeia é a personificação da violência e de que ela concentra em si um sofrimento ao qual a humanidade está sujeita. É porque ela parece agregar em si a violência em sua forma mais intensa e cruel: a violência contagiosa, indiferenciada, que acontece quando uma multidão em fúria é incitada. Devemos lembrar que o filicídio também simboliza a indiferenciação, a ruptura das regras, hierarquias, ordem e tabus.

Dessa forma, poderíamos colocar a hipótese de que é por esse motivo que Medeia é representada como uma estrangeira. Explicamos, antes, que, embora Girard afirme que, no período vivido pelos poetas trágicos, eles experimentavam uma crise sacrificial, um enfraquecimento da religião que propiciava as rivalidades; os outros textos trágicos geralmente dão o passo atrás diante da religião mítica, fazendo, ao fim, o movimento de retorno à ordem. Talvez, seja por esse motivo que esses textos, que já revelavam algo sobre a realidade da violência, eram bem recepcionados pelo público. Porque a cultura grega e o horizonte de expectativas daqueles sujeitos, ainda envoltos do pensamento mítico, talvez exigiam esse passo atrás.

Assim, uma protagonista capaz de cometer crimes como aqueles, motivada por vingança, sem ser penalizada pelos deuses, talvez, seria mais bem recebida pelo público, se compreendida como uma figura que não pertencia àquela comunidade, que não estava submetida às leis e cultura. Disso, seria possível depreender que nada poderia conter a violência de Medeia, porque ela, na condição de estrangeira, não estava sob as regras morais do mundo grego. Nesse caso, temos apenas uma hipótese, mas, a nosso ver, parece interessante que a questão seja colocada. Poderíamos, assim, questionar se Eurípides construiu uma trama como essa, apenas, porque Medeia, como estrangeira, assim o permitia fazê-lo.

Vimos, a partir dessa exposição, como Eurípides conseguiu inovar em seu texto. Essa é a posição de Vieira. Segundo o autor, ao empregar nas suas tragédias, entre outros recursos, essa plasticidade da linguagem e um peculiar uso dos mitos, Eurípides construiu algo muito original se comparado aos outros poetas:

Ao invés de vislumbrar no mito o repertório de narrativas tradicionais em que os deuses interferem nas ações humanas, configurando de maneira latente e oculta o destino, como em Sófocles, Eurípides constrói ações com base em motivação inéditas e originais, à beira do absurdo. [...] Nenhum outro autor grego mostrou tanta consciência quanto ao caráter ilimitado da invenção (excetuando-se talvez Píndaro, para quem a invenção se confunde, com o êxtase diante da epifania do artificialismo extremo). Eurípides nos dá a impressão de não escrever propriamente peças trágicas, mas de exercitar e pesquisar novos parâmetros do texto dramático. (VIEIRA, 2010, p. 175-176)

Por fim, com o intuito de falar da inventividade de Eurípides, Vieira cita uma frase de Paul Valéry, que diz respeito à perpetuação de uma obra estar relacionada à sua capacidade de se manter virtualmente distinta daquilo que o autor concebeu no momento de sua criação<sup>34</sup>. Como podemos ver, a afirmação de Valéry está em conformidade com a proposta de Jauss, de que uma obra literária continua se afirmando na história da literatura na medida em que apresenta questões e respostas aos leitores de um novo tempo.

Vieira (2010, p. 176) ainda afirma que “uma das questões suscitadas em quem relê dramas como *Medeia* é justamente até que ponto o autor teve clareza de seu arrojo descomunal”. Não seria possível responder a essa questão, mas certamente vemos como *Medeia* continua sempre mostrando um novo aspecto de si aos sujeitos de outros horizontes de expectativas. Não é à toa que vemos tantas e novas leituras desse texto em forma de criação literária. E a peça de Sérgio Roveri, que analisaremos em seguida, está aí para nos provar como essa tragédia pode ser lida a partir de uma perspectiva bastante original.

Antes de irmos à análise de *Medeia: I verbo*, faremos, na próxima seção, um breve retorno ao mito de Medeia, para falarmos da hipótese de a feiticeira ter sido uma vítima de perseguição. Hipótese, esta, que parece conversar com o texto de Sérgio Roveri.

#### 5.4 UM RETORNO AO MITO: SERIA MEDEIA UMA VÍTIMA?

Como mencionamos no texto anterior, por meio de sua criação, com a narração crua da violência, Eurípides expôs a perversidade de Medeia, transformando-a em uma criatura terrível

---

<sup>34</sup> Cf. em VALÉRY *apud*. VIEIRA, 2010, P. 176.



e, talvez, monstruosa. Mas, como é quase um consenso, a versão do poeta sobre o mito de Medeia é peculiar e original.

Gama (2018) faz uma leitura da *Medeia* de Sêneca, também a partir de René Girard, e recapitula, para isso, algumas versões do mito, baseando-se especialmente no trabalho feito por Gouveia Júnior (2013)<sup>35</sup>. A autora menciona que “nem sempre Medeia foi representada como a mulher bárbara a fugir no carro do Sol, deixando atrás de si os filhos mortos, Jasão, e Corinto destruída pelo fogo” (GAMA, 2018, p. 89).

Gouveia Júnior (2013) observa que os fragmentos que nos restaram nos permitem identificar duas vertentes iniciais do mito de Medeia. Uma delas, relaciona a história dessa figura mítica a Iolco, e a outra, a Corinto. Teriam, essas diferentes vertentes, se unido aos poucos até chegar nas versões contadas a partir do séc. V a.C. Algumas dessas versões indicam que Medeia teria permanecido em Iolco com Jasão. Outras dizem que ela seria herdeira do trono de Corinto.

Pausânias relata uma versão em que teria sido legado a Medeia o trono de Corinto, porém ela o concedera a Jasão. Segundo Gouveia Júnior (2013, p. 28), o crime de Medeia “abrandava-se por justificativa religiosa”. Com o intuito de tornar seus filhos imortais, ela escondia os recém nascidos no templo de Hera, mas eles acabavam morrendo. Outra versão, disseminada por Parmesico, conta que as crianças foram assassinadas pelas mulheres coríntias, que não aceitavam uma governante estrangeira.

Além disso, Gouveia Júnior também relata que algumas versões mais antigas não representam Medeia nem como uma bárbara, mas como uma legítima grega, nem como uma mulher cruel, assassina e apaixonada. É a partir do século V a.C que essas características se reúnem na figura de Medeia, especialmente por meio da criação dos poetas trágicos. Eurípides, no entanto, conforme as investigações de Gouveia Júnior, teria sido o primeiro a fazer da morte das crianças um ato criminoso e vingativo cometido pelas mãos de Medeia.

Por isso, após a leitura que faz da *Medeia* de Sêneca, Gama (2018) apresenta a hipótese de a feiticeira ter sido, na realidade, uma vítima dos Coríntios. Entretanto, conforme a autora comenta, não é possível ter alguma certeza a respeito dessa hipótese, “pois, no palco, diferentemente dos rituais sagrados, tudo é disfarce e ilusão” (GAMA, 2018, p. 121), e dos relatos do mito de Medeia, até onde se tem conhecimento, nada se fala sobre essa possibilidade.

---

<sup>35</sup> Gouveia Júnior (2013) escreveu a tese *Variae Medeae: a recepção da fabula de Medeia pela literatura latina*, em que faz uma análise comparativa de versões romanas do mito de Medeia na literatura. Em seu trabalho, ele faz essa recapitulação do mito de forma bastante detalhada.

O que podemos afirmar, com base na pesquisa feita por Gouveia Júnior, é que após Eurípides, Medeia passou a ser retratada como uma filicida. Não foi ele o primeiro a transformá-la em uma assassina, mas foi ele que pôs em voga o crime mais cruel de Medeia. Tantos outros escritores assim representaram a feiticeira: como uma filicida. Na cultura ocidental, uma vez que seu nome é citado, evoca-se, junto, o seu crime. Eurípides, portanto, a fim de construir sua tragédia, parece ele mesmo ter transformado Medeia em seu bode expiatório, e com isso, contagiou o restante da humanidade, uma eterna acusadora de Medeia. Parece ter sido isso que Roveri percebeu, e por isso deu a ela uma nova chance em *Medeia: 1 verbo*.

## 6 MEDEIA EM UM NOVO TEMPO

Neste capítulo, faremos uma leitura da obra *Medeia: I verbo*, de autoria de Sérgio Roveri. Num primeiro momento, traremos alguns aspectos de ordem estética que nos fazem identificar uma aproximação da peça ao caráter reflexivo do teatro épico. Após isso, passaremos à análise do texto, considerando algumas das questões até agora tratadas, dando espaço especialmente à teoria de Girard, e que nos fazem ver como Roveri reatualiza o texto de Eurípidés a partir de seu próprio horizonte de expectativas.

### 6.1 UM CONVITE À REFLEXÃO

Neste momento, baseando-nos em textos de ordem teórico-literária de alguns autores, especialmente de Rosenfeld, Szondi e Brecht, traremos aqui uma investigação de elementos da peça de Roveri que nos fazem identificar, nela, a presença de traços estilísticos épicos. Observamos que tivemos a oportunidade de dar início a essa investigação em trabalho anterior a este<sup>36</sup>. Porém, retomaremos aqui o assunto de forma a dar continuidade a nossa investigação.

O teatro contemporâneo, seja no Brasil ou no âmbito internacional, é caracterizado por uma liberdade de escolha no plano estético e temático, assim como, por uma diversidade de influências, que advém especialmente do teatro produzido durante o século passado. Entre os movimentos artísticos que inspiraram a dramaturgia do outro século, estão as vanguardas como o expressionismo e o surrealismo. Mas outros acontecimentos também provocaram mudanças significativas nessa arte. Sabe-se que, nos séculos XX e XXI, o teatro passou a dar prevalência à encenação, assim como à criatividade e inventividade do diretor e dos atores, em detrimento da fidelidade ao texto dramático.

Foi o desenvolvimento tecnológico e a chegada da eletricidade ao fim do século XIX, como observa Monteiro (2011), que também contribuíram intensamente para a modificação da cena teatral. Após isso, a iluminação e a sonoplastia transformaram a percepção que o público tem da encenação. A autora ainda comenta que, a partir desse momento, “o corpo do ator adquire outra visibilidade, não mais se associando às pinturas em telas ao fundo, mas, ao

---

<sup>36</sup> Cf. em FIUZA, 2010.

contrário, movendo-se livremente, inscrevendo novas trajetórias, através de experimentações de luz, estimuladas pela música” (MONTEIRO, 2011, p. 26).

O cinema, que surge a partir de então, passa a influenciar também a cena teatral. Monteiro (2011, p. 28) afirma que Brecht, em 1919, fez experimentações cinematográficas e que “seu teatro épico está ligado diretamente a essas experimentações”. É com o cinema que a quebra de unidade temporal e espacial pôde se mostrar de forma intensificada, e parece que o teatro desenvolvido a partir do século passado acompanhou essa novidade, trazendo também a fragmentação da tradicional unidade dramática. Certamente, essa característica não é uma exclusividade do teatro posterior ao século XX, uma vez que já outros dramaturgos fizeram experimentações nesse sentido. Georg Büchner, por exemplo, ainda na primeira metade do século XIX, rompeu totalmente o encadeamento temporal e causal das ações, de modo que a maior parte das cenas da peça *Woyzeck* podem ser transmutadas de lugar sem que isso comprometa necessariamente a compreensão da trama<sup>37</sup>.

Mas é no teatro produzido a partir do século passado que se buscou, de forma predominante, essa fragmentação. Brecht empregou nas suas peças os recursos que promoviam a ruptura espaço-temporal, pois entendia que isso suscitava no espectador a impressão de distanciamento e a quebra com a ilusão do texto, que para ele era um motivo de alienação do público. Não só Brecht, mas outros dramaturgos como Artaud e Beckett, importantes para a história recente do teatro, trouxeram às suas peças essas novidades estéticas.

As mudanças advieram de uma crise do drama burguês, conforme explica Szondi (2011), em *Teoria do drama moderno*. O autor comenta em seu livro que houve, então, uma intensificação de características épicas no drama. Com base nos estudos de Szondi, Rosenfeld (2010) escreve *O teatro épico*, texto onde desenvolve uma discussão a respeito da concepção clássica dos gêneros, e evidencia a influência de outros gêneros, em especial, o épico, no texto dramático.

Rosenfeld explica que os textos literários escritos desde a antiguidade, tradicionalmente e em conformidade com a teoria clássica dos gêneros, foram compartimentados como pertencendo aos gêneros épico, dramático ou lírico. No entanto, ele atenta para a “impossibilidade de uma teoria classificatória abarcar as distintas e múltiplas formas existentes na literatura no decorrer da história” (FIUZA, 2020). Ele esclarece que não seria possível

---

<sup>37</sup> Essa peça foi publicada e encenada somente após a morte do autor, que a deixou em esboço e inacabada, mas, ainda assim, foi celebrada por críticos, tanto por sua inovação estética, quanto por sua temática. Ela traz a história de um homem pobre, traído, humilhado e submetido a precárias condições de trabalho e a experimentações médicas, e que, por não suportar sua situação, acaba enlouquecendo. Carpeaux (2013, p. 121), por exemplo, considerou *Woyzeck* “a primeira tragédia de um proletário na literatura europeia moderna”.

identificar um texto literário, num sentido absoluto, a um único gênero, pois esses esquemas classificatórios implicam uma artificialidade. Nem mesmo as tragédias gregas deixavam de apresentar características líricas e épicas. Por isso, o autor distingue a acepção substantiva dos gêneros de sua acepção adjetiva.

O termo “lírica” na acepção substantiva corresponde a textos poéticos de pequena extensão, que em geral são escritos em versos e possuem algum ritmo. A acepção substantiva do termo “épica” corresponde a textos de extensão maior, escritos em verso ou prosa, e que possuem um narrador que conta uma história, na qual estão presentes personagens envolvidos em situações ou eventos. O termo “dramática” em sua acepção substantiva é correspondente aos textos dialogados, em que não há a presença de narrador, mas a atuação dos próprios personagens.

De outro modo, “a acepção adjetiva dos termos lírica, épica e dramática corresponde aos traços estilísticos que as obras poéticas podem conter, independentemente do gênero ao qual pertencem” (FIUZA, 2020). É dessa forma que Rosenfeld compreende que uma obra geralmente identificada a um gênero específico, na acepção substantiva, pode abarcar características e formas comumente associadas a outros gêneros; como é o caso dos textos dramáticos, que carregam também traços estilísticos líricos e épicos. Esses traços podem aparecer no drama, muitas vezes, de uma forma bastante intensa. E estão presentes, mesmo que, em certos momentos da história, os autores tenham buscado conferir certa pureza de gênero aos seus textos. Essa busca por uma pureza do gênero dramático aconteceu, por exemplo, com o drama burguês, que procurou seguir com certo rigor a unidade aristotélica de ação, tempo e espaço.

Rosenfeld dedica-se a essa explicação sobre a acepção adjetiva dos gêneros na parte inicial de seu livro. Nesta obra, o autor apresenta e analisa o teatro desenvolvido por alguns dramaturgos que empregavam, com maior intensidade, os traços estilísticos épicos em seus textos. Desse modo, ele também trata do teatro produzido e teorizado por Brecht, autor que desenvolveu sua própria teoria e tomou para ela o nome “teatro épico”.

Sabe-se que Brecht posicionava-se contrário ao drama de tipo aristotélico, ou rigoroso, como bem observa Rosenfeld (2010). O dramaturgo alemão considerava que esse tipo de teatro provocava certo ilusionismo entorpecente no público. Ele percebia uma função educativa e emancipadora no teatro, que, para ele, era ignorada pelo drama burguês. Também era contrário ao uso de recursos que suscitasse as emoções do público com a finalidade de apaziguá-las ou embotá-las ao final, como entendia que ocorre na tragédia, por meio da catarse. O interesse de

Brecht era de elevar as emoções do público ao raciocínio; à reflexão. Sobre as emoções do espectador, Brecht (1974, p.10) escreve:

Recusar-se a deixar o espectador vibrar com o herói, se identificar com ele, não quer dizer recusar a emoção nem suprimi-la. A técnica da estética vulgar, segundo a qual não se pode suscitar a emoção no espectador senão fazendo-o perder-se na do ator é uma tese falsa. Entretanto, uma dramaturgia não aristotélica deve submeter a uma crítica circunspecta as emoções que procura produzir.

Conforme explica Raymond Williams (2011), nas tragédias, é comum que o público acompanhe os acontecimentos com uma visão que o obriga a “pensar de dentro”, de modo que entra em uma espécie de ilusão e tem suas emoções suscitadas até que são apaziguadas após o clímax e o desenlace. Por isso a proposta do teatro épico brechtiano era a de fazer o público “pensar acima” (WILLIAMS, 2011), ou seja, pretendia que os espectadores pudessem ver o espetáculo com o distanciamento necessário para desenvolver um pensamento crítico. Ainda, com relação à tragédia, Williams observa que Brecht a rejeitava, por ver, em alguns desses textos, uma aceitação com relação ao sacrifício ou sofrimento do homem bom. Sobre essa perspectiva brechtiana, Williams (2011, p. 255) escreve:

Nas situações e lugares em que a bondade humana não pode se expandir, mas é meramente usada e abusada, há uma ruptura na consciência. O único modo consistente de escapar a isso é o sacrifício: uma aceitação do sacrifício que pode se tornar redentora [...]. Brecht rejeitou qualquer aceitação dessa natureza, do mesmo modo como rejeitou a ideia de que o sofrimento pode nos enobrecer.

Brecht acreditava que o ser humano poderia corromper sua consciência com a aceitação do sofrimento e do sacrifício. Ainda conforme Williams (2011, p. 256):

E do mesmo modo que é uma sociedade má aquela que necessita de heróis, assim também é uma vida má aquela que necessita do sacrifício. Por uma mudança de ponto de vista dramático temos de olhar não apenas para a experiência isolada do mártir, mas para o processo social do seu martírio. É no processo social que nós vivemos, nós que não somos mártires. E nesse ponto atingimos uma questão profundamente ambígua: não é um pecado contra a vida permitir ser destruído pela crueldade, pela indiferença, pela cobiça?

A visão brechtiana era fortemente influenciada pelo marxismo. Seu interesse, portanto, não era o de que os sujeitos vissem o sofrimento representado no teatro como um ato de redenção, pois, para ele, o sofrimento humano é mau. Seria necessário, portanto, que o público percebesse o entorno social daquele que sofre, e com isso refletisse sobre suas próprias circunstâncias e fosse levado, assim, à “ativação política” (ROSENFELD, 2010, p.153). Rosenfeld também escreve a respeito da crítica brechtiana com relação à visão de mundo transmitida pela tragédia:

Um dos aspectos mais combatidos por Brecht é a concepção fatalista da tragédia. O homem não é regido por forças insondáveis que para sempre lhe determinam a situação metafísica. Depende, ao contrário, da situação histórica que, por sua vez, pode ser transformada. O fito principal do teatro épico é a “desmistificação”, a revelação de que as desgraças não são eternas e sim históricas podendo por isso ser superadas. (ROSENFELD, 2010, p. 150)

Torna-se interessante trazer novamente à pauta a perspectiva girardiana sobre o sacrifício. Conforme Girard, o sacrifício é um mecanismo para o qual o ser humano tende naturalmente diante de situações em que a mediação é predominantemente interna. A cultura mítica, portanto, surgiu da domesticação desse fenômeno, por meio de sua ritualização, que serviu às sociedades arcaicas como contentora da violência. A partir de uma perspectiva moral própria do mundo ocidental e contemporâneo, vemos no sacrifício algo de intrinsecamente mau.

Mas, para os sujeitos do mundo arcaico, havia uma legitimidade no sacrifício ritual. Girard não vê, no entanto, esse processo como fruto de um planejamento ou decisão de determinadas pessoas da comunidade que o utilizaram em proveito próprio, mas como um processo relativamente espontâneo que aconteceu no mundo, em função da natureza do ser humano.

Assim, por conta da ambiguidade do mimetismo, que é agregador e desagregador, a vida humana sempre estará sujeita a uma potencial violência. Os problemas decorrentes da violência são abrandados quando há a predominância da mediação externa, ou quando os sujeitos tomam conhecimento do mecanismo do bode expiatório, ou seja, saem do estado de *méconnaissance*, e esforçam-se conscientemente para não aderirem às rivalidades e às represálias.

Dessa forma, no pensamento de Girard, há uma valorização dos textos que revelam algo sobre a realidade da violência; do sacrifício. Se por um lado, parece haver uma concordância com Brecht sobre as tragédias, em geral, mostrarem um personagem que ao final aceita o sacrifício e a desdita; por outro, ele percebe seu lado positivo, porque elas deixam entrever algo sobre a perspectiva da vítima e sobre a realidade do mecanismo violento.

Além disso, nesse sentido, não é necessário que um texto deixe de apresentar a conformidade da vítima com o sacrifício, pois ele se torna útil para uma reflexão ou possível metanóia do sujeito que o lê, na medida em que revela o mecanismo do bode expiatório e possibilita, assim, uma saída da *méconnaissance*. Girard não desenvolveu uma teoria prescritiva, nem discorreu sobre os recursos que uma obra literária deve empregar para que haja o distanciamento, e nem mesmo faz a relação entre distanciamento e pensamento crítico, como fez Brecht. Mas é interessante perceber como a *méconnaissance* se torna um conceito de destaque, em sua teoria, inclusive para a análise dos textos literários.

Muitos dos dramaturgos que emergiram no século XX não adotaram explicitamente a mesma perspectiva de Brecht sobre a questão do distanciamento como um elemento de promoção do pensamento crítico. Também, nem todos tinham as questões políticas como um tema a ser priorizado na arte. Mas não é possível negar que os traços estilísticos épicos, sobre os quais Brecht discorreu, se tornaram cada vez mais presentes no teatro, de modo tal que muitos dos textos escritos a partir do século XX tomaram distância do drama clássico e aristotélico.

Uma das diferenças entre os dois tipos de teatro se dá com relação ao encadeamento causal e temporal das ações. Enquanto, na forma dramática, há a linearidade temporal e o rigoroso encadeamento das ações, que são dispostas de modo tal que uma cena é a causa motivadora da outra; no teatro do século XX, isso não se faz necessário, verificando-se, com frequência, a desconexão causal e temporal entre as cenas. De acordo com Szondi (2011), quando há uma quebra da unidade temporal, causal e inclusive espacial da peça, pressupõe-se a presença de um “manipulador ou montador de cenas”, nomeado por ele de “eu épico”. Conforme sua explicação:

A sequência onde cada cena gera a seguinte (a aqui exigida, portanto, pelo drama) é a única que não implica a presença do montador. Uma frase como “Deixemos agora que se passem três anos” pressupõe a existência de um eu épico, seja ela pronunciada ou não. (SZONDI, 2011, p. 27)

Ou seja, a desconexão causal, temporal e de lugar, por pressupor um “montador de cenas”, proporciona à peça um elemento narrativo. Ao quebrar com a ilusão provocada pelo encadeamento, esses elementos narrativos no texto dramático contribuem também para que o espectador não “entre” na ação como ocorre no drama aristotélico. Com isso, na perspectiva brechtiana, o público percebe a peça com um olhar distanciado.

Assim, ao estranhar aquilo que lhe é familiar e habitual, o espectador/leitor passa a refletir criticamente sobre isso e, por consequência, sobre sua própria vida. Rosenfeld (2010) explica que o distanciamento, ou estranhamento, tem relação com o conceito de “espanto”, estudado pelos filósofos gregos. De acordo com a visão grega, o espanto proporciona o impulso inicial para o filosofar. Quando há a identificação do público com as situações corriqueiras, elas permanecem incompreensíveis. De outro modo, no teatro épico, a situação vivida pelo público é apresentada com distanciamento, de modo que ele “reconhecerá que as próprias condições sociais são relativas e, como tais, fugazes, e não ‘enviadas por Deus’” (ROSENFELD, 2010, p.151). Portanto, Rosenfeld, em conformidade com Brecht, entende que esse seria o ponto de partida de uma visão crítica.



A presença do elemento épico nas peças teatrais confere a elas “o ‘gestus’ da serena e distante objetividade do narrador em face do mundo narrado” (ROSENFELD, 2010, p.155-156). Há muitos recursos que podem ser empregados para que se obtenha esse efeito. A ironia e a paródia, que, devemos lembrar, já eram usadas na antiguidade por Aristófanes, por exemplo, foram usadas por Brecht com essa finalidade, pois elas provocam um choque entre forma e conteúdo. Outro importante elemento capaz de conferir esse efeito à peça é o grotesco. Segundo Rosenfeld, “não é preciso dizer que a essência do grotesco é ‘tornar estranho’ pela associação do incoerente, pela conjugação do díspar, pela fusão do que não se casa” (ROSENFELD, 2010, p.158).

Além dos recursos acima citados, outro elemento épico é a quebra da quarta parede – quando o ator dirige-se diretamente ao público – de modo que assume, também, um papel de narrador. Esse recurso provoca uma alternância: ora o ator entra na história, ora sai dela conversando com o público, refletindo sobre os acontecimentos da ação ou narrando-os. Assim, o ator sai da ação, do tempo e espaço fictícios deslocando-se para o tempo real da plateia. Conforme explica Rosenfeld, “O personagem e a ação são projetados para o pretérito épico, a partir do foco do autor, cujo espaço-tempo é mais aproximado do espaço-tempo empírico da plateia” (ROSENFELD, 2010, p. 162). Com isso, acontece a interrupção da ilusão e, por consequência, a também interrupção do efeito catártico (ROSENFELD, 2010).

Como vimos, muitos elementos característicos do teatro épico distanciam-no do drama clássico e da tragédia grega. Não há dúvida de que Brecht teve profunda influência sobre o teatro desenvolvido a partir de então. Mas é preciso destacar que, entre outros, autores como Artaud, com o teatro da crueldade, influenciado pelo surrealismo, e Ionesco ou Beckett, com o teatro do absurdo, também trouxeram as novidades estéticas para o campo do teatro.

Não podemos deixar de mencionar, também, que as grandes guerras do século XX, que colocaram os sujeitos em crise diante das injustiças e da complexidade da vida, inspiraram os dramaturgos a reproduzir essa complexidade em suas peças. A desfragmentação temporal, espacial e causal, portanto, não é exclusividade do teatro épico brechtiano, de modo que é também um traço estilístico épico presente nas demais obras. Como mencionamos, Szondi entende que o épico é um elemento que foi introduzido no teatro de forma mais intensa no último século. E o teatro contemporâneo ainda se reporta às formas estéticas das vanguardas do século XX, de modo que, hoje, com uma extrema liberdade, como observa Ryngaert (2013), temos uma diversidade de formas, temas e possibilidades na arte dramática.

Devemos observar, ainda, que aquilo que, de início, era uma interrupção do encadeamento das ações, por meio, por exemplo, de um retorno e avanço no tempo, foi aos

poucos também se mostrando de outras formas. A desfragmentação no teatro foi muito além, e se expressa por meio do onirismo, da ambiguidade, da dúvida, da dissolução entre passado e presente e entre os espaços. Ela revela o caos, que não só caracteriza a complexidade do século XX, mas que é intensificado no século XXI, com o desenvolvimento tecnológico, com o globalismo e com a continuidade das injustiças e desigualdades sociais, disputas econômicas entre países, empresas e pessoas, ainda que dissimuladas e encobertas pelos atores sociais.

Daí, pode-se depreender que a ideia de olhar criticamente para o contexto social, para os problemas que assolam a humanidade e para os absurdos da vida humana, permeia o teatro moderno e contemporâneo; e influencia, também, sua estética. Assim, os dramaturgos que agora escrevem, fazem-no a partir desse contexto. Seu horizonte de expectativas abarca essas experiências estéticas e históricas. Desse modo, quando estão diante de algum texto escrito em outra época, como as tragédias gregas, fazem deles uma leitura procurando respostas para as questões de seu próprio horizonte de expectativas. Ao reatualizar uma tragédia grega em um novo texto literário, eles colocam ali as suas próprias questões e as respostas que nela encontraram, assim como os elementos estéticos que são próprios de seu tempo.

É isso que consideramos, aqui, para fazer uma leitura da peça de Sérgio Roveri, *Medeia: I verbo*, que reatualiza a tragédia euripídiana. O texto de Roveri possui características muito distintas do texto grego. Se, por vezes, há autores que, construindo esse tipo de releitura, mantêm alguma fidelidade à estrutura da trama composta nos textos antigos; Roveri, no entanto, dá à história de Medeia uma outra estrutura e significação.

Enquanto a Medeia de Eurípides é uma mulher que, tomada pelo rancor e ódio por ter sido traída pelo marido, assassina os próprios filhos por vingança, a Medeia roveriana se mostra possivelmente inocente. Nessa peça, é concedido o benefício da dúvida a ela, que ressuscita no século XXI dentro de um presídio feminino de São Paulo, e se defende das acusações sobre o assassinato dos filhos. O primeiro personagem a aparecer em cena é o próprio poeta Eurípides, também ressuscitando nesse local, 2420 anos após escrever sua peça.

Outros personagens do texto grego também estão presentes na peça roveriana: Glauce, Creonte, Jasão e o coro estão todos em cena, porém assumem novas funções, próprias do mundo contemporâneo. Jasão, por exemplo, é um funcionário de Creonte. E este não é agora um rei, mas parece ter sido inspirado no personagem de *Gota d'água*, versão composta por Chico Buarque e Paulo Pontes, pois afigura-se como um empresário do ramo imobiliário que parece usar de meios ilícitos para aumentar seu domínio. Parece também ter alguma estreita relação com as autoridades estatais. Talvez, seja ele mesmo um miliciano, uma vez que a peça se passa

num presídio e Creonte parece ter um poder sobre o destino das presidiárias que compõem o coro.

Além disso, pode-se perceber outras significativas distinções entre as duas peças. Ainda que a *Medeia* de Eurípides esteja mais distante do teatro aristotélico se comparada às outras tragédias, apresenta a unidade de ação, tempo e lugar, própria dos dramas mais puros. Há, no texto grego, a predominância do encadeamento causal de ações, de modo que a história acontece obedecendo uma linearidade temporal, com uma cena sendo a causa da outra, e com a intriga se desenvolvendo até atingir um clímax, resultando no desenlace. Mas o mesmo não ocorre com a peça de Roveri.

Em *Medeia: I verbo* há desconexão entre as cenas, uma não é necessariamente motivada pela outra. As cenas são, muitas vezes, entrecortadas por outras, o que dificulta o estabelecimento de relação entre elas. Além disso, há o deslocamento de tempo. Quando, por exemplo, Roveri recorre a recursos como *flashback*. Em alguns desses momentos, Medeia está junto de seus filhos, em cenas que parecem lembranças da personagem. Também, há outro momento em que ela e Jasão revivem o dia em que chegam a Corinto e conhecem Creonte e Glauce. Esses lapsos e mudanças temporais são exemplos de que o texto possui traços estilísticos épicos.

Mas a peça de Roveri vai além dessa desfragmentação que acontece por meio do avançar e retroceder no tempo. Em muitos momentos, o texto deixa o leitor em dúvida se os acontecimentos estão ocorrendo no passado ou no presente. Alguns diálogos são ambíguos. Nalgumas vezes um personagem parece falar a partir do passado, mas é ouvido e respondido por outro, que parece estar no tempo presente. Há, portanto, uma simultaneidade que dissolve a distância entre passado e presente.

O mesmo acontece no que diz respeito ao âmbito espacial. Há, por exemplo, um momento em que o coro fala e é escutado e respondido por Glauce, que em seguida abre uma janela. O ato de Glauce faz parecer que ela está numa casa, mas o coro é composto de presidiárias, donde presume-se que estão todas na cadeia. Desse modo, a resposta imediata de Glauce provoca a impressão de que os espaços são dissolvidos, ou fundidos.

Os diálogos se desenvolvem todos nessa mesma confusão e ambiguidade. Muitas vezes, não se pode ter certeza se a fala de um personagem tem relação dialógica com a do personagem que se expressou no exato instante anterior. As falas, muitas vezes monológicas, são bastante ambíguas, carregadas de significações e, frequentemente, são de difícil compreensão, a uma primeira vista. Elas parecem fazer referência a momentos passados, a elementos da *Medeia* grega e a questões contemporâneas.

Por isso, o texto exige um esforço reflexivo do leitor, que muitas vezes precisará recorrer a conhecimentos prévios de ordem literária, histórica e social para atribuir significação a ele. Também, há a presença de monólogos, em que os personagens devaneiam e se evadem da discussão em pauta. Ainda, podemos identificar certo onirismo no texto, uma vez que Medeia, por várias vezes, entra numa espécie de transe ou sonho, quando começa a falar de crimes que ocorreram no Brasil, ou a reviver momentos com os filhos.

Além disso, há outros elementos épicos bastante significativos na peça, como a presença do ator-narrador. Ao surgir na primeira cena, Eurípides pronuncia um monólogo, o que aparenta ser o prólogo da peça. Descobre-se, no desenrolar de sua fala, que ele ressuscitou no mundo contemporâneo para poder reescrever seu texto. Ele, portanto, assume, por instantes, o papel de narrador, embora não permaneça narrando o espetáculo. Creonte também assume esse papel. Em conversa com o poeta, ele pede que Eurípides mude os rumos de *Medeia*. Após escrever parte do texto, Eurípides entrega o rascunho a Creonte que inicia uma narração:

*Creonte ajeita os óculos e dá início à leitura*

CREONTE — Fazer com as mãos a justiça que não foi feita, decretar no pátio a sentença que demanda um tribunal. Fazer das nossas roupas puídas a toga de um juiz, julgar e executar antes que se erga a voz solitária de defesa. Não dar chance, não dar tempo. De repente, uma voz se levanta. De repente, um dedo aponta: “foi ela”.

Quem? Aquela ali, aquela que passa correndo... E do nada surge uma pedra, um pedaço de pau, metade do que um dia foi uma faca, meio metro de arame enferrujado. Mas onde estava tudo isso se ainda ontem se fez a inspeção e nada foi encontrado?

*Creonte interrompe a leitura, olha para Eurípides e depois para o coro.*

CREONTE (*continua a ler*) — E então já não se vê mais o corpo daquela que corria, há outros corpos sobre o dela. Um braço que desenha um soco, uma perna que desenha um chute e uma faca que a cada vez que se revela traz mais sangue em sua lâmina. Mas nada, no entanto, é mais terrível que as vozes. (ROVERI, 2014, p. 22)

Após essa leitura, o coro começa a pedir pelo assassinato de Medeia, como se obedecesse à narração de Creonte. Porém, ele não aceita essa nova versão da história e rasga o papel, de modo que as ações do coro são interrompidas. Ou seja, nesta peça, tanto Creonte como Eurípides assumem, por vezes, esse papel de manipuladores de cenas, de narradores.

Também há momentos de quebra da quarta parede, em que o personagem fala diretamente ao público e assim oscila entre o tempo das ações e o tempo real da plateia, provocando também o efeito narrativo de distanciamento. O personagem de Eurípides, por exemplo, em sua fala inicial, parece dirigir-se diretamente ao público:

Agora vos digo: é chegada a hora. Se é grande o vosso espanto diante da minha figura aqui presente, o meu próprio espanto por me encontrar diante de vós seguramente é bem maior. Nas 92 peças que escrevi — soube ainda há pouco que apenas 19 chegaram ao vosso conhecimento, o que não deixa de ser, isso si, uma tragédia para a humanidade, já que havia, e a modéstia não me impede de dizer, um material realmente fabuloso entre aquilo que agora está irremediavelmente perdido [...]. (ROVERI, 2014, p.15)

Nesse mesmo discurso inicial, o personagem faz referência a acontecimentos do passado, quando, por exemplo, cita o episódio de sua própria morte, que, segundo relatos históricos, foi consequência de um ataque de cães raivosos. Ao mesmo tempo, Eurípidés faz referência a crimes reais ocorridos no Brasil, assim como menciona o próprio local onde a peça foi encenada, em 2014, pelo grupo Folias d'Arte, no bairro Santa Cecília, em São Paulo. Como se vê no seguinte trecho:

Deveria eu, aqui e agora, por acaso demonstrar minha gratidão por terdes me jogado neste galpão de (esquece, apanha um papel no bolso e lê) Santa Cecília, em uma via que tem como vizinhas ruas e praças que, não há muito, serviram de depósito às partes esquartejadas do corpo de um homem? Partes jogadas aqui e ali, embrulhadas como lixo, e a cabeça, me confessastes, encontrada um pouco mais além, já carcomida, sob a placidez de um chafariz. (ROVERI, 2014, p.16-17)<sup>38</sup>

Nesse trecho, podem ser percebidos alguns elementos que aproximam a peça do teatro épico. Um deles seria a quebra da quarta parede. Mas também, quando o personagem fala do esquartejamento ocorrido na vizinhança do galpão de Santa Cecília e, portanto, ocorrido no Brasil de hoje. Esse parece ser um meio de Roveri fazer o público ver com estranhamento o seu próprio contexto, uma vez que é escancarada, ali, a violência de nosso tempo.

As notícias de crimes, anunciadas diariamente na televisão ou nos jornais impressos, fazem parte do nosso cotidiano, a tal ponto, que começamos a nos tornar resistentes a elas e, por isso, também quase indiferentes. Mas, quando trazidas para o teatro, elas parecem suscitar no espectador uma outra experiência. Vemos, ali, o absurdo de nossa própria realidade. A referência aos crimes de nosso mundo parece promover, como pensava Brecht, o distanciamento e a reflexão do leitor/espectador sobre isso.

Além disso, a referência a um crime real parece quebrar a ilusão da história. Eurípidés, que se reporta, também em outros momentos, a crimes que aconteceram no Brasil, deixa de viver o tempo das ações e adentra o tempo real da plateia, trazendo, assim, novamente, o

---

<sup>38</sup> Nesse trecho, Eurípidés faz referência a um crime real ocorrido em São Paulo, no ano de 2014, quando uma cabeça de um corpo foi encontrada em um chafariz na Praça da Sé. Há notícias sobre o crime publicadas em jornais. Cf. em R7, 2014. Disponível em: <https://noticias.r7.com/sao-paulo/guarda-municipal-encontra-cabeca-na-praca-da-se-centro-de-sao-paulo-27032014>.

elemento distanciador, próprio do gênero narrativo. Ao longo da peça, Medeia faz o mesmo, ao mencionar alguns crimes que ficaram bastante conhecidos entre o público brasileiro:

MEDEIA — Eu vejo, o corpo de uma criança toda o chão. Eu vejo. O corpo de uma mulher toca o chão. Eu vejo. Um corpo amarrado a um poste... E tudo ali. E tudo em vão. Somente para macular a paisagem onde o campo poderia ser verde. Onde a água poderia ser mais clara. Onde a estrada poderia ser mais plana. (ROVERI, 2014, p. 61)<sup>39</sup>

Desse modo, o texto parece apresentar, de alguma forma, um caráter reflexivo, pois, além de provocar o distanciamento por meio de diversos recursos, faz referência aos crimes reais. Portanto, Roveri faz o movimento semelhante ao proposto por Brecht, de convidar o espectador a pensar criticamente sobre o mundo em que está inserido.

Analisamos, até aqui, as questões relativas ao caráter estético do texto roveriiano, que certamente, podem se estender à encenação. Roveri está entre os dramaturgos que despontaram a partir do ano 2000, como lembra Garcia (2013) no livro *A história do teatro brasileiro*. Ele parece ser um autor que nos mostra um certo retorno da importância da figura do dramaturgo independente na cena teatral brasileira<sup>40</sup>.

E se observarmos a encenação de *Medeia: I verbo*, vemos uma fidelidade ao texto. Entretanto, como Roveri mesmo observa, a construção colaborativa entre autor, diretor e atores é uma prática comum nas companhias teatrais. Ele comenta, em entrevista<sup>41</sup>, que além de produzir na solidão própria da autoria individual, também já construiu peças de forma colaborativa. *Medeia: I verbo* foi uma encomenda do grupo teatral Folias d'Arte, por isso não seria inesperado saber que o texto tenha certa intervenção criativa dos encenadores.

Dessa forma, se torna interessante trazer outro elemento da peça que conversa com a proposta brechtiana de distanciamento, mas que se evidencia no âmbito da encenação. Como anteriormente mencionado, o grotesco é um elemento que causa o estranhamento e por

<sup>39</sup> Recentemente foram noticiadas muitas histórias em que crianças foram assassinadas sendo jogadas pela janela, o caso de maior repercussão nacional foi o da menina Isabella Nardoni, que foi atirada do sexto andar pelo pai e pela madrasta. Aparentemente, Medeia estaria se referindo a esse caso. Sobre o corpo amarrado ao poste, encontramos a notícia de um rapaz que foi amarrado e espancado no Rio de Janeiro, no mesmo ano de produção da peça de Roveri. C.f. G1, 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/02/adolescent-e-e-espancado-e-presos-no-poste-no-flamengo-no-rio.html>.

<sup>40</sup> Em reportagem à revista *Pesquisa Fasep*, no ano de 2013, Fioratti comenta como os dramaturgos de carreira-solo perderam importância na cena teatral contemporânea e foram pouco publicados. Sérgio Roveri e Mário Bortolotto são dois exemplos de dramaturgos que, a despeito das intempéries, publicaram seus textos e se mantiveram como autores importantes para o teatro desenvolvido no Brasil. Fioratti observa que, no período de publicação da revista, estava acontecendo um esforço, por parte de escolas de teatro financiadas por instituições estatais, para que houvesse um retorno dessas figuras. Entretanto, ainda que os projetos rendessem frutos, são poucos os autores que tiveram seus textos publicados. Cf. em FIORATTI, 2013. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/a-novissima-geracao-de-dramaturgos/>

<sup>41</sup> c.f em ETHOS comunicação e arte. Sérgio Roveri: escrevendo para teatro. YouTube, s.d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T-AM8dw1Wd4> s.d.

consequência o distanciamento. Rosenfeld (2010, p.158) observa, porém, que “os momentos grotescos [...] somente no palco obtêm o remate”, entendemos, portanto, que é isso que ocorre com a peça roveriana. Vale, então, tecer alguns comentários sobre sua encenação, embora saibamos que, no teatro, texto e encenação devem ser tomados como objetos de análise distintos. O grupo Folias D’arte a disponibilizou em filmagem em uma plataforma digital, de modo que se pode ter acesso hoje à primeira encenação de *Medeia: 1 verbo*.

O cenário assinado por Flávio Tolezani, concebido conjuntamente ao diretor Marco Antônio Rodrigues e ao designer de som e luz Tulio Pezzoni, evidencia o aspecto fúnebre, sombrio, sujo e escurecido de uma cela de prisão. As grades, os ferros presos às laterais do palco, a fumaça, a sujeira do chão e as pichações nas paredes contribuem para esse efeito.

Assim também é com o figurino assinado por Fernando Fecchio. Os personagens usam trajes confusos, sobrepostos, sujos e rasgados que, aos olhos dos espectadores, lembram vestimentas de moradores de rua. Creonte, por sua vez, aparece com botas e calças próprias da vestimenta típica gaúcha: a bombacha; e sua filha, Glauce, tem a cabeça envolta por uma grade, à semelhança de uma gaiola de pássaros. A maquiagem dos atores produz um efeito doentio em seus rostos, em função do pó branco na face e do escurecimento das olheiras. Todos esses elementos aparecem como estranhos ao público.

A movimentação dos atores também leva à impressão de estranhamento. No momento inicial da encenação, por exemplo, ainda enquanto o palco está escurecido, alguns personagens gritam, riem, correm e jogam-se no chão, de forma a também passar um aspecto doentio. Num primeiro momento, a percepção é de que os sujeitos ali são atormentados, possessos em loucura.

Também é causa de estranhamento a entrada de Eurípidés, que surge, no centro do palco, de dentro de um saco de lixo empoeirado, parecendo ter permanecido lá pelos mais de dois mil anos desde que escreveu sua peça. O personagem, que carrega hematomas no rosto, abre o saco com extrema dificuldade, à semelhança de um nascimento, como se ressuscitasse. Só então, ainda com metade do corpo dentro do saco de lixo, passa a enunciar o prólogo, questionando os deuses – que ironicamente parecem tê-lo colocado ali – ao mesmo tempo em que empunha uma faca, como se estivesse ameaçando esses a quem questiona. São todos esses elementos, portanto, que contribuem para que a peça apresente também traços grotescos, que suscitam no espectador a estranheza.

Desse modo, pode-se perceber como a peça de Sérgio Roveri se distancia da *Medeia* euripídiana e apresenta muitos traços estilísticos épicos. A fragmentação espaço-temporal, a desconexão dos discursos e as divagações dos personagens que fogem da lógica do diálogo, nos

parecem um meio de Roveri representar o caos em que vivem os sujeitos no mundo contemporâneo.

A percepção de tempo e espaço é totalmente diferente no séc. XXI. É agora que misturamos o mundo virtual com o real. Conversamos com um sujeito presente fisicamente diante de nós, ao mesmo tempo em que podemos manter um diálogo paralelo com um indivíduo no outro lado do globo. As informações nos chegam num instante. A urgência é outra. Tudo instantâneo. Tudo fragmentado. Concentrar-se numa única atividade se torna quase impossível para o sujeito contemporâneo.

Essa complexidade se estende para todo o lugar. Não é à toa que o caos desespere os indivíduos, que desejam a cada dia mais encontrar uma unidade interior, aquilo a que possam chamar de Eu. Mas, como propõe Girard, somos miméticos, e a diversidade de modelos que se nos apresentam, no mundo digitalizado e capitalista, nos deixa entorpecidos pelo desejo esparso.

A instabilidade interior prevalece, uma vez que é por meio dos outros que construímos o que Girard chama de intersubjetividade. A cada instante temos um modelo a seguir e, por isso, um novo Eu a desejar; um novo desejo metafísico. Assim, também, a cada momento, temos uma nova rivalidade, um novo ressentimento, uma nova necessidade de mostrar aos outros quem somos (ou queremos ser): sujeitos diferentes, autênticos, originais, e bons – não violentos. Mas são esses sujeitos, confusos e sedentos de unidade, que olham para o mundo e vêem o caos, a injustiça e a violência que parecem se perpetuar sem que possam contê-las.

É natural, portanto, que o teatro contemporâneo seja fragmentário, que recue e avance no tempo, que misture dimensões, que torne simultâneos os acontecimentos. É assim também o modo como percebemos o mundo nesta modernidade tardia. Esse é o nosso horizonte de expectativas, o mesmo a partir do qual Sérgio Roveri escreveu sua peça. Assim, embora seja uma releitura de um texto de uma época tão distante da nossa, por meio dessa peça, o autor nos concede a possibilidade de refletir sobre questões que assolam o Brasil contemporâneo.

Na seção seguinte a esta, traremos uma leitura de *Medeia: I verbo*, considerando alguns temas até aqui abordados. Desse modo, estabeleceremos um diálogo especial com a teoria de René Girard.



## 6.2 UMA NOVA CHANCE

Durante a leitura que fizemos da *Medeia* de Eurípides, evidenciamos como o poeta transformou sua protagonista em uma mulher violenta e vingativa, que nem sempre fora assim representada. Também mencionamos a inventividade do texto, quando comparado às demais tragédias. Se considerarmos a perspectiva de Jauss sobre como uma obra pode ser compreendida na história da literatura, podemos entender que ela se faz presente, ao longo do tempo, na medida em que consegue responder afirmativamente aos novos horizontes de expectativas que se apresentam.

Sabemos que *Medeia* foi alvo de inúmeras releituras e assim continua a ser. Desse modo, não podemos negar que, quando foi escrita, comportava, de forma latente, respostas a outros horizontes de expectativas. A obra de Roveri, ao reatualizar o texto grego, busca entrever essas respostas e estabelecer, assim, um laço significativo com a *Medeia* euripidiana. Pode-se dizer que tanto a peça de Eurípides como a de Roveri, falam do tema da violência, ainda que de formas diferentes.

A tragédia do poeta grego foi escrita num contexto em que a religião mítica sofria um enfraquecimento e, por isso, conforme Girard, o sacrifício ritual foi perdendo o estatuto de sacralidade. Eurípides, portanto, representou a realidade da violência, como um fenômeno da natureza humana, por meio de uma personagem que sofreu violências e é tomada por um destruidor e apaixonado desejo de vingança. E, como explica Girard, a vingança se prolifera nos momentos de crise das instituições.

Desse modo, o poeta construiu o seu texto de forma a revelar algo sobre a realidade de seu tempo e, da mesma forma, sobre a natureza da violência. Insurgindo contra a mentalidade religiosa daquela época, Eurípides faz de sua tragédia um texto que dessacraliza, ou desmistifica, a violência religiosa. Mas, para isso, o poeta usa-se de *Medeia* transformando-a numa mulher cruel e filicida. Nunca mais a personagem deixou de ser lembrada pelos crimes que Eurípides imputou a ela. Essa figura mítica se transformou, então – ironicamente – no bode expiatório de Eurípides, e a humanidade, assim como no contágio mimético das multidões, reverberou a acusação.

Entretanto, como Girard explica, após uma mudança epistemológica, que nos revelou o mecanismo do bode expiatório e cujo início se deu nesses primeiros momentos do que hoje chamamos de mundo ocidental, fomos aos poucos nos secularizando e nos desgarrando da ideia de que o sacrifício é um fenômeno divino. Nós passamos a compreender de outra forma a noção

de justiça, que antes estava ligada à religião mítica, e, por isso, também desenvolvemos um novo conceito de vítima. Pudemos entender o funcionamento do mecanismo que dissimula, muitas vezes, o processo acusatório e vitimário. Percebemos que estamos sempre em vias de testemunhar uma falsa acusação que torna culpado aquele que, antes, pode ser uma verdadeira vítima.

As guerras e os sistemas ditatoriais do século XX, ao mesmo tempo em que nos entorpeceram, por nos colocarem diante do caos e de uma falta de sentido de existência, tornaram o nosso olhar acurado. Nos fizeram ver, mais do que nunca, como a humanidade está sujeita a uma violência irracional, injusta e destruidora. Percebemos, então, que somos nós mesmos os responsáveis por nos colocarmos nesse lugar. Nós construímos a tecnologia que elevou a violência a outro patamar de destruição. Entendemos, também, que a violência pode vir daqueles em quem um dia confiamos, e que, por isso, nós mesmos somos muitas vezes enganados pelos discursos acusatórios. Somos nós quem criamos esses discursos. Nós estamos sempre suscetíveis a entrar na *méconnaissance* do processo violento. Por isso, Girard afirma que o destino de nossa cultura é viver “numa lucidez relativa” (GIRARD, 2011b, p. 295).

Parece ser esse jogo entre lucidez e *méconnaissance* da mentalidade moderna e contemporânea que Roveri tenta representar em seu texto. Para isso, ele traz, como um personagem de sua peça, o próprio Eurípides – aquele que, para nós, aparenta ser mais lúcido dos poetas gregos, no sentido de se mostrar o mais distante do pensamento mítico. O poeta inicia seu discurso, no prólogo, falando de seu ceticismo com relação aos deuses. Diz que ele mesmo se sacrificou ao dedicar sua vida para convencer os sujeitos de seu tempo de que esses seres míticos não existem.

Em meio ao seu discurso, ele enuncia: “[...] preferi manter meu talento voltado às contradições da malfadada aventura humana, que devia reservar a nós, e não aos deuses, o protagonismo de tantas equivocadas paixões” (ROVERI, 2014, p. 16). Em sua fala, ele também se coloca como uma vítima da humanidade. De fato, desde sua época, o poeta sofreu acusações por conta dos textos que escreveu. Seu distanciamento da religião mítica não foi, de início, bem recebido e a acusação de misoginia, por exemplo, já aparece em Aristófanes e se perpetua no mundo contemporâneo<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> De fato, a misoginia na obra de Eurípides é um tema de discussão no mundo acadêmico contemporâneo. Ora o poeta é visto como um defensor das mulheres, ora como um seu acusador. Podemos citar, como exemplo, dois textos recentemente publicados por autores brasileiros que trataram dessas discussões: *As misoginias nas medeias de Sêneca e de Eurípides: representações*, de Luã Áquila Ferreira de Freitas (2018); e *A misoginia na tradição biográfica de Eurípides*, de Camila de Moura (2020).

Esse personagem parece querer abrir nossos olhos para a realidade. Tenta desfazer a ideia de que o ser humano evoluiu moralmente. Afinal, esta foi a narrativa por meio da qual muitos de nós construímos a nossa própria imagem: submersos ainda na ilusão que nos foi legada pelo projeto da modernidade, delineado por muitos de nossos grandes intelectuais, tratamos a irracionalidade da cosmovisão mítica como um exemplo de barbárie, de animalidade, em oposição à nossa metafísica, à nossa racionalidade humanizada, aos nossos avanços tecnológicos – que para nós, são sintomas de uma evolução.

Se nos deparamos com injustiças, desigualdade, desastres e guerras, é porque, em muitos casos, entendemos que ainda não chegamos onde queremos estar. É porque ainda não evoluímos o suficiente. Porque ainda não encontramos o melhor modo de organizarmo-nos. Temos a crença de que ainda chegaremos lá, e é por isso, também, que continuamos entrando em disputas. Mas esse Eurípides personagem busca romper com essa ilusão desnudando, em sua fala, o quanto somos parecidos com os sujeitos de outros tempos:

Imerso agora em um mundo que me tem de familiar o mesmo tanto que me tem de estranho, eu olho para as vossas aflições de hoje e me pergunto: estais seguros de que existem 2500 anos a separar as vossas angústias das minhas? Como explicar que tantas e tamanhas misérias tenham sobrevivido tão bravamente ao avanço dos séculos? (ROVERI, 2014, p. 16)

Ao sinalizar para essa semelhança entre o seu tempo e o nosso, ele nos lembra que o mundo de hoje também não encontrou o caminho que nos livrará da violência. Por isso, questiona: “Dizei-me, então: qual a dimensão exata do meu pecado para que me encontre aqui, neste tempo em que tudo ainda está por ser feito?” (ROVERI, 2014, p. 17). Tudo o que estava por ser feito no mundo grego, também está por ser feito agora. Aqui, também estamos em crise e, talvez, muito mais intensamente do que lá.

Ele fala, em seguida, da iminência de novos acontecimentos trágicos: “Temo ouvir de vós que uma nova tragédia esteja a nos espreitar, sedenta apenas da permissão do meu relato para que possa mostrar sua face”. O texto de Roveri se revela, assim, como uma espécie de metatragédia. Mostrando como a escrita literária busca criar um mundo fictício que fala também das questões que angustiam os sujeitos do mundo real, o Eurípides personagem, por meio de sua pena, faz o mesmo que fez o Eurípides histórico. Ele inicia a criação de uma nova história que nos revela algo do mundo. Começa a contar uma outra tragédia, não mais a tragédia como a escrita pelos poetas gregos, relacionada àquela forma artística, mas a tragédia na acepção do senso comum contemporâneo, que diz respeito às catástrofes que aqui acontecem.

Assim que Eurípides dá início ao processo criativo, falando em voz alta o que imagina, os personagens começam a dialogar. A ama reproduz inicialmente parte do prólogo do texto

original, mas é interrompida pelo coro, que agora é composto por presidiárias: “Basta! Cala-te, mulher. Já não nos encanta mais com tuas palavras agora gastas” (ROVERI, 2014, p. 18). A história parece tomar outro rumo que o do texto grego. A ama menciona que não se sabe onde as crianças estão, mas assinala que há manchas de sangue em suas camas. Em seguida, uma sirene toca e Medeia entra em cena. Ela, agora, se torna mais uma entre as presidiárias do local. Entretanto, em vez de lamentar em fúria a traição do marido, como faz a personagem grega, essa nova Medeia parece falar sozinha. Fala de algo que está vendo:

MEDEIA – Eu vejo, eu vejo...  
 O Corpo de uma criança toca o chão, o corpo de uma criança atirada de uma janela toca o chão.  
 Eu vejo, eu vejo...  
 O corpo de uma mulher toca o chão. O corpo de uma mulher arrastada por um carro toca o chão.  
 Eu vejo, eu vejo...  
 Um corpo amarrado a um poste, um corpo que sangra amarrado a um poste.  
 Eu vejo, eu vejo... (ROVERI, 2014, p. 18-19).

As mulheres do coro parecem ignorar sua fala, mas não sua presença. Elas dizem: “Medeia, a fama que a precede chegou a nós muito antes do que esta presença que agora nos afronta” (ROVERI, 2014, p. 19). As presidiárias a rejeitam, dizem não querer dividir com Medeia suas celas. Para elas, o crime que a protagonista cometeu é muito pior que seus próprios crimes: “O crime nos é íntimo, disso não fazemos segredo. Também trazemos as mãos sujas, algumas até de sangue. Mas não o sangue de filhos. Nenhuma de nós jamais fez sangrar aquilo que um dia escapou-nos do ventre” (ROVERI, 2014, p. 19). Medeia, por outro lado, parece estar em outro plano. Em seguida à fala do coro, a cena é entrecortada por um diálogo alegre entre ela e seus filhos. O que aparenta ser um sonho ou uma lembrança da personagem.

Mas o coro segue sua fala. As presidiárias acusam Medeia de ter sido a primeira a cometer um crime como aquele. Falam que “[...] o que ela fez é fácil de ser imitado”. E continuam: “Alguém que fizer depois, que fizer o mesmo que ela, terá a empáfia de alegar: ‘Mas por que tanto espanto, se não fui eu a primeira?’” (ROVERI, 2014, p. 21). Aqui, Roveri parece trazer a ideia de evento originário, do sacrifício fundador do qual fala Girard, ou do mito de origem do qual fala Eliade. Mas, também, fala do primeiro ato de violência, que serve de modelo e impulso para que seja desencadeada a violência alheia, como nos processos de contágio mimético. Assim, ele toca também no tema do mimetismo humano. Uma primeira atitude de um sujeito será tomada como modelo para os demais.

Nos momentos seguintes, o contágio mimético continua sendo revelado no texto de Roveri. Creonte entra em cena e toma para si o papel em que Eurípides está reescrevendo a

história. A partir de então, é ele quem começa a fazer a leitura em voz alta que é seguida pela ação dos personagens:

CREONTE – Fazer com as mãos a justiça que não foi feita, decretar no pátio a sentença que demanda um tribunal. Fazer das nossas roupas puídas a toga de um juiz, julgar e executar antes que se erga a solitária voz de defesa. Não dar chance, não dar tempo. De repente, uma voz se levanta. De repente, um dedo aponta: “Foi ela!”.

Quem? Aquela ali, aquela que passa correndo... E do nada surge uma pedra, um pedaço de pau, metade do que um dia foi faca, meio metro de arame enferrujado. Mas onde estava tudo isso se ainda ontem se fez a inspeção de nada foi encontrado?

*Creonte interrompe a leitura, olha para Eurípides e depois para o coro.*

CREONTE (*continua a ler*) – E então já não se vê mais o corpo daquela que corria, há outros corpos sobre o dela. Um braço que desenha um soco, uma perna que desenha um chute e uma faca que a cada vez que se revela traz mais sangue em sua lâmina. Mas nada, no entanto, é mais terrível que as vozes.

CORO -Mata! Mata! Mata!

CREONTE - E a justiça, que tanto costuma tardar, se faz em cinco minutos. (ROVERI, 2014, p. 23)

Vemos, nesse trecho, a exata representação do processo de contágio mimético, da multidão que se polariza contra a vítima expiatória. Quando Creonte lê: “fazer com as mãos a justiça que não foi feita”; ele evoca a impunidade da Medeia euripidiana que, após assassinar os próprios filhos, saiu em fuga no carro do Sol. Esse novo relato parece querer consertar o “erro” cometido por Eurípides ao escrever uma tragédia que deixa Medeia triunfar em sua violência.

Quando Creonte observa que nada “é mais terrível que as vozes” e, assim, é seguido pelos brados do coro, pedindo que Medeia seja assassinada, temos aí a lembrança de que a acusação é o primeiro passo para o linchamento. É ela que leva à polarização contra uma vítima. É ela que escandaliza e incita os sujeitos até que a primeira pedra seja arremessada. Após essa cena de linchamento, Eurípides continua a narração:

E cada um voltará para casa mais culpado do que aquele que já não existe pois o trágico não é não haver mais a vida, é se descobrir tarde demais que tampouco havia a culpa. E, mesmo que culpa houvesse, ora, essas mãos não são as da lei. Recolhem-se a faca, o pau, a pedra, o arame. Recolhe-se por fim o corpo. A marca de sangue no chão resiste ao tempo e à chuva. (ROVERI, 2014, p. 24)

A culpa<sup>43</sup>, à qual Eurípides se refere, é aquela de quem se torna responsável pelo crime cometido injustamente. Ele fala de uma multidão que acredita na acusação, e que está, portanto,

---

<sup>43</sup> O conceito de culpa foi bastante estudado pelos teóricos da psicanálise. Nessa linha de estudos, entre um dos entendimentos sobre essa noção, há a ideia de que a culpa reside na consciência que o sujeito tem com relação à transgressão de normas estabelecidas pela sociedade. Freud, por exemplo, apresenta em algumas de suas obras, a ideia de que a culpa emerge do “antagonismo irremediável entre as exigências da sociedade e a moção pulsional” (GELLIS; HAMUD; 2011, p. 634). Ainda, para a psicanálise, indo além dessa ideia de transgressão às normas

sob a *méconnaissance* da violência mimética, mas que ainda assim é responsável, porque deixou-se contagiar, porque sujou as próprias mãos ao cometer o crime, e porque, cada um ali também se tornou um acusador. Descobre-se que não havia culpa, porque talvez o acusado não cometera crime algum, como acontece em muitos casos de linchamento popular. Eurípidés também comenta que as mãos da justiça deveriam ser as da lei, não as da multidão. Lembremos que Girard menciona que a população toma para si o direito de fazer justiça com as próprias mãos, quando deixa de crer no sistema de justiça estatal, quando as instituições estão em crise e desacreditadas.

De fato, Roveri traz à tona os problemas do sistema judiciário e do Estado, enquanto instituições responsáveis pela ordem social, pela garantia e proteção de direitos e pela contenção da violência. Ele faz isso ao alocar a trama num presídio feminino. Evoca as injustiças que

---

sociais, a culpa também pode emergir do confronto, ou conflito, entre um desejo, um impulso, ou uma ação, e uma avaliação que nós mesmos fazemos desse mesmo desejo, impulso ou ação. Gellis e Hamud (2011) também esclarecem que, na concepção de Freud, essa avaliação diz respeito a um agente vigilante e opressor, que nos julga e nos pune, e que é interno à nossa própria psique, donde Freud desenvolve a noção de Supereu. Essa noção implica a ideia de que temos um Eu ideal e, portanto, está relacionada a um certo sentimento narcísico. Ela também diz respeito à relação que temos com outros sujeitos e a essa consciência (que vêm do funcionamento do Supereu) de que podemos estar provocando um dano a outrem por meio de nossas ações, ou de que poderíamos provocá-lo, uma vez que temos pulsões sexuais e de morte que resultam no desejo de cometer determinadas ações, que são julgadas pelo Supereu. Desse modo, quando o Supereu age de forma a oprimir ou a julgar exageradamente nossas ações ou desejos, o sentimento de culpa se desenvolve no sujeito de forma patológica, resultando, por consequência, em adoecimento psicológico, como é o caso das neuroses. Para desenvolver sua teoria, Freud também estudou algumas comunidades arcaicas, de cosmovisão mítico-religiosa, de modo que recorreu a textos escritos na antiguidade, como é o caso das tragédias gregas (cf. em GELLIS; HAMUD; 2011). Assim, a psicanálise também pode ser empregada para a análise das tragédias, a partir da noção de culpa trágica, que, por esse ponto de vista, é sentida pelo herói trágico no ato de reconhecimento (*anagnorisis*). A partir da leitura das tragédias, Freud desenvolveu o que chamou de mito do herói trágico. Para o psicanalista, ao irromper com a ordem divina, o herói retoma para si função de “pai primevo” (TAVARES; COSTA, 2018, p. 111) da civilização, que estaria relacionada a um mito originário. Desse modo, considerando a ideia de Complexo de Édipo, a energia libidinal do herói que estava, antes, dirigida para um objeto externo, é redirecionada para o próprio indivíduo, uma vez que assuma a “função” de pai. Em vista disso, “o herói passa a ser constituído com as características do pai, porém, ao mesmo tempo que ele adquire toda a potencialidade desse pai, é também proibido de manifestá-la, e, caso o faça, será punido” (TAVARES; COSTA, 2018, p. 111). Daí, também, a crise vivenciada pelo sujeito trágico. Além disso, Tavares e Costa (2018) esclarecem que, uma vez que “substitua” a figura de pai e assuma essa função de herói, o sujeito trágico carrega a culpa de toda a comunidade para si, de modo que livra a todos de sofrê-la. Essa perspectiva psicanalítica sobre a noção de culpa, certamente, pode nos auxiliar a compreender o emprego do termo no texto de Roveri. Também, podemos lembrar que Girard dialoga com Freud, destinando longos textos à discussão a respeito da teoria do psicanalista e, em especial, a respeito do Complexo de Édipo, tendo, também, se aprofundado na obra *Totem e tabu*, onde Freud trabalha a noção de culpa a partir da leitura de *Édipo rei*. Entretanto, uma vez que isso exige uma investigação mais extensa, optamos por não abordar, nesta pesquisa, o diálogo que Girard empreende com a psicanálise e com a obra freudiana. Desse modo, mesmo que a explicação psicanalítica aqui apresentada lance alguma luz sobre a ideia de culpa presente em ambos os textos dramáticos, sob nossa investigação, devemos esclarecer que tomamos a noção de culpa a partir da ideia sugerida por Girard, durante sua explicação sobre os processos de acusação mimética. Conforme sua proposta, já apresentada neste trabalho, estando sob a *méconnaissance* da violência, os acusadores responsabilizam a vítima expiatória por crimes, com os quais se escandalizam, ou pelos problemas de toda a comunidade. Por meio disso, crendo realmente nas acusações, eles se percebem justificados a empreender a perseguição. Portanto, é nessa acepção que compreendemos, aqui, o termo culpa: no sentido de que o sujeito culpado é aquele que tem responsabilidade, ou aquele a quem é atribuída a responsabilidade, no que diz respeito ao cometimento de um ou mais crimes, ou no que diz respeito a um ou mais problemas enfrentados pela comunidade.

acontecem ali dentro. Medeia é apresentada como a mulher que entra no presídio sem ao menos ter sido julgada. E é após a cena de linchamento que Roveri muda os rumos da ação, assim como fez Eurípides, em sua tragédia, que mudou a história de Medeia após Creonte ter lhe concedido mais um dia em Corinto. No texto roveriano, depois de ler o novo relato que vinha sendo escrito, Creonte fala: “Isto que escreveste... Não é o tipo de coisa que eu quero por aqui. Não deste jeito” (ROVERI, 2014, p. 24). Então, se mostrando condescendente, Eurípides rasga o papel. Ao mesmo tempo em que o poeta faz isso, o entusiasmo violento do coro começa a arrefecer.

Após esse ato, Glauce aparece em cena e contesta Creonte: “Tu não vai ter outra chance como esta, meu pai. As pessoas morrem aos montes nas cadeias. Tu só terias de dizer: ‘Quando eu cheguei, já era tarde demais...’” (ROVERI, 2014, p. 25). Desta fala de Glauce, podemos depreender que Creonte representa, de alguma forma, as instituições. Ele parece ter o poder do Estado, seja como juiz, legislador ou executivo. A proposta de Glauce, é de que ele use a desculpa – a mesma que ouvimos de muitos daqueles que detêm o poder – de que nada se pode fazer diante dos problemas do sistema prisional, do judiciário, ou dos problemas de toda a sociedade, porque, quando assumiu sua função, tudo já estava delineado. É a desculpa de que nada pode ser feito diante de um sistema há anos corrompido.

Mas Creonte, ainda assim, pede a Eurípides que escreva “algo mais dócil” (ROVERI, 2014, p. 25). Entretanto, ele é alertado pelo poeta de que “algumas coisas se escrevem sozinhas” (ROVERI, 2014, p. 25). Eurípides parece trazer aqui a ideia da inexorabilidade da vida humana, da violência que está sempre presente a despeito de quem conta a narrativa; a despeito de quem reconta a história. Medeia enfim toma a palavra dialogando com os demais. Ela parece contestar a afirmação de Eurípides. Se coloca como vítima e se dirige ao coro:

Não torneis ainda mais penoso este convívio que já nasce forçado. Boas-vindas eu nunca as tive, então guardai suas afrontas, pois nem para as cócegas elas me chegam. Se hoje trago os braços fortes, foi antes por conter as portas que se fechavam à minha cara. Ficai em paz com os colchões finos, a comida pouca e a água nenhuma. Minha, estada aqui tão breve há de ser que, ainda que sede e fome eu tivesse, não provaria do que é vosso, pois sei bem o quanto custa dividir aquilo que nem a nós nos basta. Escutai: se pude ouvir calada a vós, prestai agora atenção nesta que nem aqui deveria estar, pois roubarei do vosso tempo muito menos do que roubastes do meu. Se o perigo vos ronda, não é sob as minhas feições que ele achou por bem se ocultar. Olhai bem ao vosso redor e percebei que o perigo mora mais em quem conta a história do que em aquele que apenas a vive. (ROVERI, 2014, p. 25)

Se num primeiro momento, entende-se que Medeia está se defendendo, e acusando Eurípides, quando fala que “o perigo mora mais em quem conta a história”; por outro lado, ela também parece estar alertando o coro de que o perigo vem daqueles que dominam as narrativas;

daqueles que manipulam os acontecimentos. Nessa peça, não é só Eurípides que faz isso, mas, também, Creonte.

Para além disso, se olharmos para o mundo real, as narrativas são contadas por aqueles que dominam as situações, por aqueles que possuem algum poder sobre os demais. Esse é o caso, por exemplo, das instituições e dos sujeitos que as representam. E, como mencionamos, nossa leitura é exatamente de que Creonte parece obter, nessa história, o poder institucional. Lembremos, também, que era a instituição religiosa do mundo arcaico, por meio das narrativas míticas, que mantinha o domínio da mentalidade daqueles sujeitos.

Assim, com sua fala, Medeia deixa entrever essas ideias aos demais, e acaba por instalar, entre os personagens, uma dúvida que progride ao longo da trama. Vemos, então, que ela parece começar a assumir o papel de quem insurge contra um poder dominante, de quem quer tomar para si o poder de mudar a narrativa. Após o discurso de Medeia, Eurípides reage à acusação proferida a ele:

É de mim que falas então? De que me acusas? Às minhas mãos coube somente a pena, a lâmina coube às tuas. Estas tuas mãos de estrangeira, estas tuas mãos de bárbara. Ou pensas que o punhal teria melhor guarida em mãos nascidas nestas terras? Tivesse eu presenteado teus braços com debilidade em vez de músculos, para que já não conseguisses conter a primeira das portas merecidamente fechada à tua cara.

O poeta lembra da condição de estrangeira da personagem. Nesse momento, ele torna-se o acusador que aponta para uma das marcas vitimárias de Medeia. Em seguida, Jasão entra em cena. Faz um longo discurso a Medeia, lembrando dos acontecimentos passados, expressando-se de forma sedutora, mas ainda assim acusador. Ao fim, ele exorta: “Confessa! Foste tu que espalhaste o sangue em nossa casa. Se o ato não foi difícil, confessá-lo nos parece ainda mais fácil” (ROVERI, 2014, p. 28). Ela responde:

Se é de confissão que tens sede, Jasão, confesso que tive um punhal nas mãos. Tive, confesso. Quantas mulheres já não o tiveram antes de mim? E quem disse que um punhal é o atalho para o crime? A mulher que prepara um cozido não é a mesma que abateu o gado. É por isso que me trazeis aqui? Um punhal caiu-me nas mãos, mas quando? E para qual fim? A memória não me conduz para aquém ou além disso. (ROVERI, 2014, p. 28)

Após isso, Medeia assume também um ar sedutor e começa a dialogar com Jasão lembrando de sua vida pregressa. Depois disso, ambos revivem a cena em que a personagem pede que ele presenteie Glauce. Mas, agora, ela não tem mais os poderes de feiticeira. Entrega a Jasão um vestido seu, para que ele sinta seu cheiro na nova esposa. Esta se torna, então, a sua vingança:



Então eu quero que ela tenha o meu cheiro. Que em alguma noite, em algum tempo, o corpo seja o dela e o cheiro seja o meu. Seria demais esperar que tu, naquela que é a melhor das horas para uma mulher, a chamasses pelo meu nome. Que ao menos ela tenha o meu cheiro, então. (ROVERI, 2014, p. 30)

No decorrer do diálogo entre os dois, Medeia fala que, no passado, Creonte suscitava nela uma segurança que foi quebrada quando ele a traiu. Uma traição que se mostra, também, agora, enquanto ele não a defende da acusação que Medeia sofre: “[...] ao olhares para mim, desde a primeira vez, livraste-me de toda dúvida e fizeste de mim a mais segura entre as mulheres. Por que agora, quando mais preciso de ti, te mostras incapaz de dizer a distância entre o punhal e o crime?” (ROVERI, 2014, p. 32).

O diálogo é interrompido por um monólogo de Glauce. Ela deixa revelar, em seu discurso, que parece ter o mesmo destino de Medeia. A filha de Creonte divaga a respeito da segurança que Jasão lhe passa quando estão juntos, mas em seguida profere: “O que Jasão não diz é que sua promessa, ainda que verdadeira, está condenada a durar pouco. Quando eu desperto, ele já se foi. Jasão está sempre indo. Sempre há alguém ou alguma coisa a chamar por ele: as viagens, o mar, os filhos ... E ela.” (ROVERI, 2014, p. 32).

Desse modo, Roveri traz, aqui, algumas ideias já contidas no texto de Eurípides, observadas também anteriormente pela crítica, e que não se referem só ao caráter mesquinho, desleal, e talvez volúvel de Jasão; mas, por exemplo, à ideia de que o homem possui – sem dúvida, porque o contexto e o julgamento social assim o possibilitam – uma certa liberdade de conduta, que o permite mais facilmente quebrar promessas, trair e optar pelo divórcio. Liberdade, esta, que pode ser contrastada a alguma inibição imposta ao comportamento feminino.

Certamente, a mulher do mundo contemporâneo é muito mais livre que a mulher do mundo grego, também porque protegida por algumas leis e por ideais que falam de liberdade e dos direitos das mulheres, disseminados especialmente pelo feminismo, e aos quais subjaz a noção girardiana do cuidado com a vítima. No entanto, é possível afirmar que o mundo contemporâneo tem uma profunda preocupação por esse assunto evocado por Roveri, exatamente porque nós percebemos essa realidade ainda presente em nosso contexto. É a partir desse horizonte de expectativas, portanto, que Roveri, assim como fizeram os críticos citados no capítulo anterior, retoma essas questões presentes na tragédia euripídiana e as registra em sua obra literária.

Durante o andamento da trama, após uma cena em que Jasão e Medeia revivem o momento em que chegam a Corinto, as mulheres do coro voltam a falar. Elas mencionam o

perigo das palavras de Medeia. Dizem temer sua influência e, assim, acabam por indicar que no seu interior já está instalada a dúvida:

Ouvi como ela fala tão bem de ondas e estrelas. Reparei no perigo que vem junto com suas palavras. Metade de nós já se põe enfeitada pelas estrelas e ondas e asas de pássaros que fogem de sua boca. A nós, prisioneiras, estrelas e ondas e pássaros é o que basta para o perigo da sedução.

Levai-a antes que a primeira de nós, e maldita seja esta primeira, rendida diante da dúvida, erga a voz e pergunte: mas será mesmo que ela matou? Não estou tão certa disso. Vede como seu coração pode ser morno, ouvi como sua voz pode ser cálida. Uma mulher como esta. Mas será mesmo que ela matou? Levai-a antes que não tenhamos mais forças diante da dúvida! (ROVERI, 2014, p. 35)

Creonte percebe a influência que Medeia exerce sobre aquelas mulheres, por isso teme sua presença e suas palavras. Ele pressente o que está por acontecer. Mas a dúvida também se coloca para ele. Na tentativa de ter algum domínio sobre a situação, assume a posição de um juiz diante do juri e dirige-se ao coro:

Mulheres: afinai o vosso discurso para que saibamos, por fim, com que título devemos brindar a recém-chegada: assassina ou falsária? Pois embora saibamos que os dois lados nela vivem, em apenas um se consuma o delito, no outro reside a ameaça. Se é do crime que preferis tratar aqui, para que lado devemos olhar: para o punhal de Medeia ou para as palavras de Medeia? Sei bem que podeis me dizer: "Ora, por que não para os dois?". Que assim seja então, se esta for a vossa vontade, mas, ainda assim, eu vos peço uma questão de ordem: um de cada vez. Punhal ou palavras? O que vem antes? Confessa o teu crime, é só isso que precisamos. (ROVERI, 2014, p. 36)

Medeia, por sua vez, responde: “Não é o risco das minhas palavras que deves temer, Creonte. É antes a fragilidade dos teus ouvidos. Se o que ouves de mim a ti parece mais perverso do que aquilo que vês nesta cidade, não é a mim que deves temer, é o espelho da tua casa” (ROVERI, 2014, p. 36). Ela se coloca, aqui, como aquela que denuncia a realidade do lugar. Assim como a Medeia euripidiana, a personagem de Roveri é a estrangeira que é temida porque ameaça a ordem estabelecida.

Como Girard (2004) comenta, o estrangeiro não se enquadra nas “diferenças” aceitas dentro de um sistema cultural. Ele está à margem desse sistema, pois a sua diferença, os seus costumes e a sua realidade escandalizam os indivíduos que pertencem ao sistema. Aquilo que caracteriza o estrangeiro é revelador de uma aceitação de diferenças e de uma pretensa justiça, que na realidade, são relativas somente ao próprio sistema, deixando de lado, assim, toda a diferença que é extremada. É por isso que os estrangeiros são temidos e se tornam os bodes expiatórios das multidões violentas.

No capítulo anterior, especialmente a partir da leitura girardiana da tragédia – o que, do mesmo modo, como vimos, pode ser vislumbrado por meio de um estudo filológico do mito de Medeia – colocamos a possibilidade de que essa figura mítica tenha sido uma vítima de

perseguição, e de que fora acusada, também, porque estrangeira. Parece-nos, portanto, que, ao retomar o tema da estrangeira, em seu texto, Roveri percebe nisso uma marca vitimária e, assim, enfatiza a ideia de que Medeia tenha sido uma vítima de perseguição; de que ela foi um bode expiatório.

Mas, como mencionamos, sua peça segue outra direção e o destino dessa personagem não é o linchamento. Além disso, de forma diferente do que acontece na tragédia grega, a Medeia roveriana não se impõe pela força de sua violência. Ela tem a sua voz ouvida; são as suas palavras que convencem e superam a sua fama. Diante da insurgência de Medeia, que se mostra quando ela contesta Creonte, as mulheres do coro, presidiárias submissas a uma autoridade, percebem que podem fazer o mesmo: “Prestai atenção, companheiras, já se pode falar assim com Creonte e ninguém aqui nos disse nada. Quando for a nossa vez, que teus ouvidos sejam submissos a nós como agora são a ela” (ROVERI, 2014, p. 37).

Desse modo, Medeia se torna uma verdadeira ameaça a Creonte e ao sistema que ele representa. O coro, agora, não ignora mais as falas que Medeia pronuncia quando entra em transe, fazendo referência aos crimes que aconteceram no Brasil. Num desses momentos, Medeia diz que vê uma mãe apontando uma arma, mas não completa sua frase. É, então, instigada pelas coreutas, que prestavam atenção a seu discurso: “Continua, Medeia! És tu esta mãe? És tu esta mãe que vês?” (ROVERI, 2014, p. 42).

A par da metanóia que Medeia começa a provocar nas presidiárias, Creonte procura retomar para si o domínio da narrativa. Em diálogo com Jasão, entrega-lhe passagens só de ida para que viaje com Medeia e os filhos, e assim resolva sua situação. Aqui vemos novamente um elemento de confusão de lugar e tempo. Por um lado, Medeia é uma presidiária, por outro, é a ex-mulher de Jasão que tem a liberdade de viajar com ele. Além disso, a trama sempre traz a ideia de que as crianças sumiram, mas, nesse momento, a proposta de Creonte é a de que Jasão as leve junto na viagem, como se estivessem ali presentes e vivendo junto de Medeia.

Jasão, no entanto, não aceita a proposta e Medeia permanece no local, de modo que continua a afrontar Creonte. Ela fala de sua lucidez de estrangeira; de sua capacidade de perceber com mais clareza a realidade:

Em alguma coisa havias mesmo de ter razão, Creonte: em se tratando de cabeça, abaixá-la pode ser mais prudente que mantê-la ereta e ser ofendida pelas visões desta cidade. Por que temes tanto estes olhos de estrangeira se deles deveria ter aprendido a tirar algum proveito? Não seriam justamente estes olhos, desacostumados que estão às coisas desta terra, os mais habilitados a garimpar o pouco de bom que existe por aqui? Já que os vossos, por marasmo ou covardia, habituaram-se a contemplar a derrota bem onde deveria repousar a vitória. O que golpeia estes olhos, Creonte, de estrangeira, sim, jamais de bárbara, é saber que eles poderiam ser brindados com imagens mais sábias e justas. Porque a mim, que trago na lembrança um quadro de paisagens mais ásperas, é muito fácil reconhecer onde o campo poderia ser mais fértil, onde a água poderia ser

mais clara, onde a estrada poderia ser mais plana, onde as facas não precisariam de corte e nem as armas de andar carregadas. E onde o sol - e me desculpe se eu insisto tanto nele - poderia iluminar o que há anos apodrece no escuro. Se crime eu pratiquei, foi o de permitir que a revolta contra o que é fosse maior que o desejo do que poderia vir a ser. Responda, então, Creonte: existe crime mais bárbaro do que decretar o eclipse nesta terra em que o sol é tão abundante? (ROVERI, 2014, p. 46-47)

Em seguida, Medeia fala em crimes cometidos por Creonte:

Este retrato que pintas traz as tuas feições, Creonte, e não as minhas. Poemas... Poemas... Teus crimes são como poemas. A cada estrofe, uma estocada, a cada rima, um garrote que se aperta. Sabes surpreender o inimigo com tamanha esperteza que, o que lhe sobra no rosto já sem vida, é uma expressão de contentamento e não a pavorosa rigidez dos defuntos. Porque Creonte elimina com classe. (ROVERI, 2014, p. 46-47)

Então, Roveri usa da ironia para revelar a força manipuladora que Creonte ainda exerce sobre as mulheres do coro, que se mostram surpresas, não porque ele é denunciado por Medeia como um criminoso, mas porque elas entendem que ele escreve poemas. Elas interpretam o discurso da forma mais ingênua possível. Essa ingenuidade das mulheres do coro, traz a ideia de que elas estão sob uma cegueira, lembrando, assim, a cegueira dos sujeitos que estão submersos na *méconnaissance* da violência; dos sujeitos que aderem a uma acusação, ou a uma narrativa, sem questioná-la.

O embate entre Medeia e Creonte persiste. Ele tenta convencê-la a abandonar suas profecias e a se igualar a todos que vivem ali. Mas Medeia mantém sua posição. Diz ser mais fácil viver na cegueira do que enxergar a realidade. Menciona, ainda, que uma vez percebida, a verdade não pode mais ser encoberta. Ela diz ser essa a sua sina. O coro, então, pede a Medeia que lhe mostre o que ela vê:

Então não cerre estes olhos que, ao contrário do que dizes, são sim de matéria distinta dos nossos. Olha para nós e nos diga: o que vês agora? O que mais vês? São tantos verões passados aqui que nossa visão se estreitou. Do que essas grades nos protegem? Leva-nos a crer que os do lado de fora dormiriam mais seguros se do lado de cá estivessem. (ROVERI, 2014, p. 49)

Jasão, colocando-se ao lado de Creonte, torna a acusar Medeia pela morte dos filhos. Mas ela rebate a acusação afirmando que eles ainda estão vivos: “Não me faças pensar neles como se do passado já fizessem parte. O sangue ainda corre naqueles corpos, o sangue que é o meu e também o teu. Em algum lugar ainda corre, e se por ventura parou, mas queiram os deuses que não, não foi por obra dessas mãos” (ROVERI, 2014, p. 50).

O coro, então, interpela Medeia, pede que ela diga onde estão as crianças. Glauce volta a se pronunciar, agora, parecendo estar também convencida por Medeia. Ela acorda o pai que dormia e pede que mande buscar as crianças. Em seguida, questiona: “Como consegues dormir? Me ensina isso, meu pai. Como é possível dormir com o mar estourando como se fosse uma

noite de festa?” (ROVERI, 2014, p. 51). Não só o coro, mas Glauce foi despertada pela lucidez de Medeia. Ela suplica ao pai que traga as crianças, enquanto ele reluta.

Reproduzindo o pedido feito pela Medeia grega, essa nova Medeia pede a Creonte por mais um dia. Mas não quer permanecer no local, como a outra. Ela pede para ser libertada, quer buscar as respostas, quer descobrir onde estão as crianças:

Entre todos os direitos com os quais a lei me presenteia, já que provas contra mim ninguém aqui parece as ter, pois um brinquedo quebrado e uma roupa manchada se encontram aqui e ali e ninguém paga por isso, eu só peço um dia, um dia apenas. Há os que pedem mais, tendo ou não o direito a pedir. Há os que brigam por mais. Eu, Creonte, não tendo mais nada de meu, já que até as lembranças dos meninos, uma camiseta, um brinquedo, estão em poder do pai. Eu me dou por satisfeita se tiver apenas um dia. Um dia para poder responder a tantas perguntas que me fazeis: se as crianças ainda brincam, se ainda correm, se ainda sorriem. Meu coração responde que sim, mas esta certeza fica mais pálida a cada hora passada aqui. Um dia apenas para eu responder as questões que atormentam a mim muito mais do que a vós. (ROVERI, 2014, p. 52)

Buscando não cometer o mesmo erro, Creonte nega o pedido de Medeia:

Um dia para ti é muito, uma hora apenas já seria muito para ti. Tu farias de novo, ainda que não saibamos exatamente o que fizeste, tu farias de novo. Farias de novo se tivesses um dia. Farias de novo se tivesses uma hora. Farias de novo, pois a mim me parece ser esta a tua sina: fazer de novo e ver de novo. E de novo eu me penitenciaria pelo dia a ti concedido. Para os iguais a ti um dia é tempo em demasia. (ROVERI, 2014, p. 53)

Diante da recusa, Medeia roga a Eurípides que não manche suas mãos de sangue novamente. O coro reforça as súplicas da personagem e insiste que Creonte lhe conceda um dia de liberdade. Eurípides diz que o destino de Medeia está nas mãos de Creonte, que mantém sua decisão. Ele pede que Eurípides escreva: “Nesta data, apesar de tantas súplicas e todas feitas em público, Creonte negou um dia a Medeia” (ROVERI, 2014, p. 55).

Ela continua a implorar. Em seu discurso, ressalta o poder de Creonte quando menciona que, mesmo livre, permaneceria sob seu domínio. Isso reforça a ideia de que Creonte representa o poder das instituições, do Estado. Medeia pronuncia: “Teus donúnios são tão vastos, Creonte, que se eu começasse a correr agora, ainda estaria sob tuas vistas no fim deste único dia que porventura me tivesses dado” (ROVERI, 2014, p. 55).

O coro interrompe Medeia, dizendo: “Olhai. É ela que vai por ali. Olhai. Agora é ela que volta. Olhai. Ela tem algo nas mãos. Protegei-nos, Creonte, ela tem algo nas mãos. Ah, mas é só um pedaço de pão. Que ideia de quem tem apenas um dia: desperdiçá-lo com comida” (ROVERI, 2014, p. 55). Roveri traz, aqui, a imagem dos miseráveis acusados e encarcerados porque cometeram o crime de roubar para saciar a fome. Medeia, por sua vez, diz que sua fome é de outra coisa. Menciona os julgamentos e as injustiças que sofreu quando Jasão a deixou.

Fala da quebra da promessa de Jasão. Também lembra do cuidado e do amor dedicado dia e noite aos filhos, enquanto Jasão a traía. Sua fome é a de reparação.

No entanto, Roveri decide reafirmar a dúvida. Medeia parece novamente em transe. Com um punhal nas mãos, pronuncia as palavras da Medeia original, quando decidida a matar os filhos:

Não volto atrás em minhas decisões. Sem perder tempo matarei minhas crianças. E fugirei daqui...  
 Não quero oferecer meus filhos aos golpes mais mortíferos de mãos ainda mais hostis. Avante, coração! Sê insensível! Vamos! Por que tardamos tanto a consumir o crime fatal, terrível? Vai, minha mão detestável! Empunha a espada. Empunha e vai pela porta.... Esquece por momentos de que são teus filhos e depois chora, pois lhes queres tanto bem... (ROVERI, 2014, p. 57-58)

O coro grita a Eurípides, que interrompe o transe de Medeia:

Não! Não, Medeia, para. Estas são palavras da outra. Não permitas que elas caibam na tua boca, pois nem nos lábios daquela eu as deveria ter encaixado. Ainda hoje elas me machucam os ouvidos. Ainda hoje elas me torturam a alma. Entrega o punhal e deixa as palavras no passado, pois não foi pouco o mal que elas já fizeram. (ROVERI, 2014, p. 58)

Aos poucos ela retorna à consciência e Eurípides retira o punhal de suas mãos. Jasão tenta correr para o quarto à procura dos filhos, mas é detido por Creonte, que vai em seu lugar. Ele retorna do quarto e fala, então, a Eurípides: “Demoraste tanto a voltar e ainda assim chegaste atrasado” (ROVERI, 2014, p. 59). Jasão desespera ao ouvir essas palavras que soam duvidosas ao espectador/leitor. Não se sabe o que houve com as crianças.

Medeia aparece novamente em transe, dizendo: “Confesso que tive um punhal nas mãos” (ROVERI, 2014, p. 59). Eurípides a defende: “E quantas mulheres já não o tiveram antes dela? E quem disse que um punhal é o atalho para o crime?” (ROVERI, 2014, p. 59). Ela retorna à lucidez e questiona Creonte: “Onde elas estão, Creonte? Se não concordas em dar-me a resposta, consente apenas em me dar este dia para que eu possa ir atrás dela sozinha” (ROVERI, 2014, p. 60).

Creonte insiste a Medeia que fique no local. Sedutora, ela tenta, ainda, convencer Jasão de que é inocente, de modo que Creonte tenta separá-los, mas é impedido por Eurípides. O coro, então, forma um círculo à volta da personagem. Assim, a despeito das acusações de Creonte, as coreutas protegem Medeia enquanto as grades da prisão se abrem para que ela, por fim, se liberte. Creonte e Jasão tentam, em vão, impedi-la. Após a libertação, as mulheres são tomadas pela mesma lucidez de Medeia e passam a repetir suas palavras: “Nós vemos. O corpo de uma criança toca o chão. Nós vemos. O corpo de uma mulher toca o chão. Nós vemos. Um corpo amarrado a um poste” (ROVERI, 2014, p. 63).

Revoltado, Creonte acusa Eurípides por omissão, por deixar escapar um monstro. Mas o poeta enuncia suas palavras finais concluindo que uma nova tragédia tornará a acontecer. Ele diz que “é de delicadeza que falamos, não de fraqueza” (ROVERI, 2014, p. 64). Para ele, sua nova *Medeia*, que não deixa de revelar a violência de nossa realidade, pode ser um afago para os homens, que, no futuro, diante de uma nova tragédia, não desejarão nada mais do que esquecer e, talvez, sonhar.

Por fim, as mulheres do coro entoam as mesmas palavras com que as coreutas encerram a trama euripidiana: “Dos píncaros do Olimpo Zeus dirige o curso dos eventos incontáveis. E muitas vezes os deuses nos deixam atônitos na realização dos seus desígnios. Não se concretiza a expectativa e vemos afinal o inesperado. Assim termina o drama” (ROVERI, 2014, p. 64)<sup>44</sup>. Vemos, aqui, ambos os autores tocarem na ideia de inesperado.

Eurípides o fez num momento em que ainda havia a noção de um destino do qual não se pode escapar, de um destino determinado pelos deuses. A versão do poeta, na tradução de Vieira, traz a frase “deuses forjam inúmeras surpresas”, dando a ideia de que o inesperado vem dos deuses. Mas, em seguida, o autor também escreve “o deus descobre a via do imprevisto”. Eurípides parece ter consciência, aqui, de que fez algo novo; de que construiu uma história que foge da lógica das histórias de seu tempo. Em sua peça, *Medeia* parece ter escapado do vaticínio dos deuses. A violência que ali triunfou não foi a divina, mas a humana.

Roveri resgata a ideia de inesperado, mas, agora, por outra perspectiva. *Medeia* também escapou, mas o inesperado, dessa trama, está na dúvida ali colocada. Roveri concede o benefício da dúvida a *Medeia*, mas não dá a certeza de sua inocência. Assim, ele muda seu destino, porque lhe dá uma nova chance, porque nos mostra uma outra *Medeia*, que talvez possa ser inocente, que talvez tenha sido acusada injustamente.

Com a presença dessa personagem e de Eurípides, que trazem no seu discurso os crimes que acontecem em nosso tempo, Roveri nos lembra que a violência está em toda a parte e que pode imperar sobre a justiça da qual, muitas vezes, acreditamos dispor. Parece que, agora, o destino do qual não podemos escapar é o da violência. Ele nos mostra também que podemos ser nós os injustos, que a acusação está no nosso cotidiano e em nossos hábitos. Como Girard também esclarece, somos facilmente convencidos pelos acusadores. Também somos cooptados pelo contágio mimético. O inesperado, então, é não acusar. É não permitir que a violência aconteça. É fugir desse outro destino ao qual nos vemos fadados.

---

<sup>44</sup> Vejamos a versão de Eurípides traduzida por Trajano Vieira: “De inúmeras ações Zeus é econômico; / deuses forjam inúmeras surpresas. / O previsível não se concretiza; / o deus descobre a via do imprevisto. / E assim essa performance termina” (EURÍPIDES, 2010, p. 155).

A leitura roveriana do texto grego se dá, como já observamos, a partir de um horizonte de expectativas em que os sujeitos têm, mais do que nunca, o cuidado com a vítima. Seu discurso é o de um tempo em que há certa consciência das frequentes injustiças nos processos de acusação. Por isso, ele traz à tona a descrença atual no sistema judiciário e penal. Leva a sua peça para esse contexto. Faz do coro um grupo de presidiárias. Ironicamente, coloca aquelas que estão à margem da sociedade, porque acusadas, porque criminosas, a nos revelar essa realidade. Elas dizem: “O crime nos é íntimo, disso não fazemos segredo” (ROVERI, 2014, p. 19). Talvez seja por isso que sua presença tenha força na trama, porque nos leva diretamente para o tema da violência. Mas também, porque entre elas podem haver mulheres acusadas injustamente.

Elas são figuras incômodas que, talvez, ameacem a tranquilidade daqueles que preferem ignorar o real. Como Girard observa, esse é também o efeito da presença do estrangeiro diante da multidão acusadora, que está sob a *méconnaissance*. Nesse sentido, as presidiárias são estrangeiras. Elas são, inclusive, as primeiras a acreditarem em Medeia e são elas que são tomadas, ao final, pela mesma lucidez da personagem. O incômodo provocado pelo estrangeiro está também em Medeia, que cometeu um dos crimes mais censuráveis da literatura e cuja presença é inicialmente desconfortável até mesmo aos olhos das presidiárias.

E é a partir dessa figura censurável, no entanto, que Roveri nos mostra a fragilidade do mecanismo acusatório, assim como do sistema judiciário. Como mencionamos em capítulo anterior, o judiciário utiliza-se também do mecanismo da vingança, que é velado, porque se disfarça sob a noção de justiça. É por conta dessa dissimulação da violência, que Girard percebe uma aproximação entre a violência do judiciário e a violência religiosa. Retomamos suas palavras: “Esta obscuridade [do judiciário] não é senão a transcendência efetiva da violência santa, legal, legítima, ante a imanência da violência culpada e legal. (GIRARD, 1990, p. 37)”.

Dessa forma, ao colocar a dúvida sobre os crimes de Medeia, omitindo a catástrofe, ele nos lembra que existem acusações injustas, não somente fora, mas dentro das instituições. Portanto, Roveri não deixa de fazer o que fez Eurípides. Ele nos mostra a violência dessacralizada. Se o poeta grego desmistificou a violência da instituição religiosa, Roveri desmistifica, em seu texto, a violência de nossas instituições.



## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A teoria antropológica de René Girard esclarece que o mimetismo, inato ao ser humano, tem um carácter ambíguo. Ao mesmo tempo que é agregador, é também a causa das rivalidades, que logo podem se tornar violência recíproca e cíclica. Para Girard, foi esse fenômeno que proporcionou o surgimento da cultura. É por meio das rivalidades que as pessoas entram em conflito, mas é por meio da *mimesis* que elas se unem contra o seu bode expiatório.

Os processos de polarização violenta contra uma vítima geraram o sacrifício ritualizado. A repetição ritual é memória de algo que aconteceu num tempo primeiro. Ela se torna um meio de transmissão de um conhecimento. Em função disso, o ser humano passou a atribuir significado aos ritos. Os símbolos e a linguagem, para Girard, têm origem nesse contexto. É daí que se constituiu a cultura mítica, que evoluiu e se estabeleceu, até certo momento em que viveram os gregos antigos.

Como explicamos durante nossa exposição, no século V a.C., momento de criação das tragédias gregas, a religião sofreu um enfraquecimento. Na perspectiva de Girard, os poetas viviam em meio a uma crise sacrificial. Desse modo, eles deixaram entrever em suas tragédias a dessacralização da violência, que se tornava cada vez mais evidente em seu tempo. Colocaram, nos seus textos, as questões que diziam respeito ao seu próprio horizonte de expectativas. Foi assim que eles reatualizaram as histórias míticas. Elas estavam deixando de servir à antiga mentalidade religiosa e, aos poucos, foram adquirindo uma nova utilidade para aquela cultura.

Por meio da arte trágica, os poetas passaram a dar indícios de que uma nova cosmovisão estava a caminho. Eurípides, como vimos, o mais novo dos poetas, possivelmente influenciado pela Guerra do Peloponeso, retratada por ele em algumas de suas tragédias<sup>45</sup>, e pelo contato com os sofistas, talvez tenha sido o poeta que mais intensamente experimentou a crise sacrificial. É unânime o entendimento de que ele transformou a tragédia grega. Seus textos são os que mais revelam uma insurgência contra a mentalidade mítica.

Nossa análise de *Medeia* permite que vejamos como o poeta tomou, nessa peça, um rumo muito distinto daquele adotado em outras tragédias. Embora seja citado por Aristóteles na *Poética*, esse texto é pouco aristotélico, se comparado a outros textos do mesmo século. Não

---

<sup>45</sup> Nas tragédias *Hécuba*, *Suplicantes* e *Troianas*, Eurípides representou os três períodos que constituíram a Guerra do Peloponeso, um conflito instaurado entre tebanos e atenienses nos momentos finais do século V a.C e que foi responsável por um momento de declínio de Atenas (KIBUUKA, 2012).

há um herói trágico no sentido adotado pelo estagirita. A protagonista é essa mulher de caráter vil que assassina os próprios filhos. Mas ela é também uma mulher que sofreu violências; uma mulher com marcas vitimárias que reluta em aceitar as injustiças proferidas contra ela, que não aceita a condição imposta às mulheres pela cultura grega.

Conforme os indícios por nós apresentados, o poeta foi o primeiro a fazer de Medeia uma filicida. Ele atribuiu esse crime a essa figura mítica, para mostrar a força destrutiva da violência; do desejo de vingança. Mostrou que não há nada de divino na violência ali representada. Um indicador disso está no fato de que os deuses são figurantes nessa história, mostrando como Eurípedes vinha dando menos atenção à religião. Desse modo, o tragediógrafo deixou entrever, em seu texto, uma violência dessacralizada, que, segundo Girard, é própria dos períodos de crise sacrificial.

Conforme Jauss, um texto literário permanece relevante para a história da literatura, enquanto continua a conversar com os outros horizontes de expectativas que surgem ao longo do tempo; enquanto apresenta questões e respostas que se relacionam às indagações dos novos leitores. E não há dúvidas de que *Medeia* continua passível de ser reatualizada. Quando essa personagem menciona os problemas vividos pelas mulheres gregas, parece estar falando como uma mulher contemporânea, que percebe tais problemas ainda presentes em nossa sociedade e que não aceita uma condição semelhante. Além disso, Eurípedes mostra as marcas vitimárias dessa mulher que é julgada por ser estrangeira, sábia e feiticeira. O texto parece dialogar perfeitamente com um horizonte de expectativas que tem o cuidado com a vítima, para o qual atentou Girard, como uma de suas características.

Também, vimos que essa peça trata da violência de modo a revelar como a humanidade está sujeita a ela; e como a vingança é um processo destrutivo; um mecanismo que se presta ao prolongamento da violência. O mundo em que vivemos hoje, na perspectiva girardiana, é caracterizado pelo triunfo da mediação interna e é, por isso, um mundo em que as rivalidades se exasperam, e em que a violência, a vingança e as injustiças se perpetuam. Não espanta, portanto, que *Medeia* se mostre um texto tão contemporâneo.

Jauss menciona que uma obra literária pode carregar, em virtualidade, questões que não são inicialmente percebidas pelos sujeitos de sua primeira recepção, e que só serão identificadas em outros tempos históricos. Estamos quase seguros em dizer que isso aconteceu com *Medeia*. As questões acima mencionadas dificilmente seriam percebidas com clareza por aqueles sujeitos, que ainda adotavam, de certa forma, uma mentalidade mítico-religiosa, exatamente porque viviam num período de transição da cultura grega. É em nosso tempo que essas questões se mostram com maior evidência.

Sérgio Roveri é o leitor ativo sobre o qual Jauss teoriza. É aquele que registra, na sua própria criação literária, o que intuiu da leitura do texto antigo. Ao fazer isso, ele torna evidentes essas questões aqui mencionadas e que estavam latentes na tragédia euripidiana. Ao mesmo tempo, cria algo novo e, por isso, também traz outras questões que dizem respeito ao seu próprio horizonte.

Isso pode ser bem exemplificado pelo tema evocado por meio do ambiente carcerário em que a peça é retratada. Trazendo Medeia como uma prisioneira que pode ter sido injustamente encarcerada, ele levanta questões que não têm uma relação direta com o mundo antigo. Ele está falando dos problemas próprios do nosso sistema judiciário e prisional: as injustiças cometidas nesse meio; o encarceramento em massa; a morosidade nos processos de julgamento; a parcialidade das autoridades; e a desigualdade de tratamentos.

Mas é a partir desse tema que Roveri consegue fazer algo semelhante ao que Eurípides fez em sua tragédia. O poeta grego questionou a instituição que, naquele tempo, era dominante: a religião mítica. Por isso, evidenciou uma violência dessacralizada, revelou que esse é, antes, um fenômeno humano, não divino. Roveri, por sua vez, questiona as instituições de nossa época, que são outras e que deveriam prestar-se à contenção da violência. O que ele faz é denunciar a violência institucional. Ao mesmo tempo em que nos mostra uma violência que está em toda a sociedade e, por isso, em nós mesmos. Ele revela que a crença nas instituições e a crença no conceito de justiça estão agora enfraquecidas.

Desse modo, a partir de Girard, entendemos que a obscuridade do sistema judiciário, a dissimulação do mecanismo de vingança por meio do qual ele se constitui, é de alguma forma semelhante à obscuridade e à dissimulação da violência domesticada do mundo mítico; da violência ritualizada. É por esse motivo que Girard aproxima o judiciário do religioso mítico. Com isso, podemos entender que Roveri propõe uma espécie de dessacralização da violência. É desmistificando as crenças que temos sobre as instituições, que ele busca tirar seu leitor da *méconnaissance* que permeia o mundo contemporâneo.

Assim, podemos ver exemplificado o conceito de fusão de horizontes que Jauss busca em Gadamer. Mesmo que tenhamos nos proposto a revelar algo sobre o contexto em que Eurípides escreveu sua tragédia, quando a analisamos, não conseguimos nos separar do nosso próprio horizonte de expectativas. Do mesmo modo, a leitura que Roveri faz da tragédia euripidiana, revela essa mesma fusão. Portanto, é, ao reatualizar as questões presentes na tragédia de Eurípides, com um novo olhar, a partir de nosso contexto, que, a despeito da distância, Roveri permite que esses dois horizontes se encontrem.

Para além disso, não podemos deixar de fazer referência, aqui, à tese defendida por Natália Gama (2018), a partir da qual podemos delinear novos passos para uma futura investigação. Enquanto produzimos esta pesquisa, buscamos outros autores que se baseiam em Girard para a análise literária, assim como pesquisamos outras leituras das *Medeias* que foram criadas ao longo da história. Nos deparamos, então, com a tese de Gama: *Sêneca e Girard – semblantes de antigas e novas subjetividades*. Em seu estudo, baseando-se na teoria girardiana, a autora apresenta uma proposta para a superação dos problemas entre subjetividade e alteridade, por meio da revisitação às histórias passadas. Dessa forma, ela se detém à análise da obra senequiana, dedicando, assim, um momento especial de seu texto à leitura de *Medeia* de Sêneca.

O trabalho desenvolvido por Gama tem elementos em comum com o nosso e, por isso, podemos estabelecer um diálogo com ele. Entretanto, esse diálogo pode não se dar exatamente com relação à análise que ela faz da *Medeia* de Sêneca, mas, sim, com uma espécie de exercício que ela propõe em sua tese. Baseando-se na intuição de Girard, de que o mimetismo nos leva a rivalidades, a autora propõe um exercício de superação dessas rivalidades que nos levaria a “um olhar sobre a vida pelos olhos de uma alteridade amorosa” (GAMA, 2018, p. 122). Sua proposta é de que, por meio de um retorno a histórias passadas, a partir do conhecimento sobre o processo vitimário, é possível reconstruir narrativas e, por isso, também, reconstruir memórias, de modo que possamos reestruturar nossa consciência e perceber “nosso autoengano em torno da vitimização expiatória” (GAMA, 2018, p. 124).

Nesse sentido defendido por Gama, poderíamos inserir as “qualidades da mediação externa, na mediação interna” (GAMA, 2018, p. 123), poderíamos assumir “biograficamente modelos não violentos” (GAMA, 2018, p. 125), de modo a nos abriremos para a alteridade, não mais de uma forma violenta. Dessa forma, Gama nos coloca uma questão, cuja resposta, a nosso ver, tende a ser afirmativa. Baseando-nos em sua tese, seria possível investigar se, ao fazer sua releitura do texto de Eurípedes, ao modificar a história de *Medeia* e ao colocar em seu texto a possibilidade de *Medeia* ser uma vítima de acusação injusta, Roveri, poderia estar realizando exatamente esse exercício por ela proposto. Pois, em seu texto, o autor parece estar colocando, diante de nossos olhos, a ideia de que podemos nos esforçar para enxergar além das acusações, e de que podemos perceber o Outro, a partir do que a autora define como um olhar amoroso.

## Referências

ADOLESCENTE é espancado e preso nu a poste no Flamengo, no Rio. G1, 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/02/adolescente-e-espancado-e-presos-no-poste-no-flamengo-no-rio.html>. 2014.

ALISON, James. *Fé além do ressentimento: fragmentos católicos em voz gay*. Trad. Maurício G. Righi. São Paulo: É Realizações, 2010.

\_\_\_\_\_. *O pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado*. Trad. Maurício G. Righi. São Paulo: É Realizações, 2011.

ALEXANDER, Michelle. *A nova segregação: racismo e encarceramento em massa*. Trad. Pedro Davoglio. São Paulo: Boitempo, 2017.

ANTONELLO, Pierpaolo. Quai de Conti, Paris; 15 de dezembro de 2005. In: GIRARD, René; SERRES, Michel. *O trágico e a piedade: discurso de posse de René Girard na Academia Francesa e discurso de recepção de Michel Serres*. Trad. Margarita Maria Garcia Lamelo. São Paulo: É Realizações, 2011.

APOLÔNIO de Rodes. *Argonáuticas*. Trad. Fernando Rodrigues Junior. São Paulo: Perspectiva, 2021.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

\_\_\_\_\_. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AULETE, Caldas. *Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Tragédia e modernidade. *Letras & letras*, Uberlândia, v. 1, p. 37-78. Dez de 1985.

\_\_\_\_\_. A fundação da literatura brasileira: o *Uruguai* e a épica brasileira do século XVIII. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 58, p. 75-92. Jan.-Dez. de 2000.

BÍBLIA, *Sagrada de Aparecida: antigo e novo testamento*. Trad. Pe. Raimundo Vidigal. Aparecida: Editora Santuário, 2006.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: origem e evolução*. Rio de Janeiro: Tarifa Aduaneira do Brasil, 1980.

\_\_\_\_\_. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985.

\_\_\_\_\_. *Mitologia grega*, vol. I. Petrópolis: Vozes, 2015a.

\_\_\_\_\_. *Mitologia grega*, vol. III. Petrópolis: Vozes, 2015b.

BRECHT, Bertold. [texto sem título, sobre as emoções no teatro épico] in: *Cadernos de teatro*. Rio de Janeiro, n. 61, p. 10-11. Abr/Mai/Jun. de 1974.

BRUTA flor filmes. *Medeia: I verbo*. Vimeo, 2014.

BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*, vol. I. Brasília: Senado Federal, Conselho editorial, 2019.

\_\_\_\_\_. *História concisa da literatura alemã*. São Paulo: Faro editorial, 2013.

DIÓGENES Laértios. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Trad. Mário Gama Kury. Brasília: UNB, 1988.

DORNELES, Vanderlei. Mito e acontecimento: as relações entre mitologia e história nas teorias de Eliade e Girard. *Estudos teológicos*, São Leopoldo, v. 58, n.1, p. 180-194, Jan/Jun de 2018.

DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

ETHOS comunicação e arte. Sérgio Roveri: escrevendo para teatro. YouTube, s.d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T-AM8dw1Wd4> s.d.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016.

\_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: WMS Martins Fontes, 2018.

EURÍPIDES. *Medeia*. Trad. Trajano Vieira. Editora 34, 2010.

FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. v. 2. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FIORATTI, Gustavo. A novíssima geração de dramaturgos. *Pesquisa Fapesp*, 2013. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/a-novissima-geracao-de-dramaturgos/> 2013.

FIUZA, Bianca de Franceschi. Sérgio Roveri: Leitor de Eurípides. *Palimpsesto*. Rio de Janeiro, v. 20, n. 36, p. 583-605. Set. de 2021.

FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. Apresentação. in: ALEXANDER, Michelle. *A nova segregação: racismo e encarceramento em massa*. Trad. Pedro Davoglio. São Paulo: Boitempo, 2017.

FRANCHETTI, Paulo. História literária: um gênero em crise. in: VIOLA, Alan Flavio (Org.). *Crítica literária contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

FREITAS, Luã Áquila Ferreira de. As misoginias nas medeias de Sêneca e de Eurípides: representações. Dissertação (mestrado). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2018.

GAMA, Natália da Silva. *Sêneca e René Girard* – semblantes de antigas e novas subjetividades. 2018. Tese (doutorado). Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

GARCIA, Silvana. A dramaturgia dos anos de 1980/1990. in: FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. v. 2. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

GELLIS, André; HAMUD, Maria Isabel Lima. Sentimento de culpa na obra freudiana: universal e inconsciente. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 22, n. 3, p. 635-653. Set. de 2011.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. de Martha Conceição Gambino. São Paulo: UNESP, 1990.

\_\_\_\_\_. *A voz desconhecida do real: uma teoria dos mitos arcaicos e modernos*. Trad. Filipe Duarte. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

\_\_\_\_\_. *O bode expiatório*. Trad. de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.

\_\_\_\_\_. *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*. Trad. de Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

\_\_\_\_\_. *Shakespeare: teatro da inveja*. Trad. Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2010.

\_\_\_\_\_. *O sacrifício*. Trad. de Margarita Maria Garcia Lamelo. São Paulo: É Realizações, 2011a.

\_\_\_\_\_. *A crítica do subsolo*. Trad. de Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2011b.

\_\_\_\_\_. *Violência e modernismo: Ibsen, Joyce e Woolf*. Trad. Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2011c.

\_\_\_\_\_. *Aquele por quem o escândalo vem*. Trad. Carlos Nougué. São Paulo: É Realizações, 2011d.

\_\_\_\_\_. *Eu via satanás cair como um relâmpago*. Trad. de Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

\_\_\_\_\_. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Trad. de Daly Oliveira. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2019.

GOLSAN, Richard J. *Mito e teoria mimética: introdução ao pensamento girardiano*. Trad. Hugo Langone. São Paulo: É realizações, 2014.

GUARDA municipal encontra cabeça na Praça da Sé, centro de São Paulo. *R7*, 2014. Disponível em: <https://noticias.r7.com/sao-paulo/guarda-municipal-encontra-cabeca-na-praca-da-se-centro-de-sao-paulo-27032014>. 2014.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2000.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. La Ifigênia de Goethe y la de Racine: Com um epílogo sobre el carácter parcial de la estética de la recepción. In: WARNING, Reiner. *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.

JOHNSEN, Willian A. *Violência e modernismo: Ibsen Joyce e Wolf*. Trad. Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É realizações, 2011.

KIBUUKA, Brian Gordon Lutalo. *Eurípides e a Guerra do Peloponeso: representações da guerra nas tragédias Hécuba, Suplicantes e Troianas*. 2012. Dissertação (mestrado). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg; Geraldo Gersom de Souza; Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MAGALDI, Sábado. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. *Estudos avançados*. São Paulo, v. 10, n. 28, p. 277-289. Dez. de 1996.

\_\_\_\_\_. Iniciação ao teatro. São Paulo: São Paulo Editôra S.A. 1965.

\_\_\_\_\_. Aspectos da dramaturgia moderna. São Paulo: C.E.C., 1964.

MIGUEL, Maiara Rubia. O caráter religioso do judiciário: Uma reflexão a partir de René Girard. *Sacrilegens*. Juíz de Fora, v. 8, n. 1, p. 10-29. Jan.-Jun. de 2021.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel Monteiro. Teatro e cinema: uma perspectiva histórica. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 23-34. Jul.-Dez. de 2011

MOURA, Camila. A misoginia na tradição biográfica de Eurípides. *Codex - Revista de Estudos Clássicos*. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 2, p. 39-62. Jul.-Dez. de 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

PINHEIRO, Laise Helena Barbosa Araújo Sales. *Desejo, violência e cristianismo: gênese de uma história apocalíptica em René Girard*. 2016. Tese (doutorado). Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 2011.

RENÉ Girard encerra a lista dos 20 autores subversivos e ortodoxos. *É realizações*, 2021. Disponível em: <https://www.erealizacoes.com.br/blog/rene-girard-encerra-lista-dos-20-autores-subversivos-e-ortodoxos/>. 2021.



ROCHA, João Cesar de Castro. Figurações da *mimesis* em Shakespeare e Girard. In: GIRARD, René. *Shakespeare: teatro da inveja*. Trad. Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2010.

\_\_\_\_\_. Anorexia e a era da mediação interna. In: GIRARD, René. *Anorexia e o desejo mimético*. Trad. Carlos Nougué. São Paulo: É realizações, 2011a.

\_\_\_\_\_. Teoria mimética e literatura. In: JOHNSEN, Willian A. *Violência e modernismo: Ibsen Joyce e Wolf*. Trad. Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É realizações, 2011b.

\_\_\_\_\_. Teoria mimética e pensamento peregrino. In: GIRARD, René. *Aquele por quem o escândalo vem*. Trad. Carlos Nougué. São Paulo: É Realizações, 2011c.

\_\_\_\_\_. René Girard e o desejo mimético: as raízes da violência humana. Entrevista concedida a Márcia Junges. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*. São Leopoldo, n. 382, p. 28-34, nov. de 2011d.

\_\_\_\_\_. *Culturas shakespearianas*. São Paulo: É realizações, 2017.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo Editôra S.A., 1965.

ROVERI, Sérgio. Medeia: 1 verbo. In: *Medeia, Maria e Marilyn*. São Paulo: Giostri, 2014.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andrea Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2013

SCHELER, Max. *Das reviravoltas dos valores*. Trad. Marco Antônio dos Santos Casa Nova. Petrópolis: Vozes, 2012.

SILVA, Pedro Sette Câmara e. *Ler e usar a literatura: alguns artifícios para o envolvimento do leitor*. Orientador: João Cezar de Castro Rocha. 2015. Dissertação (mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, Rio de Janeiro, 2015.

\_\_\_\_\_. A noção girardiana de *méconnaisanse*, e seu papel em *Facundo* e em *O Guarani*. In: XV encontro Abralic, 2016. Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC*. Rio de Janeiro: UERJ, 2016. p. 6310-6320.

SÓFOCLES. *Édipo rei*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1975.

SPINELLI, Miguel. *Questões fundamentais da filosofia grega*. São Paulo: Loyola, 2006.

STENDHAL. *O vermelho e o negro*. Trad. Raquel Prado. São Paulo: Abril, 2010.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. Trad. Raquel Imanish Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TAVARES, João Milton Walter; COSTA, José Paulo da. Tragédia e psicanálise: um ensaio sobre o herói grego. *Trivium*, Rio de Janeiro, v.10 n.1 p. 103-115. Jan.-Jun. de 2018

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. Trad. Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

VIEIRA, Trajano. O destemor de Medeia e o teatro de horror. *In: EURÍPIDES. Medeia*. Trad. Trajano Vieira. Editora 34, 2010.

WEBB, Eugene. *Filósofos da consciência: Polanyi, Lonergan, Voegelin, Ricoeur, Girard, Kierkegaard*. Trad. Hugo Langone. São Paulo: É realizações, 2013.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bichof. São Paulo, Cosacnaify. 2011.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 1 – Térreo  
Porto Alegre – RS – Brasil  
Fone: (51) 3320-3513  
E-mail: [propesq@pucrs.br](mailto:propesq@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)