

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Lúcia Maria Britto Corrêa

ESPELHOS PARTIDOS:
LEITURAS E RELEITURAS DA LENDA HERÓICA DOS ATRIDAS

Porto Alegre, 2005

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Lúcia Maria Britto Corrêa

ESPELHOS PARTIDOS:
LEITURAS E RELEITURAS DA LENDA HERÓICA DOS ATRIDAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Letras, Área de Concentração: Literatura Comparada.

Profa. Orientadora: Dra. Gilda Neves da Silva Bittencourt

Porto Alegre, 2005

Dedico esse trabalho ao meu pai, José Antonio Corrêa, falecido em 19 de agosto de 2000, por seu entusiasmo pelos meus estudos e pela enorme falta que ele me faz.

AGRADECIMENTOS

Meu carinho e agradecimento especial à minha orientadora, Professora Gilda, pela competência e pela tranquilidade com que me auxiliou na realização deste trabalho.

Agradeço ainda a todos que colaboraram com esse trabalho e, em especial:

às amigas Anas Luizas, Martha, Mylene e Pia, pelo apoio e pela amizade;

aos amigos Paulina, Christian, Ana Carolina, Ana Paula, Mira, Luis Fernando, Eneida, Maria de Lourdes, pelo apoio de idéias, de bibliografia e, principalmente, pelo entusiasmo compartilhado;

às colegas, aos professores e aos funcionários do Instituto de Letras, do PPG e da Biblioteca, pelo apoio e pelas sugestões;

à professora Patrícia, de Francês, feliz mamãe da linda Cecília, pela disponibilidade, pelo carinho e pelo auxílio inestimável;

à amiga Alba Olmi, pela amizade e pela ajuda permanente;

à minha mãe, a Alice e aos meus irmãos e ao meu afilhado, pelo companheirismo;

ao Paulo, por tudo.

RESUMO

O trabalho foi desenvolvido analisando-se a lenda heróica da família dos Atridas, através da trilogia grega *Orestéia*, de Ésquilo, relacionando-a com *Les mouches*, de Sartre, e com *Électre*, de Giraudoux, comparando-as também com as duas *Electra*, a de Sófocles e a de Eurípides, partindo da análise do “texto como produtividade”, segundo Roland Barthes, que trabalha a reescritura do texto realizada pelo leitor.

Os textos escolhidos foram produzidos e encenados em momentos de guerra ou de sua iminência e, através do estudo dos ordenamentos jurídicos vigentes em cada época, foi possível comprovar que, na Atenas do século V, ocorre a construção do conceito de responsabilidade individual, superando-se a imposição da punição aos familiares e à descendência do criminoso, enquanto que na França ocupada pelo exército nazista ocorre o inverso: a responsabilidade pelos assassinatos cometidos pela Resistência é atribuída a toda a comunidade.

Confrontamos as relações de poder engendradas e expostas nos textos, refletindo as que estavam ocorrendo no contexto histórico-político, concluindo que a tragédia grega se inseriu como mediadora da realidade político-social da *polis*, ao contrário das releituras francesas, que tinham uma inserção periférica na sociedade francesa de 1937 a 1944.

É em busca de um sentimento de continuidade e de transcendência que ocorre o retorno às tragédias gregas e às suas releituras, visto que narram lendas heróicas que relembram, mesmo ao homem do século XXI, sua mortalidade e sua incapacidade de prever os desdobramentos de suas ações.

Palavras-chave: tragédia grega, metateatro, responsabilidade individual, poder.

ABSTRACT

This thesis was written analyzing the heroical legend of Atridas' family, through the Greek tragedies *Orestéia* and *Electra(s)*, relating them to *The Mouches* by Sartre and to *Électre* by Giraudoux. The starting point is the text analysis as "productivity", according to Roland Barthes who works the rewriting of the text by the reader.

The texts we analyzed were produced and enacted during moments of war or in times of its imminence, and through our study it was possible to prove that in Athena of the Fifth Century occurs the construction of the concept of individual responsibility, overcoming the imposition of the guiltiness to the criminal descendants, while in occupied France by the Nazi Army happens the opposite: the responsibility for the murders, committed by the Resistance, is attributed to the entire community.

We compared the relationship of power engendered and exposed on the texts which reflect the relationship that happened in the historical and political context. So, we conclude that the Greek tragedy was inserted as a mediator of social reality, in opposition to the French plays, which had a peripheral insertion in the French society from 1937 to 1944.

The sense of continuity and transcendency emerges from the return of the Greek tragedies and their rereading, because they narrate heroical legends which remember, indeed to the man of the Twenty One Century, his mortality and his incapacity to anticipate the unfoldment of his actions.

Key-words: Greek tragedy; metatheater; individual responsibility, power.

RÉSUMÉ

Ce travail a analysé la légende héroïque de la famille des Atrides, à travers la trilogie grecque *L'Orestie*, d'Eschyle, en la mettant en rapport avec *Les mouches*, de Sartre, et avec *Électre*, de Giraudoux; ces œuvres ont également été comparées avec les deux *Electra*, celle de Sophocle et celle d'Euripide, en partant de l'analyse du "texte en tant que productivité" selon Roland Barthes, qui travaille la réécriture du texte réalisée par le lecteur.

Les textes choisis furent produits et mis en scène pendant des guerres ou à la veille d'une guerre et, à travers l'étude des agencements juridiques en vigueur à chaque époque, nous avons pu observer – dans l'Athènes du V^e siècle – la construction du concept de responsabilité individuelle, avec le dépassement de l'imposition de la peine aux membres de la famille et à la descendance du criminel; par contre, dans la France occupée par l'armée nazie c'est l'inverse qui se produit, la responsabilité des meurtres commis par la Résistance est attribuée à toute la communauté.

Nous avons confronté les rapports de pouvoir engendrés et exposés dans les textes, lesquels reflétaient ceux qui se produisaient dans le cadre historico-politique, et en avons conclu que la tragédie grecque s'est insérée comme médiatrice de la réalité politico-sociale de la *polis*, contrairement aux relectures françaises, qui avaient une insertion périphérique dans la société française de 1937 à 1944.

C'est à la recherche d'un sentiment de continuité et de transcendance que s'établit le retour aux tragédies grecques et à leurs relectures, étant donné qu'elles racontent des légendes héroïques qui rappellent à l'homme – même à celui du XXI^e siècle – sa mortalité et son incapacité à prévoir les conséquences de ses actions.

Mots-clé : tragédie grecque, métathéâtre, responsabilité individuelle, pouvoir.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	p. 08
2 LEITURAS E RELEITURAS DA TRAGÉDIA GREGA <i>ORESTÉIA</i>	p. 20
2.1 A <i>Orestéia</i> de Ésquilo	p. 27
2.2 <i>Électre</i> de Jean Giraudoux	p. 51
2.3 <i>Les mouches</i> de Jean-Paul Sartre	p. 63
3 AS RELAÇÕES DE PODER	p. 79
3.1 A cidade-estado de Atenas no século V a.C.	p. 94
3.2 A França sob ocupação alemã de 1940 a 1944	p. 116
3.2.1 Vichy, o III Reich, de Gaulle e a Resistência	p. 128
3.3 A responsabilidade individual	p. 157
4 A INFLUÊNCIA CLÁSSICA	p. 173
4.1 O metateatro na tragédia grega	p. 196
4.2 O metateatro nas releituras francesas	p. 205
4.3 A permanência dos mitos gregos	p. 218
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 228
REFERÊNCIAS	p. 238

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho insere-se na Linha de Pesquisa Literatura Comparada e Interdisciplinaridade do PPG - Letras da UFRGS, pois relaciona a Literatura, o Direito e aspectos do contexto histórico em que foram produzidos e encenados os textos do *corpus* escolhido.

Analisamos e relacionamos os textos das tragédias gregas *Orestéia* de Ésquilo, *Electra* de Sófocles e a de Eurípides, centradas nas personagens Orestes e Electra, filhos de Agamêmnon, rei de Argos e comandante dos exércitos aqueus na guerra de Tróia, confrontando-os com *Électre* de Giraudoux e com *Les mouches* de Sartre, releituras da lenda heróica dos Atridas, focalizando o retorno de Orestes a Argos e a execução da sua vingança, bem como o momento da produção e encenação de cada texto.

Desenvolvemos a pesquisa com o objetivo de identificar de que modo estas peças poderiam refletir determinadas relações de poder, a partir de fatos históricos específicos. Assim, a análise procura comparar dois momentos de guerra, já que em Atenas, entre 490 e 479 a. C, tivemos as guerras médicas¹, enquanto logo depois, 458 a.C., a *Orestéia* foi encenada. No âmbito das reescrituras francesas, *Électre* foi encenada em 1937 e *Les mouches*, em junho de 1943, quando a Europa vivia o momento imediatamente anterior à II Guerra Mundial e durante a ocupação alemã, em Paris. Em ambas as situações, havia uma conjuntura de profunda tensão e

¹ Guerras médicas são as campanhas de 490 (I Guerra Médica) e a de 480-479 a.C. (II Guerra Médica) que opuseram os gregos ao Império Persa, cujo exército incluía também o povo conhecido por medos, que eram originados da Média (Ásia).

de confronto, capaz de gerar uma produção artística significativa dentro dos respectivos momentos históricos.

Além disso, o *corpus* escolhido, inegavelmente, ainda dialoga com o leitor/espectador do limiar do século XXI, em função da atualidade do enredo que discute conflitos entre personagens que têm angústias e emoções que possibilitam, mesmo nos dias de hoje, uma identificação, se não diretamente pela ação em si, mas pelos sentimentos germinados pelo embate e sofrimentos dos heróis.

Dessa forma, as releituras estão inseridas no seu momento histórico e com ele dialogam, não numa relação direta de representação da realidade, pois não há essa proposta, mas como espelhos partidos, idéia já utilizada por Vidal-Naquet ao se referir às tragédias gregas e à *polis* (VIDAL-NAQUET, 2002).

As três hipóteses que nortearam a pesquisa e que foram desenvolvidas no trabalho podem ser sistematizadas da seguinte forma:

PRIMEIRA HIPÓTESE:

1. Os autores do século XX, bem como Ésquilo, Sófocles e Eurípides, utilizaram o deslocamento da percepção de sua audiência e a autodiscussão da peça dentro da peça, utilizando métodos diferentes para o recurso do metateatro.

Essa hipótese percorre toda a pesquisa, pois envolve a análise dos textos através de uma leitura condicionada pelo século XXI. O leitor contemporâneo tem possibilidade de estudar o *corpus*, considerando instrumentos de interpretação construídos posteriormente à produção e

primeira encenação dos textos trabalhados. Os textos, sob esse enfoque contemporâneo, permitem uma leitura através do recurso do metateatro, encontrando-se indícios e referências claras ao processo de auto-reflexão. Os autores franceses utilizam esse recurso, essencial para o teatro contemporâneo, de uma forma mais óbvia da que encontramos nos textos gregos. Esse recurso - o metateatro - é mais um elemento que constrói a atualidade dos textos ora estudados, no momento em que a Literatura, hoje, apresenta, com muita freqüência, textos ficcionais que se utilizam da grande metáfora da escritura em si, da auto-referencialidade como tema.

Ocorre metateatro quando o espectador pode perceber que está assistindo a dois momentos sobrepostos: ao da peça em si e ao da reflexão sobre esta peça, que seria uma espécie de peça interna. Esta reflexão pode ocorrer através de uma quebra na linearidade do enredo ou, de forma mais sutil, inserida no próprio desenrolar da peça.

SEGUNDA HIPÓTESE:

2. Apesar dos desvios que os dramaturgos franceses fizeram em suas releituras dos mitos gregos, pretendemos analisar de que modo o processo intertextual relaciona os textos gregos e suas releituras na França de 1937/43.

Nossa leitura se origina na análise de Barthes, quando reconhece o "texto como produtividade", como resultado de uma interação dinâmica entre o chamado texto "fonte/origem" e sua releitura. Esse entendimento perpassa todo o trabalho, pois é através dessa ferramenta de interpretação que os textos literários, e mesmo os dados históricos, são analisados.

Barthes constrói a premissa de que o texto não é mais produto, interação do leitor com a obra, mas que vai mais longe, o texto é produtividade, é, ao mesmo tempo, o processo e o resultado desse ir e vir. A produção textual em si, com suas referências explícitas e implícitas, e os novos entrelaçamentos que produz, é o que é determinante (BARTHES, 1995).

TERCEIRA HIPÓTESE:

3. Analisamos os ordenamentos jurídicos em vigor, no período em que ocorreu a produção e a primeira encenação de cada peça, na Atenas de 458 a 406 a.C., e, na França, no momento imediatamente anterior à ocupação alemã, e até pouco antes da Libertação, em 1944, relacionando a evolução do conceito de responsabilidade individual e o de Estado de Direito, tendo em vista, em ambos os períodos históricos, o momento de guerra, o que possibilitou uma reflexão produtiva sobre a relação entre o contexto e os textos.

Essa hipótese sofreu uma alteração no decorrer da pesquisa, pois o teatro tem uma inserção diversa nos dois momentos históricos. Enquanto os festivais atenienses, as Dionisiacas, eram instituições da *polis*, na modernidade, e, em especial na Paris ocupada pelo exército nazista, ao teatro está reservado um papel periférico.

No primeiro capítulo, trabalhamos com os textos selecionados para o *corpus*, apresentando as semelhanças e as rupturas entre eles, bem como aspectos do pensamento de cada autor e a inserção dos textos na sua trajetória intelectual.

No segundo capítulo, após a análise dos textos, estudamos, de forma mais sistemática, o contexto político-jurídico, inferindo relações entre as mudanças vivenciadas pela sociedade e as obras. A questão do poder, tão presente em todos os textos trabalhados, fica mais evidente com o estudo dos elementos históricos que emolduram as obras.

Nesse segundo capítulo avançamos na discussão de conceitos do poder e sistematizamos a relação das obras estudadas com a questão do poder e do direito como sua manifestação. Nas tragédias gregas, após o embate entre a lei divina e a lei da cidade, temos uma transição de uma relação social baseada no poder absoluto da oligarquia para uma cidade governada por todos os cidadãos. A Atenas do século V, vivendo a tensão da organização de uma sociedade democrática, está presente nas tragédias, como *miroir brisé*, como enfatiza Vidal-Naquet (2002), como diálogo mediado pelo dramaturgo. Na *Orestéia* encontramos a ficcionalização da fundação de um tribunal civil, onde a vingança pessoal não mais é tolerada. O ato de Orestes é julgado. É o Estado que administra a Justiça. O estudo deste momento de transição, de democratização da sociedade, é fundamental para compreender o que estava acontecendo na Atenas de Ésquilo, de Sófocles e de Eurípides (que viveram diferentes estágios da democracia) e as nuances e a ambigüidade de seus textos. A trilogia reflete, de forma não direta, o momento histórico no qual estavam sendo reduzidas as funções do Tribunal do Areópago e a conseqüente ampliação da democracia em Atenas, com a restrição do poder da aristocracia.

No momento em que as peças francesas analisadas foram encenadas, no período de 1937 a 1944, registra-se uma grande turbulência

social, econômica e política na França, que gera uma ambigüidade nas relações de poder. Nesse período, temos um país que estivera ao lado dos vencedores na Primeira Grande Guerra, mas, que, apesar de vencedor, era um país destruído, pois seu território fora palco da guerra de trincheiras. Toda uma geração foi perdida. Dessa forma, a França fez tudo o que pôde para evitar uma nova guerra e, com ênfase numa estratégia defensiva, sofreu a invasão fulminante do exército nazista.

Que poder foi construído nesse momento? A França viveu um momento de fragmentação, registrando-se uma gestão híbrida, tendo parte de seu território sob a administração direta dos alemães e parte sob a direção colaboracionista de franceses, durante um período da ocupação.

A problemática do herói trágico grego, centrada no dilema sobre a sua responsabilidade – se era somente pessoal ou era divina –, é retomada na França invadida, colocando-se em discussão, ainda, em que medida pode ser considerada extinta a punibilidade de um agente que comete crime sob ordens superiores. Responsabilidade exprime a idéia de equivalência, de contraprestação, de correspondência, ou seja, se há a violação de uma norma, o autor se expõe às conseqüências dessa violação, que se traduz em medidas que a autoridade, encarregada de velar pelo preceito, lhe impõe. Sólon, legislador da democracia ateniense, defendia que uma cidade tem uma justiça eficiente quando cada cidadão sente em si a injúria feita a um só e todos exigem sua reparação, e é no através do conceito de responsabilidade civil que é iniciada a sistematização dos termos ínsitos ao Direito e à Justiça, como, por exemplo, a pena adequada ao crime. Essa

discussão está presente na *Antígona*, no *Édipo Rei*, na *Orestéia* e nas *Electra(s)*.

Dessa forma, analisamos, à luz da comparação entre estas duas situações, a grega e francesa, no momento de criação e encenação das obras estudadas, as relações entre os textos e os ordenamentos jurídicos vigentes. Verificamos, ainda, principalmente através da pesquisa realizada no *Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation (exposition permanente et centre de documentation)* de Lyon; nas Bibliotecas da Sorbonne e no *Musée de l'Armée* e no *Musée de l'ordre de la Libération (Invalides)*, acervo, Paris, proporcionada pela Capes, através de bolsa doutorado-sanduíche, que, ao contrário do momento histórico do século V a.C., em Atenas, após a vitória contra os Persas, em que as tragédias estão intrinsecamente relacionadas com a transição jurídico-política da cidade-estado de Atenas, na França ocupada, o teatro baseado em releituras de tragédias gregas não adquiriu uma relevância significativa para o momento de transição da ocupação alemã para a libertação da França. Isto se deu por vários motivos, como, por exemplo, a ausência de uma relação direta entre as releituras e o movimento de resistência ao exército invasor, seja considerando a Resistência interna, na França ocupada ou a organizada através do General de Gaulle, que inicialmente se estruturou em Londres e nas colônias francesas.

A França vivenciou um momento especialmente contraditório durante esse período com a convivência não apenas de dois ordenamentos (Vichy e III Reich), como a pesquisa inicial havia revelado, mas de quatro, pois é preciso incluir os ordenamentos jurídicos gerados pela Resistência

interna e pela Resistência coordenada pelo General de Gaulle, de Londres. Foi possível comprovar e analisar, durante a pesquisa na França, a complexidade dessas relações através da produção textual legal, testemunhal e dramática.

O ordenamento jurídico é conceituado aqui como o conjunto de relações que compreende o poder, a lei, a execução e o sujeito, incluindo não só as normas, mas o sistema que faz com que as normas sejam eficazes, utilizando o conceito de ordenamento jurídico de Norberto Bobbio, jurista italiano, recentemente falecido. Ou seja, determinar o ordenamento jurídico de um momento histórico implica precisar quais as forças de poder que instituem e determinam obrigações e, o que é essencial para a nossa pesquisa, qual determinação (no caso de várias a serem detectadas) efetivou-se e foi obedecida. É um modo mais produtivo de analisar essas relações, pois desdobra o conceito mais ordinário de ordenamento, que se refere apenas ao conjunto de leis, de determinações do Direito Positivo que regulamentam uma sociedade.

Para essa análise nos interessam as relações de poder, entendidas como tais as forças (não necessariamente físicas) que determinam quais os desejos, os interesses e as leis que estão sendo vivenciados pelo conjunto da sociedade. O poder se concretiza, nesse sentido, como uma rede complexa de "micropoderes", de relações de poder que permeiam todos os aspectos da vida social, como nos auxilia Foucault.

Procurando analisar qual (e como) o poder que se efetiva, é possível perceber as contradições que ocorreram na França ocupada, quando os cidadãos viviam uma situação de exceção e, ao mesmo tempo, em razão

da necessidade de sobrevivência, estabeleciam procedimentos ordinários para conviver com aquela situação. Tal relação se revela produtiva, pelas reflexões que permite, como na inversão do conceito de responsabilidade individual, que na Atenas do século V está sendo construído e na França ocupada, está sendo dissolvido, pela ocorrência de um Estado de exceção, de força, em detrimento do Estado de Direito.

Giraudoux e Sartre buscam a lenda heróica da família dos Atridas para suas peças aqui estudadas. Essa escolha não é aleatória, pois no período de 1937 até o final da ocupação, em 1944, um grande número de companhias teatrais, mesmo que subvencionadas por Vichy, encenaram releituras e versões das tragédias gregas. As tragédias gregas, no decorrer dos tempos, têm sido encenadas, em especial, para enfatizar os valores de força, coragem, fidelidade, lealdade e superação individual, geralmente em momentos de grande crise. No decorrer da pesquisa, evidenciou-se que além de expressão artística em diálogo com o seu momento histórico, as tragédias gregas eram instituições, nas quais o diálogo, como palavra-chave da *polis* Atenas no século V, está se constituindo e se aprofundando.

Para tanto, no terceiro e último capítulo, será apresentada a pesquisa e a reflexão sobre a permanência dos mitos gregos e se o recurso do metateatro se configura no *corpus*. Em nosso entendimento, os textos estudados buscam a cumplicidade do leitor/espectador e a afastam, impondo o jogo da auto-reflexão. Estão buscando a cumplicidade quando os diálogos das personagens, de forma vertiginosa, desencadeiam sentimentos no leitor/espectador, como ocorre no *Acte 2, scène III* de *Les mouches*, na

cerimônia dos mortos, quando Électre² dança, e também no momento em que Electra sofre porque pensa que Orestes morreu e ele se revela, versos 1190-1311, na tragédia grega *Electra*, de Sófocles. Os poetas rompem com a ilusão, no momento seguinte aos trechos referidos, quando Júpiter faz mover a pedra, interrompendo a dança de Électre e criando a ilusão dentro da ilusão na peça *Les mouches*. Na peça grega, isso ocorre quando, no momento após revelar-se à irmã, Orestes ainda se faz passar por estrangeiro para realizar sua vingança. Dessa forma, os textos ocultam e revelam, para o leitor/espectador, a dualidade da experiência teatral e das implicações que a ilusão traz em suas vidas. Para a caracterização do metateatro, está sendo considerada, em especial, a obra de Mark Ringer - *Electra and the empty urn: metatheater and role playing in Sophocles* - que discute a questão do metateatro na tragédia *Electra*, de Sófocles.

A utilização da mitologia grega facilita a utilização desse recurso por Giraudoux e por Sartre, que iniciam cada uma das peças com dois palcos sobrepostos: o que está efetivamente no palco e o imaginário da maioria dos espectadores, que têm conhecimento da lenda heróica da família dos Atridas.³

O metateatro ocorre na tragédia grega como exemplifica Mark Ringer em 1998, ao enfatizar a ocorrência de uma alteração de nossa percepção já na entrada dos atores do teatro de Sófocles, pois a encenação somente se realizava com três atores e com os membros do Coro. Essa convenção determina, de forma literal, na representação dos papéis, o

² Mantivemos a grafia diferenciada de Électre, Oreste e Égisthe quando o texto se refere às personagens das releituras francesas e Electra, Orestes e Egisto quando se refere ao texto das tragédias gregas.

³ Pela frequência com que as tragédias gregas são encenadas em Paris, em especial no período de entreguerras, é muito difícil um espectador habitual de teatro não ter assistido a, ao menos, uma montagem das tragédias clássicas objeto de releitura.

metateatro que, para Mark Ringer, significa a peça dentro da peça, quando o drama exhibe uma autoconsciência. Ou seja, se o mesmo ator, ao mudar a roupa e a máscara, representa várias personagens, porque o número máximo de personagens (com exceção do Coro) em cena, simultaneamente, é de três, fica visível à audiência, através da voz e da presença física, a dicotomia entre aparência e essência, entre a realidade e a ilusão. O ator é a personagem que representa, mas remete o espectador à personagem que ele estava representando na cena anterior (RINGER, 1998, p. ix, 3, 67).

Para Mark Ringer (1998, p. 73), metateatro é a ambigüidade explícita na peça entre realidade e ilusão. Até esse estudo, o metateatro não era considerado uma característica do teatro grego, visto que o objetivo desse teatro seria a catarse, e esse envolvimento extremo do espectador é dificultado pela reflexão sobre a ilusão do teatro. Por outro lado, o público do teatro contemporâneo é instado a estar sempre atento para distinguir a encenação, em si, e o processo de elaboração da cena.

Metateatro engloba as várias formas de auto-referência, o que implica que se considere como metateatro a intertextualidade. Essa quebra na percepção, na cumplicidade, no envolvimento emocional da performance teatral é perceptível claramente com a encenação do texto.

O metateatro pode ser encontrado nos textos franceses quando remetem a uma reflexão sobre a ilusão do poder e para detalhes de épocas diferentes que rompem com a linearidade do espetáculo, enquanto que nos textos gregos é identificado como a quebra que ocorre nos cantos do Coro em relação à ação em si desenvolvida na peça, bem como a relação ambígua do Coro com os heróis, como veremos no decorrer do trabalho.

Compreendendo que, historicamente, os mitos clássicos são retomados quando a sociedade está preocupada com o surgimento de novos valores e estão ocorrendo mudanças na sua estrutura político-econômica, a releitura dos mitos permite a retomada de valores de fundação, valores éticos, morais, que remetem aos primórdios da civilização.

Duas de nossas hipóteses, a ocorrência do metateatro nas peças estudadas, e as relações entre os textos com o contexto jurídico-político, serão objetivamente atingidas, como já se depreende do breve resumo acima apresentado.

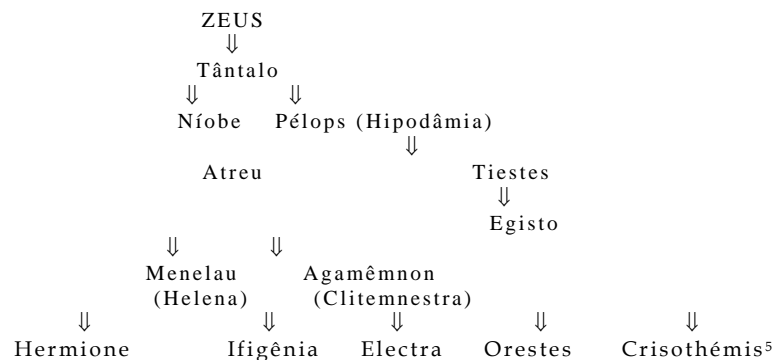
E, concluindo, essas duas hipóteses, trabalhadas em conjunto, remetem à terceira, ou seja, pela análise do recurso do metateatro e do contexto, deveremos comprovar a construção de um terceiro texto, que não se constitui somente nas tragédias gregas nem nos textos franceses, mas, através do recurso da intertextualidade, no texto que aparece como produto, construído, através do texto origem e de sua releitura, pelo leitor/espectador.

2 LEITURAS E RELEITURAS DA TRAGÉDIA GREGA *ORESTEIA*

Car le sujet de la littérature a toujours été l'homme dans le monde.
Sartre

A história da família dos Atridas foi preservada parcialmente através, em especial, da trilogia de Ésquilo, *Orestéia*, de 458, e nas tragédias *Electra*, sendo que a de Sófocles é do período de 420 a 409 e a de Eurípides é de 413. Também temos *Orestes*, de 408, de Eurípides, tendo sido conservadas também suas obras *Ifigênia em Táuride*, encenada no período entre 415 e 412, e *Ifigênia em Áulis*, após 406 a.C.

A lenda heróica da família se inicia com Tântalo. A punição de Tântalo, ancestral de Orestes, é descrita na *Odisséia* de Homero, e vários elementos da lenda aparecem na *Ilíada*⁴, em Ovídio - *Metamorfoses*-, (43 a.C. a 17 a.C.) e em Apolodoro - *Biblioteca* - (180 a 110 a.C.).



Tântalo, um rei muito rico e poderoso, filho mortal de Zeus, gozava dos privilégios de comer o néctar e a ambrosia (manjares exclusivos

⁴ HOMERO, *Ilíada* IX, 155, *Odisséia* III, p. 37, OVÍDIO, 1953, Livro IV, verso 458; Livro VI, versos 172, 240 e 404-411; Livro X, 41; Livro XII, 31-35; Livro XIII, 184, 444; Livro XV, 855-856, entre outras referências.

⁵ Muitas versões suprimem Crisothémis, referida como uma das três filhas de Agamêmnon na *Ilíada*; ela é personagem na *Electra* de Sófocles.

das divindades) e de sentar à mesma mesa dos deuses. Há divergência sobre a sua desmedida, se revelou segredos divinos, ou se roubou néctar e ambrosia, mas, para os dramaturgos do século V a.C., seu crime foi o de abusar da relação de confiança e dar seu filho Pélops como iguaria aos deuses, testando sua clarividência. Os deuses se horrorizaram, refizeram Pélops (com um ombro de marfim), mas amaldiçoaram Tântalo, condenando-o a viver no Hades, num córrego de água limpa, com árvores frutíferas nas margens, mas assim que ele se aproximava, a água sumia e os frutos ficavam inacessíveis.

Pélops emigra para a Grécia, na região que veio a receber o seu nome, o Peloponeso, e se casa com Hipodâmia, que o ajuda a enganar o pai.⁶ Atreu e Tiestes, seus filhos, se odeiam ferozmente. Além da disputa pelo trono de Micenas, Tiestes trai seu irmão com a cunhada e é exilado. Atreu o convida para um jantar e serve os sobrinhos. Horrorizado, Tiestes amaldiçoa a casa dos Atridas. Egisto⁷, seu filho, mais tarde, quando Agamêmnon vai para Tróia, seduz Clitemnestra, esposa do rei e, juntos, acabam assassinando o rei quando de seu retorno.

O assassinato de Agamêmnon por Egisto e Clitemnestra é o tema da primeira tragédia da *Orestéia*, *Agamêmnon*. Na segunda, *Coéforas*, Orestes e Electra vingam a morte do pai e matam a mãe e Egisto. Na terceira, *Eumênides*, Orestes expia seu crime e é julgado em Atenas. A mesma versão da tragédia da família de Agamêmnon, com referência aos horrores anteriores, é contada por Sófocles e por Eurípides, nas suas peças

⁶ CALASSO, 1988, p. 124, relata que a filha ajudara o pai a matar 13 pretendentes anteriores e que estava acostumada à cama do pai. Pélops, entretanto, usa mágicos cavalos de Poseidon, seu ex-amante, não descuida de seduzir a filha e de aliciar o servidor do pai de Hipodâmia e vence a corrida.

⁷ Tiestes concebeu seu filho Egisto de sua própria filha.

Electra, com alterações no caráter das personagens e nos atos. Em *Orestes* e em *Ifigênia em Táuride*, Eurípides narra acontecimentos que poderiam ter acontecido após o último crime.

Ifigênia em Áulis relata o momento anterior, quando os aqueus se preparavam para partir para Tróia. Ifigênia, filha de Agamêmnon, é colocada no altar para ser sacrificada à Ártemis, mas, por um estratagema divino, é uma corça que morre e Ifigênia é salva e levada a Táuride, para ser sacerdotisa da deusa. Ovídio também registra essa versão do mito.

Passando ao século XX, no período entre as guerras, em Paris, são reencenadas várias tragédias gregas, algumas adaptações e, com *La machine infernal* de Cocteau, em 1934, o espectador francês é seduzido pela encenação de uma irônica e mágica releitura da tragédia *Édipo Rei*. Em 1935, Giraudoux encena *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, no teatro Athénée (como Cocteau), que denuncia a inutilidade da guerra. Mais tarde, em 1937, no mesmo teatro, Jovet⁸ encena *Électre* de Giraudoux, que transforma a vingança de Orestes num espetáculo complexo, com monólogos densos, denunciando a intransigência dos homens, a violência de uma Verdade absoluta.

Nesse meio tempo, em 1936, a Alemanha consegue remilitalizar-se, apesar do Tratado de Versalhes, e Hitler ocupa a Renânia. No mesmo ano, ainda, inicia a Guerra Civil Espanhola. Na França, é eleita a Frente Popular, com Blum na presidência, o que gera um pânico anticomunista nos

⁸ Louis Jovet (1887-1951) participou, como diretor de teatro, do grupo Cartel formado por Gaston Baty, Charles Dullin e Georges Pitoëff que criaram, a partir de 1922, um teatro que dava ênfase à imaginação, com cenários e diálogos grandiosos e impactantes. Foi diretor do teatro Athénée a partir de 1934 até a ocupação alemã, quando se exila na América do Sul. Também foi ator de algumas das peças que dirigiu e de cinema. Foi o diretor mais sintonizado com Giraudoux e fez o papel de Mendigo na primeira encenação de *Électre*, em 1937.

setores mais à direita. Há um forte clima de mudança. *Électre* reflete, assim, esse momento conturbado, trazendo personagens que debatem a legitimidade dos governantes, suas mentiras e descaso com seus governados e, mesmo que tenha inovado o mito e tenha incluído uma invasão de Argos por Corinto, essa inserção da guerra é pontual e não remete diretamente ao seu questionamento, não apontando para uma referência direta à iminência de uma outra grande guerra.

Um dado fornecido pela história da literatura dramática no século XX mostra ser inegável que as Guerras Mundiais atuaram decisivamente na reativação do mito como fonte temática, especialmente em Paris. O retorno aos mitos gregos funcionaria, assim, como uma tentativa de mobilizar o espectador pelo desejo de mudança, pela esperança. O teatro mítico fala do conflito entre uma ordem e sua transformação, mas fala também de valores perenes: coragem, persistência. O temário mítico recobra a possibilidade do teatro de reinventar-se, de escapar à dramaturgia estereotipada, de atenuar o naturalismo estandardizante e ainda é capaz de suprir a sensação de fragmentação instalada no próprio curso da vida atual. Ele se reinventa a si próprio quando retorna a textos dramáticos reconhecidos por todos e os "corrompe" (de certa forma) com a linguagem e com as marcas do tempo vivido pelos atores e espectadores. Escapa à dramaturgia estereotipada quando foge de uma representação linear e óbvia do cotidiano, ao transportar os atores e o público a um tempo ancestral. Atenua o naturalismo estandardizante quando a encenação de textos clássicos, ou de releituras, aproxima o espectador de um sagrado que não é mais encontrado ou admitido na vida moderna. Essa padronização é mais

visível em momentos de grande crise, como ocorreu no entreguerras na França, pois os textos encenados refletem a mesma angústia com o seu momento histórico. Dessa forma, os textos clássicos, por si mesmos ou em suas releituras, deslocam essa visão padronizada da realidade. A fragmentação que é decorrência da dinâmica da vida cotidiana após a Revolução Industrial⁹ está presente nos textos dos dramaturgos contemporâneos que refletem a velocidade e segmentação do indivíduo, que é vários e, ao mesmo tempo, nenhum¹⁰. Essa retomada do mito seria como uma chave capaz de reintegrar o homem e suas dissidências, recolocá-lo no mundo e garantir a ambos o patrocínio da realidade.

Em 1943, *Les mouches* trata da liberdade que resulta do compromisso de Oreste com o povo de Argos. Em 1944, *Antigone*, de Jean Anouilh, denuncia o autoritarismo de Estado e traz uma heroína jovem e niilista, que permite uma leitura encantatória, retomando a coragem da resistência da Antígona de Sófocles, pelo processo de construção, por parte do espectador, de um terceiro texto, produto da tragédia grega e da releitura francesa, que implode a leitura linear das personagens como se apresentam na peça francesa, retomando o mito grego e sua trajetória no imaginário ocidental.

Ao relacionarmos o momento histórico após a vitória grega sobre os Persas¹¹ e as tragédias gregas que tratam da lenda heróica dos Atridas,

⁹ A Revolução Industrial, que ocorreu na Europa, no período entre o século XVIII e XIX, deu origem ao mundo moderno, se expandiu no século XX e incluiu, a partir de 1960, a automação e a robotização. LALOU, 1955.

¹⁰ Cocteau reflete bem essa fragmentação: foi um artista multimídia, encenou, musicou e desenhou óperas, escreveu peças, romances, poesia, bijuterias, etc., estando presente no seu momento.

¹¹ Em 490 a. C., ocorre a I Guerra Médica e a expedição persa contra Atenas é repelida em Maratona. Em 480 a. C., ocorre a II Guerra Médica, a invasão da Grécia pelo rei persa Xerxes I. Ocorre a vitória em Salamina, mas, só pouco depois de 450, Atenas consegue a paz com a Pérsia e depois com Esparta. In: AYMARD et al., 1977, Tomo I, p. 375-377.

inferimos sua presença essencial no contexto político-social da *polis*, relacionando o passado, época de feitos heróicos de dirigentes porta-vozes da divindade, com o presente da *polis*, quando as decisões coletivas norteiam as escolhas dos governantes. Por outro lado, a pesquisa, apresentada a seguir, revela a relação periférica das encenações de tragédias gregas e de suas releituras ou adaptações, na França ocupada. A retomada das lendas heróicas, no palco, não tem mais a inserção político-social das representações na Grécia antiga, onde o sagrado estava no cotidiano, e sim são textos produzidos, encenados e assistidos por uma pequena parcela da sociedade.

Entretanto, as releituras, relacionadas ao seu contexto, nos mostram um forte diálogo com o seu momento histórico, papel que a literatura assumiu desde o movimento romântico, mesmo que seu texto e representação tenham poucos leitores/espectadores.

Compagnon (2001, p. 80) explicita que a análise e a interpretação de textos literários envolvem os seguintes procedimentos, que não se excluem, sendo complementares:

1. *Pode-se procurar no texto aquilo que ele [autor] diz com referência ao seu próprio contexto de origem (lingüístico, histórico, cultural).*
2. *Pode-se procurar no texto aquilo que ele diz com referência ao contexto contemporâneo do leitor.*

Neste trabalho, estaremos utilizando esses dois momentos para recuperar, nesses textos, as reflexões que eles nos proporcionam no momento atual, bem como daremos ênfase às conexões que os textos estabelecem com seus momentos históricos. Não há, por outro lado, a pretensão de transformar os textos literários em documentos históricos, mas

refletir sobre essa ligação, esse diálogo. Temos ainda as reflexões de cada autor sobre seu texto, em especial as considerações que Sartre e Giraudoux fazem sobre as peças, as relações das releituras com os textos de origem e as conexões dos textos e dos temas com o contexto em que as peças foram produzidas e encenadas.

2.1 A *Orestéia* de Ésquilo

A tragédia enquanto instituição social, com seus concursos, as Dionisiacas, e sua relação direta com os órgãos políticos e judiciários, é uma expressão artística comprometida com as instituições da *polis*, pois sabemos que é instaurada sob a égide do poder civil. Através dessa vinculação com o poder político, reflete e questiona não só as relações civis, mas os mitos, as relações dos cidadãos com seus deuses, ou seja, o que está em debate nas tragédias gregas é o poder e as paixões humanas.

O homem trágico é um herói que duvida, que não apresenta somente qualidades de um homem superior¹², já aparecendo dessa maneira em Ésquilo que, por ser o iniciador, traria deuses ainda sagrados e situações de reconciliação e de retorno à ordem, após a punição da desmedida¹³. Entretanto, tal não ocorre, não encontramos mais esse herói linear, pois o leitor do século XXI encontra ambigüidade em Odisseu, em Aquiles e mesmo no Heitor da *Ilíada*, personagens consideradas como representativas de heróis puros, plenos de dignidade e força (LESKY, 1971, p. 20). Essa leitura que identifica os heróis da *Ilíada*, da *Odisséia* e das tragédias de Ésquilo e de Sófocles como homens superiores, guardiões das virtudes guerreiras e cidadãos leais aos seus amigos e à sua cidade, não se mantém

¹² Homem superior é utilizado aqui como referência à reflexão de Aristóteles, na *Poética*, quando contrapõe a comédia à tragédia e à poesia épica, alegando que as últimas imitam pessoas nobres, "melhores do que somos" ou, de outra maneira, quando diz que Sófocles considerava que nas suas tragédias "ele representava as pessoas como deviam ser". Mas, no entendimento de VERNANT e VIDAL-NAQUET (2002), isso não ocorre: os heróis da tragédia grega estão em conflito, em busca de sua identidade, em correspondência com o que está ocorrendo no momento histórico do autor e, apesar do registro de Aristóteles sobre o que Sófocles pensava sobre seus heróis, eles não apresentam ações a serem imitadas, um ideal a ser alcançado pelos homens. ARISTÓTELES, *Poética*, p. 32, 35 e 57.

¹³ Trajano Vieira enfatiza que, para Vernant, esse homem trágico está dividido entre os valores heróicos e as indagações surgidas nas relações do exercício do poder na *polis*. Argumenta "A crise de identidade que a tragédia manifesta só será de certo modo contornada pela articulação do discurso filosófico." VIEIRA, Trajano. *Introdução à Grécia de Jean-Pierre Vernant*. In: VERNANT e VIDAL-NAQUET, 2002 p. XVII e XVIII. Ver também LESKY (1971, p. 117).

diante de uma leitura além de Aristóteles. Muitos teóricos mantiveram esse enquadramento determinado, em especial pela análise aristotélica. Vernant e Vidal-Naquet analisam, em 1981 (VIEIRA, 2002. p. XVII e XVIII), o conceito tradicional do trágico e concluem que a exaltação do século V grego como a "infância da humanidade", no sentido de uma origem da civilização ocidental "pura e bela", como uma infância idealizada, não se sustenta. A tragédia foi gerada, no entendimento de Vernant, pelo conflito do homem grego que acredita nas lendas heróicas, mas já não encontra nelas explicação para o mundo em que vive.

O conceito clássico de trágico, de Lesky, considera que ocorre o trágico quando o herói, por sua desmedida, rompe o equilíbrio do cosmos¹⁴. O problema desse conceito é que seria a ação do homem a origem de uma desarmonia que se resolve em reconciliação, na morte ou na punição do herói. O exemplo de Lesky é a desmedida de Heitor, que se emociona quando consegue vencer uma batalha contra os aqueus, mas os deuses não aceitam que ele se sinta vitorioso como um deus. As portas de Tróia se fecham e Heitor fica à mercê de Aquiles e é por ele trucidado. Pela análise de Lesky, Heitor sente-se divino, extrapola em seu orgulho e é punido por Zeus através de uma morte violenta. Entretanto, não há ordem anterior, os deuses se envolvem diretamente no duelo, trapaceiam e determinam a morte de Heitor (HOMERO, *Ilíada*, Canto XXII, p. 337; LESKY, 1971, p. 20). A situação objetiva (a chamada "ordem" que será quebrada pela desmedida) anterior à vitória de Heitor e ao seu sentimento exagerado de orgulho está inserida no violento ataque decenal a Tróia. Qual o equilíbrio que foi

¹⁴ Lesky se baseia em Goethe e diz que o trágico ocorre quando há uma contradição irreconciliável. LESKY, 1971, p. 25.

rompido? Não encontramos "ordem" anterior em nenhum dos exemplos de desmedida do herói. Na tragédia *Édipo Rei*, qual é a "ordem" que foi rompida pelo orgulho de Édipo, que vai ser punido com o desvelamento de sua identidade, que ele buscava? Pode-se considerar uma cidade com peste, filhos nascidos de incesto (o incesto existe, mesmo que desconhecido pelas partes) como uma harmonia a ser conservada?

Porém, o que se observa é que nem nas tragédias de Ésquilo há essa ordem, esse equilíbrio natural que deve ser preservado. No início de *Agamêmnon*, temos o retorno de um rei poderoso que sacrificou aos deuses uma filha, levou à morte e à glória muitos soldados e foi chefe de um exército que violou locais sagrados e que arrasou uma cidade. Clitemnestra, sua esposa, e Egisto, seu amante, governam em Argos. Seja no início da *Orestéia*, ou no final, não há um equilíbrio, nem se realiza uma justiça plena. Orestes assassinou a mãe e Egisto, em obediência a uma ordem divina. Entretanto, ele, após sua peregrinação e purificação, mesmo após a instalação de um tribunal de seus pares, não é condenado em função da intervenção da deusa Atena. A deusa decide pela absolvição de Orestes, mas essa resolução gera um outro problema: as Erínias devem ser inseridas nessa nova proposta de direito, para que não se sintam derrotadas. Não há lugar para as deusas da vingança numa cidade governada pelos cidadãos. A deusa também não pode expulsá-las, porque isso é um risco para a cidade que ela protege, pois são deusas ctônicas, agem com violência. Atena argumenta com as Erínias que elas não foram derrotadas, e busca uma função para elas na cidade. Atena constrói uma alternativa, decide que a cidade vai acolhê-las como Eumênides, as benévolas. O equilíbrio que parece perfeito, a

absolvição de Orestes, a inserção das Erínias como Eumênides, a criação do Tribunal, é pleno de tensão. Não há uma ordem previamente estabelecida (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 2002. p.11).

Já no início da primeira peça, *Agamêmnon*, o Vigia registrou que há desmandos e arbitrariedades, em Argos.

Prólogo

(...)E assim aguardo o sinal do facho, o esplendor de fogo que trará de Tróia a notícia da sua conquista. Assim o determina o coração de uma mulher, de máscula vontade, cheio de expectativa. E quando eu mudo de lugar, durante a noite,(...),- pois é o Terror que, em vez do Sono, me assiste, impedindo-me de cerrar firmemente as pálpebras-, quando me apetece cantar ou trautear qualquer coisa, fazendo em mim esta incisão do canto como remédio contra o sono, então choro, deplorando a triste sorte desta casa que já não é, como dantes, excelentemente governada. Mas agora, que surja enfim a feliz libertação dos meus cuidados com a aparição do fogo das boas notícias no meio das trevas!(...)

Mas que, pelo menos, me seja dado apertar, na minha, a mão querida do senhor da casa enfim regressado! O resto calo: um grande boi pesa sobre a minha língua. A própria casa, se tomasse voz, exprimir-se-ia muito claramente. De minha parte, falo de boa vontade com os que sabem; com os que não sabem, esqueço tudo. (ESQ, Ag, versos 8-21; 34-39; p. 26-27)¹⁵

No início da Trilogia, a personagem Vigia informa que há problemas de governabilidade em Argos e, no final, temos uma comemoração, uma procissão religiosa de louvor à ordem, tendo sido o criminoso purificado e absolvido, e as deusas Erínias incluídas na nova ordem jurídica inaugurada pela deusa Atena. A deusa determina poderes de guardião ao Tribunal, já que não há ordem sem controle. O que se depreende é que os autores trágicos do século V sabem que não há harmonia para onde retornar.

¹⁵ As referências textuais à *Orestéia*, serão sempre da seguinte edição: ÉSQUILO. *Orestéia: Agamêmnon, Coéforas e Eumênides*. Lisboa: Edições 70. 1998. Para facilitar a localização será registrado ESQ, Ag, quando for da primeira tragédia, ESQ, *Coef*, quando da segunda e ESQ, *Eum*, quando a citação for da terceira tragédia.

Entretanto, essa concepção de trágico, retomada por Kito (1990) e Lesky (1976), já está em Aristóteles. Para Aristóteles (1996, p. 40), o trágico é o despertar, pelo medo, pela compaixão, pela dor, através da imitação de uma ação, de sentimentos de prazer, gerando um encantamento no espectador. A catarse é obtida quando vivenciado o terror. Entretanto, Aristóteles analisou, de forma esquemática, normas para a compreensão e elaboração de tragédias, num momento posterior ao da encenação das tragédias clássicas, quando não mais se encontravam na sociedade ateniense as condições para a representação do homem trágico. Aristóteles (384-322 a.C.) já está num segundo momento, na busca de compreensão do mundo através da ciência e da filosofia. Por isso, estabelece que a tragédia gera o terror e a piedade, porém não no sentido estrito dos termos, porque já no século V as histórias narradas eram imemoriais, mas permitiam a análise de emoções humanas conhecidas, do cotidiano, e favoreciam essa inteligibilidade por apresentarem um encadeamento lógico que o vivido não comporta, de acordo com Vernant (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2002, p. 219).

Para um estudo do trágico, a partir de Vernant e Vidal-Naquet, precisamos analisar a responsabilidade do sujeito trágico, que foi analisada por Rivier (1968). Este utiliza o exemplo de Agamêmnon para avaliar a responsabilidade do herói trágico, relatado pelo Coro na primeira parte da trilogia *Orestéia* de Ésquilo, avaliando a questão da necessidade, se há ou não livre arbítrio do herói trágico, se ocorre a responsabilidade do herói pelo seu erro, a possibilidade que teve de estudar as conseqüências de seu ato ou se era inexigível conduta diversa, o que, no plano penal, mesmo em 2005, exime o agente de sua culpabilidade.

Rivier conclui que o herói trágico decide, de forma efetiva, e que é possível encontrarmos em algumas tragédias uma descrição do processo. Ocorreria, assim, uma escolha autônoma dentro das condições das três operações solitárias: decisão, deliberação e escolha. Para o autor, o herói trágico deve determinar-se numa conjuntura decisiva, e ele assume isso; após, no momento da deliberação, há o exame das alternativas a favor ou contra o ato e, no final, por necessidade (o fato de que, nesse momento, sempre um dos caminhos se impõe, ou por impulso divino ou por condições objetivas), o herói escolhe. O exemplo típico, além de Agamêmnon, seria Pelasgo, na tragédia *As suplicantes*, de Ésquilo. Mesmo não tendo escolha, o herói deve decidir por este caminho e não pelo outro. Para Rivier, há uma reflexão da personagem e, portanto, há um duplo movimento, de sua vontade e das condições a que está submetido.

Para Lesky (1976, p. 24), o herói trágico vive, em si, o impulso divino e o das circunstâncias, além de afirmar que o homem tem um chamado impulso para agir, que é de sua natureza. Na verdade, Lesky nada elucida em relação ao sujeito trágico, pois baseia sua análise em condições que considera intrínsecas ao herói, ou seja, se entendemos que o sujeito trágico problematiza sua relação com o mundo e com os outros homens, não podemos aceitar que ele traga em si condições pré-estabelecidas para agir. O sujeito trágico não possui uma característica diferenciada que o levaria a cometer a desmedida e a ser herói. As personagens das tragédias gregas se mostram por ações e não por características psicológicas externas aos fatos narrados e acontecidos no palco. Por outro lado, pode-se argumentar que é a maldição da família que gira a roda da fortuna, mas, no nosso entendimento,

nos textos dos três poetas clássicos, além da maldição, o herói escolhe agir. Isso ocorre claramente com Antígona (Ismênia decide não agir), com Orestes e com Édipo.

Orestes é a personagem principal da trilogia de Ésquilo e das tragédias *Electra*, e seu retorno determina a vingança. É a partir dele, de sua volta a Argos, que a "máquina infernal" se ativa e o processo determinado pelos deuses se impõe. A responsabilidade da vingança é totalmente de Apolo na trilogia de Ésquilo, mas é Orestes a ser julgado. A força da imposição divina vai sendo atenuada e quase desaparece na *Electra* de Sófocles e na de Eurípides. Em *Orestes*, de Eurípides, novamente Apolo assume toda a responsabilidade pelos assassinatos e resolve o impasse da condenação de Orestes pelo povo de Argos, determinando sua inimizabilidade e um duplo casamento.

Assim, a derradeira tragédia preservada, *Orestes*, repete o enquadramento divino da primeira peça da trilogia de Ésquilo. Nas *Coéforas*, Orestes hesita no momento em que vai matar Clitemnestra, mas, nesse momento, seu amigo Pílates reforça que o ato foi determinado por Apolo e que os deuses devem ser obedecidos. Na peça de Sófocles, Orestes também foi a Delfos, mas para saber o modo de realizar a vingança e não para receber a ordem de vingar seu pai. Isso, ele já decidira. Nessa tragédia, Orestes é educado para a vingança e nada teme, ele a articula e a executa. Na tragédia de Eurípides, a personagem chamado de Velho, antigo servo da casa de Agamêmnon, analisa a situação e propõe a forma de execução da vingança, e os irmãos matam a mãe. Esse Orestes, o de Eurípides, na tragédia *Electra*, hesita, e é tomado pelo medo, após o crime. No final, os

Dióscuros avisam que Orestes será julgado no Tribunal de Atenas, e que haverá empate na votação, sendo ele absolvido. Ambos os irmãos são condenados ao exílio.

Apesar da força crescente da personagem de Electra, Orestes é determinante para a vingança. Ele retorna a Argos como estrangeiro sem efetivamente sê-lo. Nesse processo, reconhece em si a Alteridade que procura perder. Ele é o estrangeiro em sua própria cidade natal. Ele traz em si a Alteridade e busca pertencer a uma história familiar e a uma cidade. Para esse reconhecimento é fundamental a memória, o reencontro do Sujeito com referências, com indicações que recuperam a sua história pessoal, através do processo de reportar-se a um conhecimento de si pelo Outro e, nesse momento, é essencial analisarmos um pouco mais a personagem de Electra nas três tragédias. Nas *Coéforas*, de Ésquilo, temos uma Electra que vive à espera de seu Duplo masculino que terá força e poder para vingar o assassinato de seu pai, que tem dificuldade em reconhecer Orestes e só o faz quando ele lhe mostra o pano que ela teceu para o pequeno irmão.

Já em Sófocles, Electra também espera, mas quando recebe a notícia (falsa) da morte do irmão, resolve realizar sozinha a vingança, visto que não pode contar com sua irmã. As três Electras são plenas de um sentimento de compaixão pelo infortúnio de seu pai, mas a de Ésquilo ultrapassa as demais, pois é o Duplo que estimula e, após, se confunde com o Eu, não mais aparece em cena. A personagem deixa de ter relevância para a tragédia, pois apenas aguardava o irmão, sua vida era a espera dele. Em Sófocles, a personagem de Electra é enérgica, tem iniciativa e é partícipe

ativa do crime, estimulando Orestes. A Electra de Eurípides, acirrando esse comportamento de agente, mata a mãe, juntamente com seu irmão.

Orestes, então, se confirma nas três tragédias como o Outro de Electra, o seu Duplo. Após a vingança efetivada, eles sofrem de forma diferente a punição que em Eurípides é anunciada já como caminho para a absolvição e, em Sófocles, deixa de ter relevância (a peça termina com o assassinato de Egisto). Por outro lado, Ésquilo realiza o momento posterior ao crime na tragédia *Eumênides*, desenvolvendo o processo da purificação e da absolvição de Orestes.

Orestes é estrangeiro e, ao mesmo tempo, partilha códigos de origem e de história com Electra. Nas três tragédias estudadas, a personagem de Electra tem dificuldade em reconhecer seu irmão. Inicialmente, é o estrangeiro que ela vê. E, após esse encontro, é como estrangeiro que Orestes vai perpetrar a vingança, em Ésquilo e Sófocles, dentro do palácio. Em Eurípides, ela se dá no parque, durante um sacrifício religioso. Em Eurípides, Electra atrai a mãe para sua casa, onde vive com o Trabalhador e os dois irmãos matam a mãe. No início, Orestes encontra Electra na fonte e, sob o pretexto de buscar notícias suas para seu irmão, se aproxima dela. Ao se avizinharem da casa de Electra, chega o Trabalhador que, no primeiro momento, declara que os jovens estrangeiros (Orestes e Pílates) não são bem-vindos, mas os acolhe assim que Electra informa o objetivo da vinda dos forasteiros. Electra manda buscar o Velho, um servo antigo do palácio, para ajudá-la com os hóspedes. Ao chegar, ele reconhece que o estrangeiro é Orestes, por causa de uma cicatriz. Para ter êxito em seu objetivo, é como estrangeiro que Orestes se apresenta a Egisto no parque.

Nas *Coéforas*, o reconhecimento dos irmãos ocorre diante do túmulo de Agamêmnon, fora das muralhas de Argos, onde Electra encontra uma mecha de cabelo, semelhante ao seu e, logo após, surge Orestes que se revela. Entretanto, o reconhecimento dela não é imediato, ela demora a confirmar a identidade do irmão, precisando que ele mostre o pano como prova. E quando Orestes se apresenta no palácio, é como estrangeiro que o faz.

O reconhecimento de Orestes por Electra é surpreendente em Sófocles, pois inicialmente o Preceptor de Orestes traz a informação da morte de Orestes. Antes de Orestes se revelar, temos o tenso diálogo de Electra com sua irmã, quando procura convencê-la de que devem, apesar de serem mulheres, vingar a morte do pai, já que Orestes está morto. Durante o início do seu primeiro diálogo com Electra, Orestes é um recém-chegado à cidade que apresenta a urna com as cinzas do morto. No decurso desse diálogo, enquanto Electra está dando seguimento ao seu monólogo de extrema dor pela morte do irmão, Orestes se revela, comprovando sua identidade através da posse do sinete real.

O reconhecimento pode ser visto como a incorporação pelo Eu, Orestes, do Outro, Electra, e vice-versa, pois, em nome da compaixão de um e do ódio do outro, consumarão a vingança do pai assassinado.

A Alteridade de Electra não surpreende Orestes. Electra também não tem laços de afeto com a cidade, com sua mãe. Ela se alimenta de seu ódio e de seu desejo de vingança que não lhe permite viver o cotidiano da cidade. Electra comove o irmão e permite que Orestes visualize as alternâncias de sua própria história, ele quer fazer parte da cidade de Argos,

da família dos Atridas e é por isso que tem urgência em cometer o crime, para dar cumprimento ao seu destino, à tarefa que se determinou a cumprir. Electra é a ligação afetiva de Orestes com a cidade e com a vingança. Ela é o seu reconhecimento e a sua negação. Com ela, ele vivencia a sua própria Alteridade.

Orestes encontra sua Identidade de Sujeito no cometimento do crime, motivado e incentivado por Electra. Deixa de ser o Outro e estrangeiro, para, a partir da relação com sua irmã, ser seu Duplo e, chegando ao termo da vingança, reconhecer-se pertencendo aos Atridas, através da efetivação de mais um passo da maldição familiar. E é Orestes quem, nas *Eumênides* de Ésquilo e com o anúncio de Castor e Pólux na *Electra* de Eurípides, liberta a família da maldição, absolvendo-a.

Nas *Eumênides*, o julgamento de seu crime expõe a laicização do Direito. A lei é aplicada pela coletividade, apesar da intervenção divina, mas é superada a permanência da punibilidade que transmitia a responsabilidade penal através das gerações. Mesmo que com a presença decisiva dos deuses, é o Estado, através de seu Tribunal, que julga Orestes.

O estrangeiro deixou de ser tal, incorporou-se à comunidade, pertence a uma família, a uma cidade, já conhece o local onde será enterrado. É exilado na tragédia de Eurípides, mas nas *Eumênides* ele não é mais estrangeiro. Ele retorna a Argos. Orestes despiu-se de sua condição de Outro, mas sua Alteridade é recolocada no momento em que, a partir dele, foi "restaurada" a ordem na cidade, com a punição e a solução dos crimes ancestrais, e foi ele, Orestes, quem vivenciou o agir, o sofrimento e a absolvição. Uma Alteridade presente em Orestes que, apesar de fazer parte

da cidade, agora como seu rei, traz consigo a memória de seu crime. Isso o separa dos demais moradores de Argos. Sua infância e juventude não foram vividas em Argos e, em Sófocles, de forma expressa, ele as viveu preparando-se para cumprir seu dever de vingar a morte do pai. Sua formação e vivência deixaram repertórios que não são os mesmos daqueles que viveram sempre em Argos. Seu pertencimento é pleno de possibilidades.

Na *Orestéia*, de Ésquilo, mais precisamente no final da terceira tragédia da trilogia, *Eumênides*, a deusa Atena recebe Orestes em seu templo e convoca os doze cidadãos mais sábios e prudentes da cidade de Atenas que formarão um tribunal perpétuo que julgará os casos de homicídio. A deusa decide que é melhor não determinar sozinha o destino do jovem, considerando que receia a vingança das Erínias, que perseguem Orestes desde Argos, sobre a cidade que ela protege, Atenas. A tragédia dos Atridas não é uma criação individual e original de Ésquilo, mas, ao retomar o mito e o fato épico, cujo registro foi preservado especialmente na *Odisséia*, de Homero (Canto I, p. 14), discute conceitos de direito que ainda estão se consolidando na cidade de Atenas.

A discussão sobre crime e punibilidade permeia toda a *Orestéia*, desenvolvendo a evolução do conceito de responsabilidade penal e de punibilidade.

Entretanto, não estamos estudando um texto jurídico e sim, uma peça de ficção, uma obra escrita para ser encenada e, além disso, de forma continuada. A forma prescrita para os festivais gregos, as Dionisíacas, era a de três tragédias e de uma sátira, sendo cada conjunto apresentado num dia, e a festividade durava três dias. Inicialmente, como ocorre na *Orestéia*,

assim como os fragmentos nos indicam que ocorreu com a tragédia *Prometeu acorrentado*, desenvolviam um tema, no caso da *Orestéia*, a maldição da família dos Atridas e a vingança de Orestes pelo assassinato de seu pai e o tema da revolta de Prometeu, uma apologia do deus-artista contra Zeus, seu castigo e sua libertação. A apresentação das tragédias ocorria nas festas em honra ao deus Dioniso. A primeira representação da *Orestéia* foi na cidade de Atenas, mas não no teatro de Dioniso da Acrópole, cujas ruínas conhecemos, pois sua reconstrução iniciou em 447, e ainda estamos em 458 a. C.

A tragédia grega e, em especial, a de Ésquilo, tem um aspecto fortemente religioso, os deuses interferem no desenrolar da ação, característica que em Sófocles e em Eurípidés desaparece ou, quando aparecem os deuses, estes são dessacralizados. A apresentação das tragédias envolvia um ritual sacro, não só por ser uma festa religiosa, mas pela gravidade com que tratavam questões de valores e de conceitos. Entretanto, ou em razão disso, é uma representação artística, ficcional, que apresenta uma intervenção decisiva na vida da cidade, de forma que não podemos precisar o seu alcance, pois não temos elementos suficientes para compreendermos a complexidade dessa relação. Por outro lado, ainda, o ato de ler o texto difere da relação do ato de assistir à encenação teatral e estamos trabalhando com textos que foram criados para serem encenados e não apenas lidos. Além disso, para nós, do século XXI, esse texto, com mais de 2000 anos, construiu relações e contextos diversos da sua primeira encenação.

No final da *Orestéia*, a deusa Atena institui o Conselho do Areópago, pois reconhece que é preciso analisar todos os aspectos do crime cometido por Orestes, e as conseqüências da decisão a preocupam. Ela acalma as velhas deusas ctônicas, insere-as na nova ordem, evitando as catástrofes que poderiam provocar se desautorizadas¹⁶, e entrega o problema dos homens a outros homens. Dessa forma, a atitude de Atena, de não ousar decidir sozinha, demonstra que estamos num momento de transição, de novos problemas que exigem novas soluções. Essa revolução no conceito do crime e de sua punição é incorporada à narrativa mítica. Entretanto, o texto não reflete apenas a laicização do direito e a passagem da punição dos crimes de sangue na família para a esfera da sociedade, inferindo-se, também, que a administração da cidade e a punição de crimes cabe aos cidadãos, não mais a uma determinação inspirada pelos deuses. Esse registro é importante, e Ésquilo expressa uma evolução nos conceitos do direito ateniense, mas, por outro lado, a atualidade da peça para o espectador de 458 é também fascinante.

A trilogia de Ésquilo é encenada quando uma nova lei restringiu os poderes do Areópago. Essa importante reforma de Efialtes, em 462, que extingue o Areópago como Conselho de guardiões das Leis, limitando suas funções à de Tribunal Penal para crimes de sangue, está presente nas *Eumênides*. Para os atenienses, Ésquilo já registra o novo Areópago, com suas funções reduzidas. A partir desse momento, a Boulè, cujos membros

¹⁶ As Erínias são deusas de tempos anteriores aos deuses do Olimpo, não se pautam pelas lealdades e inimizades dos deuses pelos homens, somente perseguem, cegamente, seu objetivo: vingar um crime de sangue. Atena conhece o perigo de desagradá-las e diz a Orestes: *Pelo seu lado, estas têm direitos que não é fácil recusar e, se não alcançarem a vitória nesta causa, o veneno do seu coração virá mais tarde a cair sobre esta terra como um flagelo intolerável e eterno.* ÉSQUILO, *Orestéia, Eumênides*, versos 476-479, p. 209.

(magistrados) eram eleitos ou escolhidos por sorteio (respectivamente, os estrategos e os archontes), torna-se, ao lado da Eclésia - assembléia popular - os dois únicos órgãos deliberativos que detêm uma função política. Em princípio, para Vidal-Naquet, trata-se de uma reforma democrática que acarreta tantos problemas que, conseqüentemente, seu proponente, Efialtes, é assassinado no ano seguinte, deixando a liderança do partido democrático a Péricles ¹⁷.

Na *Orestéia*, se, por um lado, a função do Areópago pode ser considerada reduzida (o que colocaria o texto em sintonia com a nova legislação mais democrática), quando Atena institui o Conselho ou Tribunal com a função de julgar o crime de Orestes, por outro, determina uma função tutelar ao Conselho, dizendo: “Incorruptível, venerando e inflexível, guarda que vela pelo sono da cidade, eis o tribunal que eu instituo”(ESQ., *Eum.*, versos 704-706, p. 220).

Ou seja, esse é um dos elementos que fazem a atualidade desse texto, pois podemos ter, no mínimo, duas possibilidades de leitura do texto grego: aquela em que Ésquilo defenderia um Areópago com funções exclusivas de tribunal para homicídios e aquela em que defenderia o retorno à lei anterior, um tribunal guardião da cidade, com poderes amplos. Entendendo que essas duas leituras são possíveis, Vidal-Naquet (2002, p.24-25) opta por entender Ésquilo partidário das reformas.

(...) Les uns admettant qu'Eschyle est un partisan de la Réforme - tel est le cas, par exemple, de Paul Mazon; les autres estiment au contraire qu'Eschyle était un laudator temporis acti, un partisan de la tradition. Les uns et les autres peuvent avancer des arguments. Il est certain qu'un Conseil qui juge Oreste n'a rien qui le disqualifie pour intervenir dans la vie de la cité. Après tout, Athéna établit le Tribunal de l'Aréopage "pour toujours"

¹⁷ ROMILLY, 1998, p. 23 e 67 e VIDAL-NAQUET, 2002, p. 23-24 e p. 51.

(Euménides, 1184). Et quand elle s'adresse aux Aréopagites, elle les appelle (...) possesseurs de la cité (1010). A l'inverse, il est vrai que, littéralement, la fonction de l'antique Conseil est judiciaire.

Si j'étais, sous peine de mort, obligé de trancher ce dilemme, je le résoudrais comme Paul Mazon. Mais hors de cas extrême, je trouve excellent, dans un jeu théâtral, qu'Eschyle nous laisse dans l'incertitude.(...)

Dessa forma, podemos inferir, a partir da leitura do texto, que o objetivo da deusa Atena é mais amplo. Os cidadãos que compõem o Tribunal são os mais sábios e, uma vez que a cidade de Atenas é invariavelmente representada, nas tragédias que foram preservadas, como a mais democrática das *polis* gregas, fato enfatizado pela deusa que a protege, o objetivo não é somente julgar os crimes, mas também velar pela cidade. O Areópago deverá proteger a cidade inclusive de si mesma, buscando harmonizar interesses contrários, o que enfatiza também a auto-imagem dos atenienses de que formavam a mais cosmopolita das cidades gregas.

No julgamento de Orestes, porém, o poder divino ainda tem uma intervenção direta, pois o número de juízes é doze e há empate na votação. Surge o assim o chamado voto de Minerva, que é o nome da deusa na mitologia romana. É uma clara ironia: cria-se uma instância para que os homens julguem crimes de outros homens, porém, como ocorre o empate, quem termina decidindo é a deusa.

No início da trilogia, o Vigia lamenta a sua sorte e a da casa real que não é mais *excelentemente* governada. Clitemnestra, a rainha, administra a cidade na ausência de seu marido, mas o Vigia sabe que ela tem um amante, Egisto, e ele frisa que a casa dos Atridas tem segredos que Agamêmnon desconhece (ESQ., Ag., versos 18-19, p. 26.)

No Párodo, o Coro relata o sacrifício de Ifigênia. A frota dos aqueus estava em Áulis e os ventos não permitiam que fossem para Tróia. A demora da saída da expedição desespera os exércitos e, para impedir que a derrota chegue antes da partida para Tróia, após o amplo esforço realizado pelos aliados de reunirem um enorme número de navios e de homens, Agamêmnon - chefe militar da expedição - determina que o oráculo seja obedecido: para abrandar a ira de Ártemis, sacrifica sua filha Ifigênia.

O sacrifício de um jovem da casa real no início de uma guerra é recorrente na mitologia, como, por exemplo, o suicídio de Meneceu, filho de Creonte, antes do ataque dos sete reis contra Tebas, como é relatado na tragédia de Eurípides, *As fenícias*, de 410 (EURIPIDE, 1969).

Para Eurípides, Ifigênia se submete ao sacrifício com honra, na tragédia *Ifigênia em Áulis*, mas, em Ésquilo, ela é colocada na mesa de sacrifício *como uma cabra* (ESQ., *Ag.*, versos 231-232, p.33).

Com a fala de Cassandra, princesa de Tróia e profetisa de Apolo - que vem como concubina de Agamêmnon - descortinam-se mais claramente os crimes anteriores dos Atridas e a vingança de Orestes. Ela denuncia o assassinato dos filhos de Tiestes por seu irmão Atreu, pai de Agamêmnon e de Menelau, que assim executou sua vingança contra o irmão que era amante de sua esposa.

Cassandra:

Vou, porque confio nestes testemunhos: estas crianças que estão a matar e que choram; as suas carnes assadas a serem devoradas pelo próprio pai... (ESQ., Ag., versos 1095-1097)

(...)

Ah! Ah! Ó desgraças! De novo o trabalho terrível da verdadeira arte profética me faz girar intimamente e me perturba com... prelúdios. Vedes estes jovens sentados junto da casa, semelhantes às formas dos sonhos? Crianças mortas, naturalmente por familiares, com

as mãos cheias de carnes, alimento fornecido pelo seu próprio corpo; e nota-se claramente que seguram as vísceras, os próprios intestinos, carga miseranda de que o pai provou. Por isto afirmo que um leão covarde, caseiro, que se refocila no leito, maquina, ai de mim, a vingança contra o meu recém-chegado senhor, sim, já que me é forçoso suportar o jugo da escravidão. (...) Vede até onde vai a sua audácia: fêmea assassina do macho. (...)

Pouco importa se vos persuado ou não. A questão é esta: o que estiver para vir chegará. E tu, que estarás presente, muito em breve, lamentando, reconhecerás em mim uma profetisa demasiado verdadeira (Ag., versos 1215-1241).

(...)

Mas não hei de morrer sem ser vingada pelos deuses. Alguém virá, que punirá a minha morte, filho destinado a matar a mãe, vingador do pai. Exilado, errante, estrangeiro na sua terra, voltará para pôr a última pedra nas desgraças dos seus. Pois pelos deuses foi feito o grande juramento de que o corpo de seu pai, deitado de costas, o trará de volta. (Ag., versos 1279-1284).

Os crimes de sangue se sucedem no âmbito da família, e o sacrifício de Ifigênia e o assassinato de Agamêmnon ainda estão restritos a um momento primitivo do direito. A vítima outorga o mandato a seus parentes para obter vingança. Mas não encontramos qualquer sentido, nesse momento histórico, para a palavra culpabilidade, somente é possível enquadrar os assassinos por sua responsabilidade (GERNET, 2001, p. 314). O sentido vigente é de responsabilidade criminal dos assassinos e de delegação de poder da vítima à sua família para reparar o crime. Sendo a reparação um dever exclusivo da família, a cidade não detém qualquer ingerência sobre a solução do crime.

Mesmo se considerarmos o primeiro crime referido por Cassandra, o assassinato das crianças, este também terá sua solução na esfera familiar, uma vez que se trata de irmãos de Egisto, o amante de Clitemnestra, que a auxilia a cometer o crime contra o rei e esposo que, por sua vez, é o filho de Atreu, irmão de Tiestes, pai das crianças assassinadas e

referidas por Cassandra. Clitemnestra, após a morte de Agamêmnon, para justificar seu homicídio diante do Coro, acusa Agamêmnon de ter matado sua filha Ifigênia. A rainha argumenta ter realizado a necessária vingança. O Coro ensaia uma reação, mas nada pode fazer, já que o crime e sua solução estão dentro do âmbito do *oikos*, conceito grego que envolve a noção de família enquanto relação física entre seus membros, de âmbito estritamente privado, espaço complementar à *polis*. Dessa forma, nessa primeira parte da trilogia, infere-se que a solução de crimes se dá exclusivamente pela família, pois são resolvidos no interior do *oikos*. Ocorre a superação desses limites, quando a cidade é ofendida pelo crime.

(...)Luego, la forma en que el delito quiebra la estructura del oikos, entendido no sólo como la íntima agrupación de esposos e hijos, sino como una unidad regulada por normas de conducta que se extiende al círculo de los huéspedes y de los esclavos, considerados "visitantes" - sean o no temporarios - e incorporados al hogar mediante determinados ritos.(GASTALDI, 2001, p.8)

Cassandra enfatiza a facilidade de sua morte, por ser escrava e, visto que a norma do *oikos* inclui também os escravos, engloba a vingança da sua morte juntamente com o assassinato de Clitemnestra e de Egisto por Orestes, que vinga a morte de seu pai e, por decorrência, a de Cassandra. Entretanto, nas outras duas peças da trilogia, seu nome não será mais lembrado. Na *Electra*, seja de Sófocles ou de Eurípides, ela não é sequer mencionada, assim como não o é na releitura de Sartre. Em Giraudoux, sua morte é mencionada no verso 58, por uma das pequenas Eumênides.

A inércia do Coro, que assiste aos assassinatos, esboça uma reação e acaba apenas registrando sua discordância com o ato de

Clitemnestra, só pode ser justificada se compreendermos o assassinato de Agamêmnon como inserido no âmbito exclusivo do *oikos*.

Por outro lado, em *Agamêmnon*, as condutas de Helena e de Clitemnestra, irmãs e adúlteras, são equiparadas. Ambas desonraram o leito conjugal e causaram a ruína de Tróia e de Argos. Esse ato transgressor extrapolou os limites do *oikos*. Entretanto, mesmo considerando que Menelau e Agamêmnon precisaram de exércitos aliados para destruir Tróia e buscar Helena, a vingança foi conduzida e perpetrada por eles, membros do *oikos*.

Coro

Ai, que destino poderá vir, sem agonia nem longa permanência no leito, trazer-nos, célere, o sono interminável da morte, agora que já não temos o nosso dedicadíssimo protector, que muito sofreu por causa de uma mulher e às mãos de outra mulher perdeu a vida!

Corifeu

Ah! louca Helena, tu que, sozinha, destruístes muitas, ai, tantas vidas, junto das muralhas de Tróia,

Coro

Coroaste-te agora com a grinalda final e perfeita, tornada inesquecível pelo sangue que não pode ser lavado. Havia realmente no palácio um Espírito de Discórdia, inextirpável, votado à desgraça de um herói. (ESQ., Ag.,versos 1450-1461)

(...)

Coro

Ó daimon, que te abates sobre este palácio e sobre os dois descendentes de Tântalo e, através de mulheres de alma igual, exerces um poder que me rasga o coração...

Pousado sobre o cadáver, como um corvo odioso, ele jacta-se de cantar sem melodia um canto...

(ESQ., Ag.,versos 1469-1473)

Isso significa que, nesse momento, o Coro ainda enquadra o assassinato de Agamêmnon como uma ruptura do *oikos*, bem como o adultério das irmãs. Importante enfatizar, ainda, que, antes da volta de Clitemnestra, após o crime, ocorre uma individualização do Coro. Ao ouvirem nitidamente os gritos de socorro de Agamêmnon, os membros do

Coro passam a se manifestar, de forma hesitante e isolada, não conseguindo acreditar no que estão ouvindo. Entretanto, seu comportamento, mesmo antes do crime, é dúbio em relação à volta de Agamêmnon, pois não acreditam nas oferendas e esperam que a própria rainha esclareça como efetivamente tomou conhecimento da vitória dos aqueus (VICENTINI,s/d.). O comportamento do Coro é ambíguo. Esperavam por seu rei, é certo, mas temiam seu retorno. Afinal, uma nova situação se instalara no palácio real: Clitemnestra tomara Egisto como amante, e a chegada de seu marido, necessariamente, causaria um conflito.

A *polis* é essencialmente patriarcal, e o delito é considerado, inicialmente, privado, pois a lesão ao indivíduo não gera automaticamente uma ofensa à comunidade. Gernet (1917, p. 67) considera que, no início da organização dos gregos em *polis* estava em formação a justiça como instituição que, de forma organizada, poderia proceder ao inquérito para apurar os responsáveis pelo delito. Nesse momento, entende-se como delito privado aquele que diz respeito apenas ao *oikos*, ou seja, o homicídio, o roubo e os atentados à pessoa ou à coisa alheia, pois dizem respeito somente à família; enquanto isso, o delito público era relacionado com a religião, o sacrilégio, ou relacionado à defesa da *polis*, à traição.

É nesse sentido que Agamêmnon dispôs da vida de sua filha e não sofreu sanção da *polis* por seu ato, ao contrário, caso não optasse por isso, poderia ser considerado traidor dos aqueus. E essa traição, sim, seria passível de punição, pois poderia ser enquadrada como delito público. O Coro, apesar de não ter estado em Áulis, refere o sacrifício como uma violência que gerou uma ruptura no *oikos*, em função da dor de Ifigênia, mas

prefere não lembrar: nenhum cidadão tem ingerência sobre o assassinato de Ifigênia pelo pai. Assim, apesar de contraditório, o Coro registra que entendeu como necessária a opção de Agamêmnon.

Da mesma forma, os crimes de Clitemnestra não poderiam ter sido automaticamente incluídos como delito público. É em função desse enquadramento legal que se impõe a vinda de Orestes para vingar o pai. A ruptura ocorre quando Orestes é purificado por Apolo e julgado no Areópago. Seu crime se publiciza a partir da intervenção divina, como havia profetizado Cassandra.

Mas, por outro lado, a presença divina na trilogia é determinante. Clitemnestra alega ter sido apenas o instrumento divino para a punição de Agamêmnon. Orestes é orientado por Apolo e, no momento em que vai concretizar a vingança, matar sua mãe, ele recua e é incentivado por Pílates, que lembra a ordem de Apolo.

Da mesma forma, após o crime, são as deusas, as Erínias, que buscam o castigo de Orestes, ele é purificado no templo de Apolo e absolvido pelo voto de Atena. No julgamento, quem faz a sua defesa é Apolo, e quem o acusa são as Erínias. A solução conciliadora, típica de uma cidade cosmopolita, para a inclusão das Erínias na nova ordem jurídica, é dada pela deusa Atena. A partir do julgamento de Orestes, como os crimes de sangue serão submetidos ao Tribunal, as deusas da vingança perdem a sua atribuição. As Erínias somente perseguiram os assassinos de parentes consangüíneos e, por isso, não perseguiram Clitemnestra pelo assassinato de Agamêmnon. Também não puniram Agamêmnon uma vez que a morte de Ifigênia teria ocorrido na forma de sacrifício religioso. Na tragédia de

Eurípides, *Ifigênia em Táuride*, há uma outra explicação: Ifigênia na verdade foi substituída por uma corça e salva por Ártemis para ser sua sacerdotisa. O Coro de Agamêmnon também dá a entender que algo estranho ocorreu no sacrifício em Áulis: "O que se seguiu não vi, não posso dizê-lo, mas as artes de Calcas não são vãs." (ESQ., Ag., versos 248-249) Excetuando-se essa versão de Eurípides (e de Ovídio), as outras manifestações sobre o sacrifício reconhecem a morte de Ifigênia. Clitemnestra fundamenta o assassinato do rei sobre esse crime e questiona o Coro sobre a ausência de punição para Agamêmnon que, mesmo respaldado em seu ato por uma divindade, e considerando que pelas leis vigentes na *polis*, ele não é culpado, ele é, moral e socialmente, um ser impuro. Esse enquadramento tem sintonia inclusive com seu comportamento rude e egoísta na *Ilíada* de Homero, que mostra Agamêmnon como um comandante fraco, inseguro, não legítimo, em oposição à sensatez e honra de Ulisses.

Dessa forma, podemos analisar de que maneira a tragédia se insere como mediadora da realidade social, como nos auxilia Vernant, pois a tragédia se propõe a apresentar o pensamento da cidade e, em especial, o pensamento jurídico que está em formação, ou seja, a importância das instituições e dos cidadãos para o controle da administração, do poder, evitando a concentração do poder, em detrimento do interesse da maioria (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2002, p. 3 e seguintes). Os concursos eram cultos a Dioniso e, para o espectador ateniense, o sagrado estava presente, através da encenação de aspectos da lenda histórica da cidade, dos heróis e dos deuses. A tragédia também representa a invenção estética de um gênero próprio e o início da reflexão de uma sociedade acerca de suas mudanças,

que podem ser resumidas na diferença entre o herói de Homero, sua relação com o mundo, e os heróis das tragédias, em especial Orestes e Electra que, como vimos, são personagens que apresentam alterações significativas entre o desenvolvimento e a atuação em Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

O momento de sua criação e encenação é, historicamente, curto, exatamente porque vivencia o debate público sobre o passado "heróico" e a organização de uma sociedade amparada na moderação e no respeito à lei, construída pelos cidadãos, onde a reflexão sobre a tradição auxilia na consolidação do novo equilíbrio de poder (VERNANT;VIDAL-NAQUET, 2002, p. 5).

2.2 *Électre* de Jean Giraudoux

Électre, de Giraudoux, encenada em 1937, é uma releitura das três tragédias gregas estudadas que dialoga com o seu tempo histórico e com o tempo mítico, dos heróis.

Jean Giraudoux nasceu em Bellac (Haute-Vienne), pequena cidade francesa com menos de 5.000 habitantes, em 1882 e faleceu em Paris, no dia 31 de janeiro de 1944. Seu pai era inspetor de pontes e estradas e, na sua infância viajou muito, com a família, pelo interior da França. Giraudoux sempre manteve uma nostalgia pela França provinciana, pelas pequenas cidades onde todos se conhecem, e o inspetor, o professor, são autoridades respeitadas. Foi sempre um aluno estudioso e compenetrado e seu esforço foi recompensado por bolsas de estudos que ampliaram suas possibilidades e permitiram que seus estudos fossem orientados para a literatura alemã. Viajou bastante, trabalhando na Alemanha e nos Estados Unidos, onde, em Harvard, foi leitor de francês. Ao retornar, dirige a página literária de um jornal e publica seu primeiro livro, *Provincianas*. André Gide¹⁸, já consagrado escritor, elogia essa primeira publicação. Segue, entretanto, a carreira diplomática, tornando-se, em 1910, vice-cônsul, passando sem esforço no concurso das chancelarias. Em agosto de 1914 é convocado e, como sargento, serve na Primeira Guerra Mundial, onde é ferido e condecorado. É promovido a oficial e enviado como instrutor militar para

¹⁸ JEANNELLE, 1998, p. 107: "Gide constitue une référence essentielle: il est en tant qu'auteur des *Faux-monnayeurs*, mais aussi en tant que responsable de la plus importante revue française, la Nouvelle Revue Française NRF, une personnalité incontournable."

Portugal e Estados Unidos (BOUCRIS et alii, 1998, p. 8-15). Encontra Jouvét¹⁹ e, a partir desse momento, o teatro. É no palco que Giraudoux vai conseguir expressar, em sintonia com sua época, reflexões sobre a guerra, a solidão, a felicidade, o amor.

Em 1921, casa-se e tem um filho. O casamento não dura muito, pois, como sedutor que é, logo se apaixona por outra mulher. Depois tem um romance com uma jovem argentina, Anita de Madero. Sua vida sentimental foi sempre movimentada.

O autor de *Électre* tem uma relação muito forte com essa França do interior, provinciana, extremamente conservadora, e insiste na necessária relação com a Alemanha, entendendo que uma cultura complementa a outra. Manterá esse posicionamento durante toda a sua vida, o que, evidentemente, lhe criará problemas para a recepção de sua obra, pois na Primeira Grande Guerra lutou contra os alemães e viveu na França ocupada pelos nazistas até sua morte. Nesse período, a relação entre a França e a Alemanha, enquanto Estados, foi de enfrentamento, de ódio. Seu romance, *Siegfried et le limousin*, que mais tarde transformou em peça, traz essa sua idéia de que a França e a Alemanha se completam. Giraudoux admira, na cultura alemã, em especial, a disciplina.

Hoje, no início do século XXI, com a consolidação da União Européia, a França e a Alemanha são líderes nesse processo, sugerindo que o pensamento de Giraudoux estava adiante de seu tempo. Entretanto, até mesmo hoje, ele ainda é mal interpretado.

¹⁹ ver nota 8, p. 22.

Em 1939, arrisca-se e audaciosamente publica *Pleins pouvoirs*, um conjunto de conferências, que será considerado por seus detratores, até hoje, como um texto a favor da raça pura preconizada pelos nazistas. Na verdade, é um texto crítico sobre a França e sua política de imigração, mas, se alguns trechos forem retirados do livro, como por exemplo:

Le pays ne sera sauvé que provisoirement par les seules frontières armées; il ne peut l'être définitivement que par la race française, et nous sommes pleinement d'accord avec Hitler pour proclamer qu'une politique n'atteint sa forme supérieure que si elle est raciale, car c'était aussi la pensée de Colbert ou de Richelieu. Il se trouve que nous devons poser différemment le problème, qu'il est chez nous plus nuancé et plus difficile qu'en Allemagne; qu'il n'est pas d'obtenir dans son intégrité, par l'épuration, un type moral et culturel. Il n'est pas seulement un problème de nombre, il est un problème de qualité.(1939, p. 77)

efetivamente encontramos idéias xenófobas, enquanto que, por outro lado, o que Giraudoux analisa é a ausência de uma política de admissão de imigrantes. Defende que a França estabeleça critérios para a imigração e que os imigrantes sejam assimilados e adaptados à cultura francesa. Giraudoux é um democrata que ama a liberdade e, nesse mesmo texto, ele sustenta que a França deve acolher os estrangeiros, pois "notre pays était le principal dépositaire de la civilisation et de la culture européennes." (1939, p. 209). Essa é exatamente a política atual do governo francês, que procura evitar que os imigrantes se isolem e formem guetos. Os franceses defendem o recebimento de imigrantes, de outras culturas. Mas insistem em dialogar com elas, entretanto, como relacionar-se com membros de outras culturas que são contra esse diálogo? Como conviver com grupos que vivem e trabalham na França, mas que não pretendem transformar seu modo de vida excludente e intransigente, e decidem não conviver numa

cultura cosmopolita, isolando-se para preservar o modo de vida de seus países de origem? As reflexões de Giraudoux em 1939 são as preocupações dos franceses no início do século XXI. Ele analisa os valores tradicionais franceses que, em sua opinião, em 1939, estavam flexíveis demais. Em agosto de 1939, ele foi nomeado para o cargo de "commissaire général à l'information" e, em setembro, a França declarou guerra à Alemanha. Permanece em Vichy até dezembro de 1940, quando retorna a Paris. As relações entre o governo de colaboração, Vichy e o de resistência do General de Gaulle, em Londres, foram pessoalmente duras para Giraudoux, pois seu filho se juntou ao General de Gaulle, insistindo que ele fizesse o mesmo. O jornal colaboracionista radical, *Je suis partout*, o denuncia como contrário à ocupação. (MICHELE, 1998, p. 156-157; BEUCLER, 1995; BODY, 1986 e MAUROIS, 1966).

Giraudoux procurava uma distinção entre a "boa" e a "má" imigração, como se fosse desejável determinar restrições para a entrada e permanência de estrangeiros na França. Entretanto, tal restrição moral não transparece em sua obra de ficção, mas essa inquietude sobre os valores que devem ser preservados, sim.

A lenda heróica de Electra, por exemplo, inspirada nas tragédias gregas, é transformada por Giraudoux numa reflexão sobre a Verdade, com letra maiúscula, marcada pela intransigência do entendimento de que existe apenas uma única Verdade.

No século XVIII, Voltaire escreveu um *Oreste* (1750), e o italiano Alfieri (1749-1803), um *Agamênon* e um *Oreste* (1783). No início do século XX, o poeta Paul Claudel traduziu a *Orestéia* de Ésquilo. Em

1931, Eugene O'Neill (1888-1953) modernizou o mito na peça *Mourning becomes Electra*.²⁰ Os elementos fundamentais do mito estão nas releituras de Sartre e de Giraudoux : o retorno de Orestes depois de um longo exílio, o reconhecimento e o reencontro dos irmãos, o ódio da filha pela mãe, a ligação de Clitemnestra e Egisto, o projeto do duplo assassinato e a vingança.

O texto de Giraudoux tem diálogos elaborados, construindo possibilidades de mais de uma interpretação, e também são poéticos, grandiosos. Há todo um sentido de urgência, de magnitude na fala e nos atos das personagens.

O Jardineiro da *Électre* de Giraudoux é inspirado no Trabalhador da *Electra* de Eurípides. As Eumênides são as Érinias, deusas ctônicas da vingança, em *Ésquilo*, que na peça *Les mouches*, de Sartre, também são as moscas.

Tanto Sartre quanto Giraudoux colocam em cena uma presença divina: Júpiter/Demétrio para Sartre e o Mendigo para Giraudoux, de acordo com alguns críticos, sendo ambos irônicos e compassivos.

Na *Électre*, Giraudoux respeita a regra das três unidades de Boileau, em sua interpretação de Aristóteles, quando normatiza que as tragédias deverão ter uma ação, durante uma unidade de tempo e num local. A peça é dividida em dois atos e há um Lamento entre eles. A ação é a procura da Verdade pela personagem de *Électre*, incluindo-se, nessa única ação, o retorno de Oreste e a vingança, o assassinato de Clitemnestra e de

²⁰ Informação disponível em: www.eoneill.com: An Electronic Eugene O'Neill Archive. A trilogia de O'Neill, *Mourning becomes Electra*, traduzida como *Electra fica bem de luto*, divide, como *Ésquilo*, a tragédia dos Atridas em três peças: *Homecoming*, *The hunted* e *The haunted que*, pelos títulos, já anunciam que a primeira trata do reconhecimento dos irmãos, a segunda, dos assassinatos, e a terceira, da perseguição.

Egisthe. A peça acontece em frente ao palácio real de Argos e transcorre do entardecer de um dia ao alvorecer do outro. As personagens são as mesmas da tragédia grega, tendo Giraudoux acrescentado, além do Jardineiro e do Mendigo, o casal Théocathoclès (Le Président e Agathe), Le Jeune Homme, La Femme Narsès e Le Capitaine.²¹ Temos ainda as Erínias travestidas de Euménides, só que na *Électre* elas iniciam a peça seguindo Oreste e são ainda meninas. Crescem no decorrer da peça, chegando até a idade de Électre. Nas tragédias gregas, as Erínias, as fúrias, perseguem Orestes após os assassinatos. Nessa releitura, elas são nomeadas como bem-amadas, que é a denominação que recebem da deusa Atena no final da peça do mesmo nome, da trilogia *Orestéia*. E são múltiplas, debocham da relação entre os filhos e a mãe, dramatizando alguns diálogos deles.

Aqui, o enredo é modificado, pois Clitemnestra inventou que o rei morreu em função de um acidente, de um tombo. Électre conclui que houve o crime, alimenta um profundo ódio à sua mãe, mas apenas suspeita da relação entre Clitemnestra e Egisthe e da responsabilidade deles na morte de seu pai. Egisthe é regente de Argos, pragmático e, na peça de Giraudoux, seu personagem perde a submissão absoluta à Clitemnestra, presente na *Orestéia*. Uma ruptura significativa com os textos atenienses é a invasão dos Coríntios e a destruição final de Argos, que traz uma referência intertextual com a Tróia incendiada das *Troianas* de Eurípides. Électre encarna a justiça de forma plena, e sua postura induz as demais personagens à confissão.

Électre busca salvar a pureza da cidade, e Egisthe, sua parte física, seu povo. Seus enfrentamentos lembram o embate entre Créon e

²¹ O casal representa a burguesia, a hipocrisia; Le Jeune Homme é um dos amantes de Agathe; La Femme Narsès defende os excluídos e Le Capitaine é chefe do exército argivo.

Antigone, na peça de Anouilh, quando ambos apresentam argumentos sólidos para seus atos, como ocorre na *Acte II, scène 8*, quando Egisthe reconhece, em *Électre*, uma transcendência, a pureza de uma Verdade absoluta e suplica que deixe a vingança para depois que forem expulsos os coríntios que estão entrando em Argos e vão devastá-la.

Électre
Je m'en garde. Dans ce pays qui est le mien on ne s'en remet pas aux dieux du soin de la justice. Les dieux ne sont que des artistes. Une belle lueur sur un incendie, un beau gazon sur un champ de bataille, voilà pour eux la justice. Un splendide repentir sur un crime, voilà le verdict que les dieux avaient rendu dans votre cas. Je ne l'accepte pas.

Desse trecho infere-se uma intertextualidade com o debate entre a razoabilidade das atitudes do Créon de Anouilh e a intransigência infantil de Antigone, que é posterior à *Électre* de Giraudoux²². Nesta, a personagem de Egisthe é desiludida, evita atrair a atenção dos deuses. Ela controla, com cinismo, a ordem na cidade, características que Anouilh irá aprofundar na personagem Créon.

Na *Électre*, os dois Atos são divididos em muitas cenas curtas. No primeiro Ato, temos a tentativa de Egisthe de casar *Électre* com o Jardineiro, com a oposição de Clitemnestra. O objetivo é afastar *Électre* do palácio e do poder, tendo Egisthe recusado todos os pretendentes nobres. O Mendigo é descrito como um estrangeiro que inclusive os padres respeitam²³. Ironicamente, Egisthe refere que ele pode ser o enviado dos

²² ANOUILH, *Antigone*, escrita em 1942 e encenada em fevereiro de 1944. Vivenciam Giraudoux e Anouilh o mesmo momento histórico e refletem, cada um a seu próprio modo, as inquietações sobre a Verdade. Anouilh assistiu à encenação da *Électre*, em 1937. Giraudoux morreu em 31 de jan. de 1944.

²³ *Acte I, scène 3*: (...) ÉGISTHE: Pour quel mendiant? SERVITEUR: Pour le dieu, si vous voulez. Pour ce mendiant qui circule depuis quelques jours dans la ville. Jamais on n'a vu de mendiant aussi parfait comme mendiant, aussi le bruit court que ce doit être un dieu. (...) SERVITEUR: Les prêtres demandent qu'on ne leur pose pas la question.

deuses para o casamento de Électre. Os deuses não estão fisicamente presentes e não são individualizados, mas há referência velada a eles e, como o Mendigo antecipa fatos, reflete os acontecimentos de forma mais ampla, pode ser considerado como uma presença do sagrado (BOUCRIS et alii, 1998, p. 250). Por outro lado, ele corresponde também ao papel de Corifeu, dialogando em especial com Egíste e Électre, trazendo à cena elementos da tragédia grega, intervindo nos diálogos das outras personagens para comentar, indicar caminhos, criar metáforas, reforçando, em especial, o comportamento de Électre.

Um dos momentos diferenciados da tragédia de Giraudoux é a discussão de Électre com Clitemnestra sobre uma memória de infância. Électre insiste que sua mãe derrubou Oreste quando ele era pequeno, e ela nega o fato (*Acte I, scène 4*). Logo a seguir, (*scène 13*), o Mendigo estrutura uma cena para pensar se isso efetivamente ocorreu, pois essa lembrança de Électre, se estiver correta, determina e confirma para o Mendigo que ela é quem detém a Verdade, que detém a pureza acima de tudo. Assim, *Électre* gira em torno de quedas, de tombos, reais e metafóricos. A morte de Agamêmnon foi explicada como acidente, uma queda, mas na *scène 9*, do *Acte II*, no final da peça, o Mendigo reconstrói a cena de seu assassinato por Clitemnestra e Egíste, um pouco antes de relatar a cena do assassinato dos dois por Oreste, que está ocorrendo simultaneamente com o relato. Nesse momento, ouve-se a voz de Egíste, morrendo e chamando por Électre.

Giraudoux não excluiu as divindades, dando ao Mendigo certa ascendência advinda de um sagrado ancestral, entretanto, as personagens se referem aos deuses como distantes, reverenciados, mas alheios. No trecho

transcrito anteriormente, Électre se refere a eles como estetas, ou seja, o destino dos homens lhes concerne somente em relação ao quanto de beleza podem produzir. Não é uma determinação divina que faz Électre vingar a morte de seu pai ou, mesmo, não submeter sua vingança a qualquer adiamento, como propõe Egisthe, tentando negociar com ela. Não, ela encontra a Verdade do assassinato do rei e da relação amorosa de Clitemnestra e, por isso, ela determina que Oreste deve matar a mãe e o amante.

Após insistir, desde o início da peça, para que a rainha decline o nome de seu amante, é pela intervenção de Agathe que o segredo é revelado. Argumentando ser a força e a integridade de Électre que possibilita a ela assumir seu ódio ao marido, Agathe confessa ser Egisthe um de seus amantes e, nesse momento, a rainha se trai, surpresa com a revelação. Um pouco antes da entrada em cena de Egisthe, Électre reconhece no ódio, no desprezo de Agathe por seu marido, o mesmo sentimento que sua mãe nutria por seu pai e que a levou a matá-lo. Nesse momento, Électre entende o motivo do assassinato e o nome do amante de sua mãe.

Nas tragédias gregas que tratam da maldição dos Atridas, o crime e o adultério são assumidos e reivindicados. Giraudoux rompe com a lenda heróica de forma contundente, e a busca pela Verdade de Électre transforma e atualiza a heroína clássica. Nos textos gregos, a divindade era a explicação e o estímulo para o ato criminoso: Ifigênia foi morta num sacrifício ritual, para aplacar a ira de Ártemis; Clitemnestra reivindica que assassinou Agamêmnon inspirada pelos deuses; Orestes recebe ordem ou conselho de Apolo. E, na releitura de Giraudoux, há hipocrisia e mentira na

palavra de Clitemnestra e de Egisthe, enquanto que Électre não faz concessões ao poder. A intransigência de Électre, sua busca individual por uma verdade que está acima de qualquer condição, cria uma tensão insuportável na peça de Giraudoux, revelando o momento de ambigüidade em que foi produzida e encenada. A personagem de Électre determina o comportamento de todos os outros, impedindo Egisthe de exercer simplesmente seu papel de administrador, de regente; impede Oreste de vivenciar a felicidade simples de um príncipe, despreocupado, jovem e rico; demonstra a Agathe que ela deve denunciar seu casamento infeliz e hipócrita, e pode-se dizer que, ao impedir Egisthe de tentar defender Argos do ataque dos coríntios, não só pela pressão da sua busca, mas pelo seu assassinato e o da rainha por Oreste, ela também é responsável pela destruição de Argos, de sua cidade e de seu povo. A Femme Narsès, no papel da mãe ansiada por Électre, salva os excluídos, mas a cidade é devastada pelos invasores. No final, a resposta do Mendigo pode apontar para um renascimento, pois surge a aurora, mas também remete para a indiferença da natureza diante do desastre produzido pelos homens, em sua intransigência.

E Oreste, o irmão que Électre enfim reencontrou, deverá ser perseguido pelas Eumênides. Ou seja, Électre agiu e as conseqüências de seu ato não trouxeram mais Verdade e paz para os pobres de Argos que foram salvos. Seus atos não lhe trouxeram paz ou mesmo a companhia do irmão. A Verdade tão exigida por Électre gerou mais destruição e pobreza.

O texto denuncia a perplexidade de Giraudoux sobre a ambigüidade do exercício do poder, permitindo uma leitura que defende a

manutenção da ordem, do cotidiano acima de uma luta por uma abstração, mas, por outro lado, também condena a hipocrisia e demonstra a inconsistência do exercício do poder apenas para a manutenção de uma "ordem" distanciada da realidade dos governados.

Desde 1910, quando entrou na carreira diplomática, Giraudoux exerceu cargos públicos, participando, por alguns meses, em 1940, do Governo colaboracionista de Pétain, tendo retornado a Paris em janeiro de 1941, quando se aposentou do serviço público. Ele esteve muito próximo do centro do poder, envolveu-se com disputas políticas por cargos para seus chefes, mas sempre acreditou que a democracia francesa era capaz de resolver os impasses sociais e políticos. Sua atividade lhe proporcionou a representação de seu país no Marrocos e em Berlim, o que lhe permitiu desenvolver o entendimento de que a França era muito branda em sua legislação de imigração e que isso debilitava a cultura francesa. Sempre se pautou por observar estritamente as determinações oficiais do Governo, mesmo o de Vichy, o que o deixou completamente à margem de qualquer intervenção (ou tentativa de) na Resistência francesa, apesar de sua convivência com outros escritores, atores e diretores do teatro. Entretanto, a sua obra reflete o momento conturbado vivido pelo autor, mesmo que Giraudoux tenha tentado negar uma intervenção política. Em 1934, com sua peça *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, procura negar que a peça fosse um manifesto contra a guerra então iminente.

Le lendemain, quasi unanime, la presse applaudit à deux mains. Mais, cette fois, le succès de Juvet et de Giraudoux est plus profond, plus grave. La "Guerre" est au cœur de l' événement. On parle de pièce politique et pourtant...: "J'ai voulu faire une modeste post-préface à Homère, (mais) ne croit-on pas toujours faire des alusions

*actuelles, quand on parle de guerre? J'ai écrit dans le ton de la tragédie. Mes personnages sont à la fois mythiques et pittoresques. Cependant, comme ils sont tous destinés à mourir, non dans la pièce, mais dans l'histoire, une sorte d'ombre plane sur eux.”*²⁴

Giraudoux expressa, por outro lado, a idéia que defendemos neste trabalho: mesmo que não fosse o objetivo primeiro do autor um texto como instrumento de uma intervenção política, ele, estando inserido em seu momento histórico, acaba por explicitar elementos de suas convicções políticas na obra. Giraudoux defendia a liberdade e as instituições no sentido de que elas permitem a garantia dos direitos e liberdades individuais, e essa pode ter sido uma das razões pela qual seu envolvimento direto, no primeiro escalão do Governo Republicano de 1939 a 1940, foi tão curto.

A Verdade absoluta de *Électre* é destrutiva, mas sua ação só ocorre dentro do contexto de autoritarismo de Argos. No texto, há uma forte denúncia da hipocrisia de Clitemnestra e de Egisthe, governantes, que conspira todo um povo, mas, por outro lado, após a destruição, ocorre um renascimento, como simboliza a aurora no final da peça.

²⁴ LOUBIER, 1986, p. 179. Resposta de Jean Giraudoux a uma entrevista de Roger Lannes, "La Liberté", no outono de 1935.

2.3 *Les mouches* de Jean-Paul Sartre

Jean-Paul Sartre (1905-1980), filósofo francês, é conhecido por sua defesa da liberdade, através de atitudes pessoais fortes, como, por exemplo: a defesa da Independência da Algéria; a crítica da intervenção norte-americana na Indochina; a solidariedade ao movimento de 1968²⁵ e a recusa, em 1964, de receber o prêmio Nobel, entre outros posicionamentos marcantes. Por sua produção filosófica e ficcional e por sua militância, Sartre marcou, como poucas personalidades, o século XX.

Escreveu romances, crítica, ensaios e teatro construindo sua visão militante do mundo. O existencialismo, como foi chamada sua filosofia, é uma filosofia da liberdade, profunda e dolorida. Sua originalidade maior foi a de prescrever um engajamento do homem livre, atitude que ele próprio vivenciou²⁶.

Para Sartre, o homem é um organismo prático que se relaciona com os demais, através da *práxis*, considerada por ele como se desenvolvendo em estruturas heterogêneas que contêm em si os outros. A *práxis* permanece constitutiva do ser, mas é pelo esquema individualizante que há possibilidade de integração no projeto de uma multiplicidade social (LAING e al., 1982, p. 120-121).

Sartre defendeu o conceito da literatura engajada, que discute os problemas políticos e sociais do seu tempo: seria essa a única literatura possível e útil no século XX. A esse conceito subordinou Sartre três

²⁵ Apesar de não entender e/ou concordar com a radicalidade do movimento de maio de 1968, Sartre prestou solidariedade ao movimento.

²⁶ Suas idéias se originam de Kierkegaard (1813-1855), de Husserl (1859-1938), e de Heidegger (1889-1976).

romances, dos quatro projetados de um ciclo a que deu o nome *Les chemins de la liberté*, que traça o percurso de uma personagem insatisfeita e angustiada, já identificada como estereótipo da situação do intelectual francês imediatamente antes da guerra e do desastre da França em 1940. A personagem Mathieu impõe uma liberdade individual egoísta a todos os que lhe são próximos e no final, durante a Guerra Espanhola, somente se reconhece inserido na vida, quando está solitário num posto avançado, com sua metralhadora em atividade incessante e ele está prestes a ser pego pelo exército franquista. Entretanto, esse gesto, aparentemente inútil e sem maiores conseqüências para a correlação de forças da guerra, o faz sentir que, finalmente, faz parte de um grupo. Mathieu sente que desperdiçou sua vida em busca de uma liberdade sem compromisso, pois quando se sente comprometido é que ele é realmente livre.

O primeiro livro da trilogia é *L'âge de raison* (1945); o segundo, *Le sursis* (1945); e o terceiro, *La mort dans l'âme* (1949). O ciclo ficou incompleto, pois Sartre se convenceu que a intervenção mais direta na realidade se dá de forma mais contundente através do teatro.

De acordo com a sistematização de Jacqueline Russ, Sartre opõe o ser-para-si ao ser-para-o-outro, sendo que o ser-para-si é inseparável da consciência de si, é aquele ente que é responsável pela sua maneira de ser entre outros, inserido em ações. Privilegia a consciência, que é o movimento de transcendência entre o mundo e a existência, pois "L'existence précède l'essence.", refletindo que o homem está no universo onde ele imprime sua marca e se constrói livremente. A angústia existencial se manifesta no sentido da percepção da imprevisibilidade de nossa liberdade. A liberdade é

o poder de escapar das determinações naturais e, para Sartre, o homem é projeto, pois sua consciência o leva em direção ao seu devir (RUSS, 1989, p. 486-487).

As idéias de Sartre se traduzem por liberdade e transcendência, pois sua reflexão sobre o homem traz uma perspectiva de que a intervenção efetiva e comprometida do indivíduo qualifica a sua existência e, em decorrência, a dos demais.

Sartre começou a pensar em escrever uma releitura de uma tragédia grega quando assistiu à encenação de *As suplicantes* de Ésquilo, pelo grupo de Barrault, em 1941, em Paris. Anteriormente, tinha escrito uma peça, quando de sua prisão²⁷, e aliou a essa vontade de escrever teatro, a de fazer uma peça que seria encenada por Barrault, seu amigo. Sartre tinha, também, duas atrizes muito amigas que poderiam representar uma peça sua. Ou seja, Sartre iniciou a escrever para o teatro impulsionado por sua convivência com atores, diretores, autores. Iniciou sua escritura em outubro de 1941. A direção da primeira encenação de *Les mouches* foi de Charles Dullin e ocorreu em 02 de junho de 1943, enfrentando muita dificuldade para angariar os recursos para a montagem (BEAUVOIR, p. 589).

Simone de Beauvoir narrou vários detalhes da criação da peça *Les mouches*, por exemplo, de que a relação entre moscas e as Erínias já está na *Électre* de Giraudoux, encenada em 1937, pois quando o Jardineiro pede que as Euménides (três jovens representando as Erínias) se afastem, ele diz que elas, pelo seu permanente falatório, parecem moscas. Elas respondem

²⁷ BEAUVOIR, p. 555-556 e JEANNELLE, p. 19, quando esclarecem que a peça *Bariona* era sobre o nascimento de Cristo, e que os prisioneiros haviam aplaudido, na verdade, um convite à resistência. A peça conta a resistência de um chefe de uma vila, Bariona, à ocupação romana. Sartre interpretou o Rei Mago Baltazar: "Tu n'és pas ta souffrance. Quoi que tu fasses et de quelque façon que tu l'envisages, tu la dépasses infiniment car elle est juste ce que tu veux qu'elle soit".

que não vão partir e que acompanham o estrangeiro, que é Oreste. Esse diálogo é apenas um pequeno detalhe na peça de Giraudoux, mas Sartre transformou-o, dando-lhe uma caracterização original e de forte impacto para as Erínias. Para Simone de Beauvoir (1960, p. 580), é a partir de um livro sobre as cerimônias dos mortos dos Etruscos que Sartre constrói o *Acte 2* de *Les mouches*. Ainda, escrevendo seu primeiro ato, ele se inspira na cidade de Santorini, pois, quando Sartre e Simone de Beauvoir estiveram na ilha grega, a impressão foi terrível, a imagem que guardaram foi de uma acolhida sinistra: os muros brancos, o sol fulminante. Por fim, Sartre faz uma alteração, em relação à mitologia grega, escolhendo chamar Zeus de Júpiter, por entender que é mais sonoro e também por pensar que o nome Júpiter, romano, é mais comum no imaginário francês do que o nome grego do deus supremo.

A guerra transformou Sartre que se voltou, com ênfase, para a liberdade no seu sentido coletivo, e encontrou, em Orestes, a personagem mítica interpretada por Ésquilo, Sófocles e Eurípides, a possibilidade de, através da discussão grega da vingança e do remorso, enfatizar a construção da personagem Oreste na sua busca de efetiva liberdade.

Já nas tragédias gregas, como vimos, a personagem Orestes é o estrangeiro e, na sua relação com o seu Duplo, Electra, encontra suas raízes. Através de Electra, Orestes constrói sua identidade, e seu ato de assassinar Clitemnestra e Egisto gera o inexorável pertencimento à família dos Atridas. Assumir a vingança é seu ato de inserção; porém Sartre vai além, quando transforma esse ato individual de Oreste de uma esfera (nos trágicos gregos)

familiar para a coletiva: o ato liberta os moradores de Argos de seus remorsos.

Na época, a França estava sob ocupação alemã e, mesmo assim, alguns teatros eram subvencionados por Vichy, inclusive o *Théâtre de la Cité*. No caso, havia censura, sendo que, no início da ocupação, a censura maior vinha do governo de Pétain mais do que dos alemães, fascinados pelo teatro francês. Vichy censurava principalmente o teatro não moralista. Sartre escolhe os Atridas para atacar a ordem moral, para recusar os remorsos que Vichy e a Alemanha tentavam impor aos franceses, para falar de liberdade²⁸. Antes da Ocupação, a França vivia um momento de mudanças e, para o Governo Federal, havia sido eleita uma frente de esquerda, a mobilização do Partido Comunista e dos Sindicatos era muito expressiva, e vários intelectuais registravam uma "lassidão" dos costumes. Assim, em 1940, disseminou-se uma idéia de que, se a França, apesar de sua enorme força militar, havia perdido a guerra para a Alemanha, isso teria ocorrido porque a civilização francesa teria se deixado corromper pelo bolchevismo e pelo niilismo filosófico²⁹.

Simone de Beauvoir nos conta que, em outubro de 1941, dois oficiais alemães foram mortos, um em Nantes, no dia 20, e outro em Bordeaux, no dia 21. Como represália, os alemães fuzilaram 98 franceses

²⁸ BEAUVOIR, 1960, p. 568. e ADDED, 1992, p. 78-79.

²⁹ Vimos essa idéia perpassar textos de Giraudoux e encontramos essa análise, mais como um desabafo, em GIDE, 1946, p. 44 e 45: "18 juin 1940. Nous n'aurions pas dû gagner l'autre guerre. Cette fausse victoire nous a trompés. Nous n'avons pu la supporter. Le relâchement qui l'a suivi nous a perdus....Oui, nous avons été perdus par la victoire. Mais saurons-nous nous laisser instruire par la défaite? Le mal est si profond qu'on ne peut dire s'il est guérissable(...)". Com esse mesmo sentimento de culpa pela derrota em razão de uma fraqueza moral do país, VALÉRY, 1974, p. 1503-1505: "Dinard. 15 juin 1940 (...) La ruine de la France est son œuvre. Petitesse des ambitions. Sécurité généralisée. Hiérarchie d'argent (nobles!). Fausses valeurs- Impuissance. Voyez nos journaux. De l' imagination - et du soin d' exécution. (...) Nous sommes les victimes de ce que nous sommes. L' abus de fort bonnes choses a fait le malheur de la Fr[ance]. Parmi elles, la bonté de sa terre, la liberté des esprits, l'insoumission des individus- tout ce qui dégenère en facilité, en négligence, en improvisation. (...)".

reféns (*otages*). No dia 22, foram executados 48 prisioneiros que tinham sido condenados a penas menores por razões de pequenos delitos administrativos e, no dia 23 de outubro, mais 50 presos foram mortos. Pela BBC, de Londres, o General de Gaulle determina que sejam suspensos os atentados individuais contra os militares alemães. Entretanto, em novembro, granadas foram lançadas em restaurantes e hotéis ocupados pelos alemães. As atividades contra o invasor se multiplicaram apesar das repressões.

A imprensa parisiense colaboracionista clamava por sangue e se indignava com a lentidão dos processos e com a "imperícia" da polícia. "Nenhuma piedade para os assassinos da pátria" escreveu Brasillach³⁰. Sua raiva permanecia arrogante, pois eles não duvidavam da vitória de Hitler. Na União Soviética, os alemães iniciaram, no início de outubro, a batalha de Moscou: seu avanço foi interrompido, mas a contra-ofensiva do Exército Vermelho não teve sucesso. O ataque de Pearl Harbor, em 07 de dezembro de 1941, havia precipitado os Estados Unidos na guerra, mas os japoneses estavam se expandindo no Pacífico: invadiram Borneo, Malásia, Hong Kong, Filipinas, Sumatra e Java (BEAUVOIR, 1960, p. 570-571).

O sentimento era ambíguo, e Simone de Beauvoir registra que não é fácil falar desse tempo para quem não o viveu. Mesmo para ela, que fez notas do que vivia naquele momento, é impraticável reproduzir o que e como aconteceu. Diz que, politicamente, ela e Sartre estavam reduzidos à impotência:

Lorsque Sartre avait créé "Socialisme et Liberté" il espérait que ce groupe s'intégrerait à un ensemble plus vaste;(...); déjà tous les mouvements de la

³⁰ De 1937 a 1943, Brasillach foi redator chefe de *Je suis partout*. Após a Libertação, foi condenado à morte e executado em 06 fevereiro de 1945.

première heure avaient été démantelés ou achevaient de se disloquer; nés, comme le nôtre, d'initiatives individuelles, ils réunissaient des bourgeois et des intellectuels qui n'avaient aucune expérience de l'action clandestine, ni même de l'action tout court; on avait beaucoup plus de peine qu'en zone libre à communiquer, à fusionner: ces entreprises demeurèrent sporadiques et leur éparpillement les vouait à une décourageante inefficacité.(1960, p.571)

Os comunistas possuíam um aparelho, uma organização, uma disciplina, registra ainda Simone de Beauvoir: de modo que, a partir do momento em que eles decidiram que essa guerra era deles também, obtiveram resultados espetaculares. E ela continua:

De toute façon, Sartre estimait qu'aujourd'hui, en France, il était indispensable d'établir un front commun; il tenta de prendre des contacts avec les communistes; mais ils se méfiaient de tous les groupes qui s'étaient créés en dehors du parti et, particulièrement, des "intellectuels petits-bourgeois"; ils déclarèrent à une de nos camarades que, si les Allemands avaient libéré Sartre, c'est qu'il s'était engagé à leur servir d'agent provocateur; je ne sais s'ils le croyaient ou non; en tout cas, ils élevèrent ainsi entre eux et nous une barrière impossible à franchir.(1960, p.572)

Entre os motivos dos comunistas para evitar Sartre, com certeza, estava ainda o registro de que suas idéias filosóficas baseavam-se na construção do indivíduo e não estabeleciam a supremacia do coletivo.

Em suas memórias, que escreveu num momento posterior, Simone de Beauvoir retoma suas notas e diz que Sartre tentou, pela peça, exortar os franceses a deixarem seus remorsos e a lutarem contra a ordem estabelecida (a alemã), reivindicando sua liberdade (1960, p.589).

Les mouches foi escrita a partir de outubro de 1941 e encenada pela primeira vez em 02 de junho de 1943 com uma *mise en scène* luxuriante e violenta. O cenário é estilizado, alguns atores usam máscaras e coturnos. Os cantos, o zumbido das moscas, o tam-tam dos tambores, as danças do Grande Sacerdote e das Erínias, todos esses elementos deram à peça uma

atmosfera estranha à das tragédias gregas. Entretanto, Sartre colocou em cena dois temas bastante próximos da verdadeira tragédia antiga: a violência e o sacrifício, mas, através da depuração histórica, essa "violência" se perdeu e restou como conceito de tragédia clássica, para o espectador médio, a leveza dos figurinos e a ausência de sangue no palco.

Sartre se preocupou, inicialmente, em enfatizar os aspectos filosóficos da peça, como comprova seu registro destinado a apresentar o texto aos críticos, e uma entrevista à *Comœdia* de 24 de abril de 1943, um jornal subvencionado pelo Instituto Alemão, quando ele informa que poderia resumir o objeto da peça como a reflexão sobre o comportamento de um homem em face do ato que cometeu, do qual ele assume todas as conseqüências e as responsabilidades, mesmo que, após cometê-lo, o ato lhe faça horror.

Sartre diz:

(...) *Libre en conscience, l'homme qui s'est haussé à ce point de lui-même ne deviendra libre en situation que s'il rétablit la liberté pour autrui, si son acte a pour conséquence la disparition d'un état de chose existant et le rétablissement de ce qui devrait être.*(JEANNELLE, 1998, p. 118)

Ou seja, é do ponto de vista de sua filosofia que Sartre analisa essa peça no momento de sua produção e da primeira encenação. Entretanto, já em 1947, ele dá à peça uma leitura explicitamente de resistência, quando afirma que escreveu *Les mouches* para mostrar que o remorso não era a atitude que os franceses deveriam escolher após a queda do país, mas sim que o futuro deveria ser de homens livres e não de vencidos, que deviam

recusar-se a crer que uma derrota marcaria o fim de tudo o que faz uma vida valer a pena.

No momento de sua primeira apresentação, mais de dois terços da crítica foi contrária, tanto aquela relativa aos jornais da ocupação alemã, como a dos críticos franceses, colaboradores ou clandestinos. Três críticos apenas: Henri Bonnat, pertencente à Resistência intelectual, Henri Ghéon, crítico católico, e Thierry Maulnier, intelectual de extrema direita, defenderam a peça, mais pelos aspectos inovadores da encenação do que pelo texto.

Foi da parte da Resistência, de Maurice Merleau-Ponty e Michel Leiris, que veio o entendimento da peça como uma defesa da liberdade frente ao reinado da necessidade (JEANNELLE, 1998, p. 122 e BEAUVOIR, 1960, p. 615-617). Merleau-Ponty cursou filosofia com Sartre e tinha condições de entender a perspectiva humanista e libertária do colega.

Não houve receptividade do público e, logo a seguir, o teatro fechou, para férias. Em outubro, *Les mouches* foi encenada em alternância com outros espetáculos, pois era necessário aproveitar os cenários e figurinos, extremamente originais, mas o fracasso da encenação foi irrefutável (BEAUVOIR, 1960, p. 616-617). A peça, em três atos, inicia com a chegada de Oreste e de seu Pedagogo numa praça da cidade de Argos (SARTRE, 1947, p. 97-247), e termina com a saída de Orestes que leva consigo as Erínias.

A subversão mais evidente entre as peças gregas *Orestéia*, de Ésquilo (458), *Electra* de Sófocles (409), *Electra* de Eurípides (413) e a

peça de Sartre é a ausência da "máquina infernal" da fatalidade. Aqui, os deuses, na figura de Júpiter, tentam demonstrar a inutilidade do crime. Sartre inova não só em relação às tragédias gregas, mas inclusive em relação às releituras de Giraudoux (*Électre*) e de Cocteau, como na *La machine infernal*, em que a arma fatal se impõe ao destino do herói, impotente para escapar ao golpe do destino (JEANNELLE, 1998, p. 46). Sartre trabalha com elementos de metateatro nas rupturas de expectativa, por exemplo, por alguns elementos da modernidade como a referência do Pedagogo à possibilidade de Orestes ensinar numa cidade universitária³¹, assim como as referências à encenação, a ficcionalização dos remorsos através da narrativa anual, como verificamos no texto, no diálogo entre *Électre*, Clitemnestra e Oreste, após a rainha declarar que matou seu marido:

ÉLECTRE

*Ne t'attendis pas, Philèbe, la reine se divertit à notre jeu national: le jeu des confessions publiques. Ici, chacun crie ses péchés à la face de tous; et il n'est pas rare, aux jours fériés, de voir quelque commerçant, après avoir baissé le rideau de fer de sa boutique, se traîner sur les genoux dans les rues, frottant ses cheveux de poussière et hurlant qu'il est un assassin, un adultère ou un prévaricateur. Mais les gens d'Argos commencent à se blaser: chacun connaît par cœur les crimes des autres; ceux de la reine en particulier n'amuse plus personne, ce sont des crimes officiels, des crimes de fondation, pour ainsi dire. Je te laisse à penser sa joie lorsqu'elle t'a vu, tout jeune, tout neuf, ignorant jusqu'à son nom: quelle occasion exceptionnelle! Il lui semble qu'elle se confesse pour la première fois.*³²

Sartre não desenvolve o aspecto psicológico de suas personagens, não constrói as personagens a partir de uma auto-análise e sim, por suas ações. Oreste foi educado para racionalizar suas emoções e

³¹ SARTRE, 1947, p. 122-123, *Acte premier, scène II (...)* libre pour tous les engagements et sachant qu'il ne faut jamais s'engager, un homme supérieur enfin, capable par surcroît d'enseigner la philosophie ou l'architecture dans une grande ville universitaire, et vous vous plaignez!.

³² SARTRE, 1947, p.140-141, *Acte premier, scène V*. Oreste se apresentou em Argos como Philèbe.

experiências (*Acte I, scène II*) e é assim que decide realizar o ato que vai comprometê-lo, e esse comprometimento é a única razão para sua ação. Ele busca seu pertencimento. No final, ao ir embora levando as Erínias, ele está deixando um lugar que, agora, lhe pertence. Essa inovação, mais que as demais, com certeza, desconcertou os críticos, pois o ato de Oreste era gratuito, não se apoiando em determinação divina, em desejo de vingança ou mesmo de poder. Oreste não tem nem mesmo o ódio de Électre, mas, ao mesmo tempo, também não se submete ao ódio da irmã. O ato é absolutamente seu.

Sartre constrói situações para demonstrar como as personagens se vêem. O conceito de situação é uma chave importante no teatro de Sartre, porque as personagens são construídas através das condições concretas, que acompanham todos os atos da existência³³. A peça se organiza ao redor de certas situações recorrentes. Por exemplo, os julgamentos que têm as personagens sobre Oreste. Électre encontra nele uma feminilidade que se opõe à força viril do irmão cuja volta ela sonha (SARTRE, 1947, p.170-172). A mesma relação indicando desprezo aparece na fala de Júpiter (SARTRE, 1947, p.239). Após, Oreste deixa sua doçura e se reveste da violência que contamina os habitantes de Argos. Para esse outro Oreste, a cidade espera que ele a tome com violência, que a rompa como um machado.

ORESTE

(...) Viens, Électre regarde notre ville. Elle est là, rouge sous le soleil, bourdonnante d'hommes et de mouches, dans l'engourdissement têtue d'un après-midi d'été; elle me repousse de tous ses murs, de tous ses toits, de toutes ses portes closes. Et pourtant elle est à prendre, je le sens depuis ce matin. Et toi aussi, Électre, tu es à prendre. Je vous prendrai. Je deviendrai hache et je fendrai en deux

³³Situações concretas, entendidas por Sartre como as condições materiais, objetivas, econômicas, assim como os outros e as condições históricas, como a guerra.

ces murailles obstinées,(...); je deviendrai cognée et je m'enfoncerai dans le cœur de cette ville comme la cognée dans le cœur d'un chêne.

ÉLECTRE

Comme tu as changé: tes yeux ne brillent plus, ils sont ternes et sombres. Hélas! Tu étais si doux, Philèbe. Et voilà que tu me parles comme l'autre me parlait en songe. (SARTRE, 1947, p. 181-182)

Se o teatro de Sartre se define antes de tudo pelas tensões que experimentam as personagens confrontadas numa situação dada e pelas escolhas que determinam suas existências, diante das quais o espectador se encontra ele mesmo interpelado, a escolha de um teatro de idéias, em detrimento da análise psicológica que poderia colocar o espectador numa posição de observador exterior, conduz cada um a tomar parte, sem que se trate de um processo de identificação, pois não há, em cena, um herói positivo cuja conduta poderia servir de modelo, mas somente várias escolhas feitas em função de uma situação precisa.

A reflexão sobre liberdade é o principal tema da peça e apresenta de forma condensada a discussão da trilogia *Les chemins de la liberté*. A liberdade serve para que o indivíduo possa se comprometer: "Je ne puis être sans me choisir"(JEANNELLE, 1998, p. 93).

Sartre disse, em 1944, "Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'Occupation". Ele mostra que tudo estava perdido, os franceses não tinham mais nenhum direito e viviam sob condições absolutamente hostis: discriminação, delação, tortura são as condições que constituem a tela de fundo sobre a qual o ato mais insignificante se desprende e adquire uma importância inesperada. Cada decisão é tomada sob um fundo de morte, de violência policial, cada um deve prever todas as conseqüências de cada ato

seu, e a urgência da situação coloca em evidência a inteira liberdade de cada um. Recusar-se a esconder um judeu ou um resistente encurralados, fazer passar informações para aqueles que arriscam a tortura e a morte, tudo leva a adquirir consciência de que cada um é livre e só. O ser humano não conta com o auxílio ou com as desculpas do outro, pois ele é aquele que decide e arca com os efeitos imponderáveis dessa escolha e, no entendimento de Sartre, essa liberdade é uma condenação. Não há escapatória a não ser a alienação.

A liberdade conquistada por Oreste é a liberdade de estar na situação presente e de aceitar toda a responsabilidade de escolher e saber que cada escolha pertence só àquele que realiza o ato, livremente.

A força dos mitos gregos reaparece, portanto, como uma espécie de refúgio para momentos de crise: seu tempo circular redime as catástrofes da história, já que o ciclo ininterrupto de criação e destruição acena com um recomeço após cada desastre (PINTO, 2003).

A peça é uma reflexão sobre os conceitos filosóficos de Sartre e dessa forma foi recepcionada em sua primeira encenação em 1943; hoje, porém, a leitura do texto da peça e a recepção da encenação estão marcadas pela vida de militância política de Sartre e é assistida/lida como uma peça militante, um manifesto em defesa da liberdade. Ou seja, independente do que Sartre anunciou quando da primeira representação de sua peça ou quando de seus escritos sobre o período vivido, já em 1947, ou mesmo da ausência de importância do teatro para a Resistência francesa, hoje a peça *Les mouches* é um manifesto de resistência à ocupação alemã e à liberdade. O texto se reconfigura no momento em que é lido por nós, em 2005, e o

nosso repertório, nossos arquivos de memória remetem impreterivelmente a um texto contra a opressão que, na época de sua escritura e primeira encenação, era representada pelo exército alemão invasor.

Assim, de acordo com a reflexão de Roland Barthes, o *corpus* trabalhado é analisado através, acima de tudo, do prazer do texto. Barthes buscou o prazer do texto, não como uma resposta ao desejo, à satisfação, mas que o texto surpreenda o desejo (1995, 108-109). A peça *Les mouches* é, para o leitor/espectador do século XXI, simultaneamente, todas essas várias peças, inclusive as gregas, não só pelo texto em si, mas, principalmente, em razão da recepção que considera todo o nosso conhecimento atual sobre o horror do período histórico da ocupação, assim como o papel do intelectual militante defendido por Sartre que entendia que a única possibilidade de sobrevivência da arte era o seu retorno para uma intervenção direta na sociedade, de forma instigante, para gerar reflexão.

A Estética da Recepção (BARTHES, 1995; EAGLETON, 1997; ZILBERMAN, 1989), parte do pressuposto que há um leitor implícito, conforme Wolfgang Iser conceituou, que contribui para dar vida à obra e dialoga com ela, a partir de suas vivências pessoais e históricas, operando numa via de mão dupla ou seja, é afetado pela obra e afeta a obra. Assim, ao analisar a obra também em relação à sua recepção, como procura realizar a presente pesquisa, ocorre a imposição de um contexto histórico à obra. De uma certa forma, no texto é colocada uma moldura histórica, com a qual ele dialoga e, sendo textos de séculos anteriores, o estudo contemporâneo deles identifica também de que forma eles foram condicionados ao momento histórico de sua produção e como, pela força das personagens e dos temas

debatidos, o *corpus* escolhido permanece dialogando com o leitor/espectador nos contextos posteriores e ainda hoje.

Assim, para nossa leitura dos textos escolhidos foi necessário juntarmos os pressupostos da Estética da Recepção e os conceitos trabalhados por Roland Barthes (1995, p.108-9), mostrando o texto no *sentido plural da sua textura, que é o entrançado*, diferenciando o texto legível, todo o texto reconhecido como literário, do texto escrevível, que é aquele em que ao leitor é permitido ler uma pluralidade de aberturas. É o texto polivalente, reversível. E este texto plural não permite sua redução a estruturas narrativas, gramaticais ou lógicas de narração, na medida em suas várias possibilidades impedem o seu cerceamento. De outra forma, se o texto se permitisse ser reduzido a uma classificação estrutural ele não mais seria plural. Logo a seguir, amplia esses conceitos, colocando a seu lado uma terceira categoria, o texto válido ou aceitável (*recevable*), que seria o texto ilegível, que o leitor não pode ler (decifrar) nem escrever (preencher) mas é assimilado pelos sentidos como se fosse uma droga, uma desorganização enigmática. É o texto que apresenta uma ausência de logicidade.

O que efetivamente resume suas reflexões é o texto como produtividade. Exige um entendimento ativo, diferente, do leitor. Para Roland Barthes, a obra vai além de um diálogo com a sua história e com a história do leitor. Toda obra pressupõe sua inserção em uma relação. Dessa forma, mais do que o entendimento de que o contexto em que é produzida estabelece uma relação com ela, mais do que pensarmos que o autor está respondendo, com a obra, a um questionamento da sua época, temos a

construção de uma outra obra na leitura. A nossa tradução, nossa leitura de uma obra para a nossa época sempre é diferente. A leitura que ela teve no momento de sua geração não se repetirá. O texto é produto destas relações, o autor, a obra, o leitor, tendo o leitor como agente da re-escritura da obra.

Não se compreende a leitura crítica de qualquer texto sem relacioná-lo com seu contexto, o *locus* de enunciação do autor e o comprometimento do leitor. Nesse sentido, procuramos no capítulo seguinte reconstruir o momento histórico em que o *corpus* escolhido foi produzido e encenado pela primeira vez.

3 AS RELAÇÕES DE PODER

The mystery of the Oresteia is in a sense the mystery of Athena, and the drama can serve as a key to understanding fifth-century Athena.

Christian Meier

Foucault, numa entrevista publicada em 1977³⁴, sintetizou que, para analisar a questão do poder e suas relações, dispomos de dois modelos: o que nos propõe o direito (o poder como norma, lei, proibição ou instituição) e o modelo guerreiro ou estratégico, em termos de relação de forças. Ou, de uma outra forma, propõe a dicotomia entre o poder emanado do Estado, consolidado em atos de soberania estatal sobre os cidadãos, e a rede de "micropoderes" que se propaga no agente da mesma maneira que no paciente (do poder) e que se dissemina nas relações (de poder) que permeiam todos os aspectos da vida social.

Aqui nos interessamos por ambas as abordagens, pois, para uma interpretação dos textos escolhidos, iremos buscar as relações que surgem do direito enquanto legislação aplicável e, também, das forças de poder que se estruturam nos determinados momentos históricos estudados. Ou seja, a análise proposta é sobre o direito positivo (a norma) e sua efetivação (ou negação) naquele momento histórico que ensejou a produção e encenação dos textos escolhidos (as relações). Ao investigar as relações de poder ocorridas na Atenas do século V e na França ocupada pelos alemães, na II Grande Guerra, procuramos não reduzi-las a formas de repressão, ou a uma consequência da legislação e da estrutura social.

³⁴ Entrevista de Foucault por Bernard Henry-Levy, em 1977, sob o título *No al sexo rey*, publicada inicialmente no nº 644, *Le Nouvel Observateur*, p. 92-103, consultada na edição In: MOREY (Org.), 2000, p. 162.

Os autores escolhidos, Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Sartre e Giraudoux se caracterizaram por uma inserção ímpar nas questões políticas de seu momento de vida e, por refletirem esse contexto, direta ou tangencialmente, discutem o poder nos seus textos.

Os textos trabalham com uma reflexão sobre o poder, entendido aqui, no enfoque que Foucault aborda quando discute a microfísica do poder. O poder, nesse sentido, que está presente em todos os textos estudados, é o que envolve diretamente as personagens, em suas relações umas com as outras, estejam ou não no papel de governantes. Por outro lado, como uma das hipóteses do presente trabalho, investigamos as relações do poder na forma manifesta de relações jurídicas, determinadas pelo direito, e de que forma o texto literário reflete o fato histórico de serem peças produzidas e encenadas num momento específico de beligerância estatal.

Além dos autores franceses estudados, naquele momento estão também produzindo, entre outros, Gide, Camus, Malraux, Cocteau, Aragorn e Mauriac, intelectuais que vivenciaram uma brutal alteração nas condições do exercício de sua atividade de escritores, quando a "significação social das práticas individuais e coletivas foram modificadas" (SAPIRO, 1999, p. 9). As opções estéticas, para os escritores engajados na luta pela libertação da França, no primeiro momento, passaram a ser uma preocupação inexistente, mas, entretanto, com a continuação da ocupação, e a participação, mesmo que marginal, da maioria desses intelectuais na luta da Resistência, o trabalho retoma, de uma certa forma, seu próprio ritmo.

Esses intelectuais têm um engajamento político, refletindo uma totalização cultural que não mais é encontrada no século XXI. Por esse

papel especial que se outorgam os intelectuais, no período de 40-45, o objetivo estético retorna, mas é deslocado para um nível secundário.

Nessa atividade, eles se dispõem a intervir diretamente na sociedade exercendo uma militância, engajados em algum partido ou ideologia. E, é, na verdade, o papel que Sartre preenche maravilhosamente no imaginário do século XX, pois muitos recordam dele recusando o prêmio Nobel, em passeatas pela independência da Argélia, denunciando a tortura dos órgãos de repressão franceses e tantas outras imagens desse pensador que foi uma presença marcante nos movimentos sociais que lhe foram contemporâneos.

Já em relação a Giraudoux, encontramos uma certa reticência em seu papel de intelectual militante, pois, por ter morrido antes da libertação da França, não podemos sequer compará-lo a Sartre (cuja culminância desse papel de intelectual engajado ocorreu no pós-guerra) e, ainda, não saberíamos se ele exerceria um papel mais libertário. Entretanto, como já demarcamos anteriormente, ele exerceu funções estatais e, isso é inegável, pensou o seu país.

O pensamento de Giraudoux está muito marcado por essa relação do exercício do poder dentro da burocracia estatal.

Dessa forma, é possível a análise dos textos dos dramaturgos franceses pelas relações geradas pelo poder, seja em sua expressão jurídica, pelo papel do Estado e de seus governantes, seja na relação entre as personagens, identificando o poder como essa rede conceituada por Foucault como de micropoderes.

Nos textos gregos, a análise do poder e do direito como sua manifestação é bastante mais explícita até porque estamos no momento histórico em que, na Grécia, as instituições estão se consolidando em detrimento do poder religioso.

O texto de Ésquilo, *Orestéia* é exemplar para essa primeira análise do poder, pois iniciamos com uma relação de direito em que Clitemnestra pode matar seu marido e esse crime fica restrito ao *oikos*, à casa familiar, e terminamos com o julgamento de Orestes. O crime de Orestes será julgado por seus pares. E isso ocorre mesmo que não pare nenhuma dúvida de que o herói agiu em obediência à determinação de Apolo, deus que o defende e o purifica, mas, mesmo assim, Orestes sofre um julgamento que foge da alçada estritamente divina. A ruptura entre o poder religioso, familiar, inspirado pelos deuses e um direito laico, estatal é admiravelmente demonstrada por Ésquilo.

Temos referências concretas da importância da tragédia diretamente na vida da *polis*, lembrando a reflexão sobre a instituição e o papel do Tribunal do Areópago em Atenas, na tragédia *Eumênides*, de Ésquilo, elemento que, confrontado com o momento histórico, revela insuspeitas conexões.

Ainda, retomando Foucault, as relações entre essas manifestações culturais, sagradas e o contexto político se manifestam de forma clara nos textos estudados. Assim, todos os estudos contemporâneos sobre o teatro grego do século V enfatizam sua relação com o desenvolvimento da sociedade grega, como um todo, ou seja, essa

manifestação cultural está eivada de reflexões e de ingerência, direta ou indireta, nas relações de poder da comunidade.

A *Orestéia*, de Ésquilo, demonstra de forma efetiva a transição do conceito de responsabilidade, que passa de hereditária e coletiva para pessoal e individual, e essa evolução é demonstrada inicialmente pela inércia do Coro em defender Agamêmnon e, depois, pela purificação religiosa de Orestes, seguida do julgamento de seu ato por seus pares.

No século XX, a repercussão da encenação da tradução de *Antigone*, em 1922 e da peça *La machine infernal*, em 1937, ambas de Cocteau foram significativas, gerando um grande impacto pelas novidades de encenação e pela emocionante releitura de Édipo Rei (FRAISSE, 1974, p.115), mesmo considerando o número restrito de espectadores, quando comparamos com as platéias das tragédias gregas, quando toda a cidade suspendia suas atividades para assistir as tragédias que competiam nas Dionisíacas.

Cocteau, na releitura *La machine infernal*, construiu o diálogo definitivo da Esfinge com Édipo. Ela é a deusa da vingança, cética, desencantada e cansada de seu papel de flagelo, quando surge Édipo, belo como um semideus.

A Esfinge se encanta pelo jovem, se comove com a arrogância de sua juventude e é ela quem dá a resposta do enigma a Édipo. Ocorre uma inversão fascinante em relação ao mito, em especial pela relação de poder, ou seja, a Esfinge que detém o poder e é derrotada pelo Édipo, em Sófocles, aqui, no século XX, com Cocteau, ela abdica de seu poder ao se sensibilizar com um Édipo jovem, belo, arrogante e frágil. É nesse aspecto que é

importante a retomada desse texto, pois o poder, em Cocteau, se dissemina, ou seja, é própria Esfinge que permite a vitória do prepotente jovem; no início da peça, quem vê o fantasma de Agamêmnon são os simplórios guardas da muralha de Tebas e não Jocasta. O poder deixa de ser privilégio de deuses, de governantes e de adivinhos, ele passa a circular, espalha-se entre vários agentes.

A repercussão da encenação dos textos é um elemento importante na análise da obra, pois, a partir dos estudos da Estética da Recepção, o contexto histórico do momento da encenação da peça deve ser incluído para o estudo do texto. Nos casos estudados, os registros da receptividade devem ser considerados como parciais, pois temos raras referências do espectador em Atenas enquanto que, em relação a Paris, há referências, mas contraditórias, que não permitem a recuperação do que realmente ocorreu no momento da encenação das peças³⁵. Dessa forma, procuramos trabalhar alguns aspectos da recepção, enfatizando o ordenamento jurídico vigente, as forças de poder e a sintonia das obras com esse momento político vivenciado pelos autores.

Deleuze analisa que a "definição de poder de Foucault parece bem simples: o poder é uma relação de forças, ou melhor, toda relação de forças é uma 'relação de poder'" (1988, p. 78). E esse é o conceito chave para entendermos o poder para Foucault: ele se estabelece através de relações de forças e elas estão em relação.

³⁵ Isso ocorreu com a recepção de *Les mouches*, por exemplo, pois Sartre, em 1943 dá uma entrevista ao jornal *Comédie*, enfatizando o aspecto filosófico da peça e em 1947 dá à peça uma leitura explícita, unívoca, de incentivo à Resistência.

Trabalha com o conceito de poder em contraponto ao conceito marxista que condiciona o poder ao seu exercício por uma classe dominante, definida por seus interesses. Foucault (1999c, p. 35) não restringe o poder e seu exercício como determinado exclusivamente pelo interesse econômico. Foucault inova porque percebe as relações de poder como forças e que o poder só pode ser analisado como circulando, "uma coisa que só funciona em cadeia, (...) o poder transita pelos indivíduos, não se aplica a eles".

Essa análise do poder o afasta de uma compreensão de poder-régio, de poder jurídico, que emana do Estado ou de suas instituições. Não sistematizou uma teoria geral do poder, mas discute sua manifestação, em especial em relação binária com a repressão, entendendo que um depende do outro.

Para Foucault (1999c, p. XII-XIII), o estudo do poder possibilita circunscrever um determinado evento, assim como os seus limites e as condições em que ocorreu. O pensador, ao estudar a história, rejeitou a totalidade de uma teoria não em favor de uma pluralidade, mas em favor de multiplicidades, de análise das relações entre os acontecimentos, agentes, causas, movimentos.

Dessa forma, a história, como os relatos legendários, é "um operador, um intensificador de poder", no sentido de que ao narrar as façanhas dos heróis, "trata-se de fazer com que a grandeza dos acontecimentos ou dos homens passados possa caucionar o valor do presente, transformar sua pequenez e sua cotidianidade em algo igualmente heróico e justo." (FOUCAULT, 1999c, p.51-52).

A narrativa histórica clássica assegura o poder no momento em que solidifica os pressupostos do sistema e faz funcionar o conjunto das relações de poder que se perpetuam nessa visada do passado. Foucault rompe exatamente esse pressuposto de permanência quando analisa que a forma, como a história é estudada e reproduzida, objetiva não uma reflexão sobre o passado, mas sim uma garantia do futuro.

Já Norberto Bobbio (1999, p. 51-52) não reflete sobre o poder com essa implicação, esse condicionamento da história analisado por Foucault. O pensador italiano ampara-se no estudo evolucionista dos acontecimentos históricos para sua análise do poder. Para Norberto Bobbio, o poder é “a capacidade que o ordenamento jurídico atribui a esta ou aquela pessoa de colocar em prática obrigações em relação a outras pessoas”. Sendo que, por esse enfoque, obrigação é a atitude a qual é submetido aquele que se sujeita ao poder. Ou seja, é a aptidão para determinar um comportamento de outra pessoa, independente de sua vontade e de sua iniciativa. Tem poder efetivo o órgão ou governante que estabelece uma norma e essa é cumprida pelos que estão sujeitos a esse poder. No momento em que uma pessoa ou órgão detém o poder, ele pode fixar obrigações aos sujeitos. A atribuição de um poder gera o dever de obedecer aos que se submetem a esse poder. Dessa forma, esse estudo do poder privilegia como seus detentores os que exercem o poder estatal.

Entretanto, Bobbio também prevê a existência de relações duplas: a um poder, corresponde um dever. A lei é a expressão de um poder e a execução dessa norma é a realização de um dever. Esse universo que compreende o poder, a lei, a execução e o sujeito é que chamamos de

ordenamento jurídico, no sentido de que compreende não só as normas, mas o sistema que faz que as normas sejam eficazes. A eficácia da norma está compreendida no fundamento da sua validade. Uma norma pode ser válida, mas não ser eficaz, não produzir efeitos nas relações humanas, e esse efeito útil é gerado pelo ordenamento em que a norma jurídica está inserida. A norma jurídica é entendida aqui na definição clássica de Bobbio (1999, p. 27): “[norma] cuja execução é garantida por uma sanção externa e institucionalizada.” Ele enfatiza, ainda, que essa sanção não determina que todas as normas sejam sancionadas, mas que o são em sua maioria, e implica que as normas são interligadas por fazerem parte do ordenamento. É o complexo orgânico dessas normas que cria o caráter distintivo entre os ordenamentos jurídicos, bem como destes com os não-jurídicos.³⁶

Ou seja, uma norma tem juridicidade ou não simplesmente pelo fato de pertencer ao ordenamento, mas torna-se efetiva se pertence ao ordenamento que está sendo obedecido pelos cidadãos. E, como vimos, o legislador não disciplina ou limita a força, mas, a partir desse reconhecimento, fixa as normas que organizam a sociedade, mediante essa força (BOBBIO, 1999, p. 70).

Para Foucault, por outro lado, o poder tem implicações mais complexas, indo além do direito positivo e se solidificando em cada ato de cada indivíduo que manipula, que se apropria desse poder, de acordo ou não com as determinações do poder estatal.

³⁶ Jurídico é o termo utilizado aqui no sentido de normas ínsitas ao Direito. Aliás, a origem do prefixo, em latim, encontra a expressão “fórmula religiosa”, e essa origem permanece ainda em raras expressões como “jurare”: ‘pronunciar a fórmula sacra que engaja’; “justas núpcias”; “justos funerais”, que fazem uma referência explícita a um teor religioso da norma.

Bobbio possibilita uma análise mais sistemática do ordenamento jurídico grego que, no momento histórico do apogeu das tragédias ora estudadas, está fazendo uma transição do direito religioso ao direito laico, instituindo seu regime isonômico.

O sagrado deixa de ser fonte de direito. O direito passa a ser fruto de uma composição de forças dos legisladores, representando a sociedade, podendo também emanar do rei enquanto agente de poder e não apenas como ser divino.

Anteriormente, a vingança (Erínias) atingia toda a descendência do culpado, sendo que, no momento da encenação da *Orestéia*, já temos a tradição de punir o indivíduo, por seus iguais e não mais à sua família. Os deuses auxiliam, mas, no final da trilogia de Ésquilo, temos a criação do conceito de responsabilidade individual. É dever do culpado, e só dele, responder pelo ato que foi contrário ao ordenamento jurídico vigente.

Na Atenas do século VII a V, temos a transição de um ordenamento jurídico baseado numa lei divina, para uma legislação emanada dos cidadãos. A análise histórica do ordenamento vigente na Atenas do século V pode ser fundamentada no conceito de poder de Bobbio, pois os estudos históricos sobre o momento da produção e encenação das tragédias *Orestéia* e *Electra(s)* caracterizam-se por seguirem a periodização da História tradicional, que busca uma uniformização e uma evolução nos acontecimentos. Há uma predominância pelo enquadramento das estruturas econômicas e das instituições ou, de forma mais direta, do exercício do poder estatal, como demonstrações inequívocas do poder.

Por outro lado, para o estudo do contexto na França ocupada, impõe-se uma análise do poder fundamentada no entendimento de Foucault, porque totalizações não respondem à dinâmica encontrada. É preciso analisar interações, correlações e predominâncias (O'BRIEN, 2001, p.33-62).

Do período anterior à ocupação até 1944, vivenciou-se um ordenamento jurídico de exceção, visto que, no mínimo, temos um estado soberano ocupado por outro estado. As relações de poder, entretanto, não se reduzem a uma consequência desse embate. Podemos, inicialmente, determinar que, ao ser dividida entre zona ocupada e zona não ocupada, teríamos dois sistemas legais diferenciados vigentes na França no período de junho/1940 a agosto/1944.³⁷ Entretanto, apesar de Vichy e da zona efetivamente ocupada pelos alemães submeterem-se a normas diferenciadas, especialmente em relação à forma, é possível enquadrar ambas as situações como um ordenamento jurídico único, com gradações, pois a base ideológica era similar. As determinações do III Reich prevaleceram nos dois territórios.

Pelo enfoque menos condicionado ao aspecto normativo do poder, encontramos, ainda, nesse período, outros dois ordenamentos buscando legitimação, o que é enquadrado por alguns historiadores como a transição do período obscuro para a IV República. O General Charles de Gaulle, de Londres, encabeça uma organização denominada, até 29 de julho de 1942 de França Livre³⁸. De Gaulle, através da rádio BBC, e dos Jornais Oficiais, tanto de Alger como de Londres, divulga determinações e

³⁷ Em 22 de junho é assinado o Armistício em Rethondes. Os alemães entram em Paris em 14.06.44. Às 9h45, por algum tempo, a bandeira nazista está no Arco do Triunfo, mas é retirada em seguida e várias bandeiras são colocadas pelo centro histórico. Em 25 de agosto de 1944, o general de Gaulle desfila em Paris. LEBORTERF, [19__], p. 11; e DURAND, 2001, p. 17, 155, 174 e 184.

³⁸ Em Londres, em julho de 1942, o nome do movimento é alterado de "França Livre" para "França Combatente" pois incorpora, a partir desse momento, de forma orgânica, a maioria dos grupos de resistência que atuam no interior da França ocupada.

orientações aos franceses das zonas ocupada, não ocupada e para as colônias africanas. Além dele, até pelo menos julho de 1942, temos uma quarta instância de poder que são os diversos grupos organizados da Resistência francesa, incluindo-se nessa instância, o partido comunista.

E para que possamos nos aproximar de uma compreensão desse momento histórico, Foucault nos auxilia quando insiste que o poder cria sua própria verdade e formas de legitimação e, também, sua negação. O poder não se reduz a uma consequência da legislação. Nem mesmo "das" legislações, se tomarmos, como pretendemos, normas em seu sentido mais amplo, que são todas as determinações emanadas de instituições e/ou instâncias estatais ou para-estatais que procuram determinar comportamentos³⁹.

As relações de poder determinam singularidades (práticas) que ao serem estabilizadas e estratificadas são integradas por fatores. Os fatores são os agentes da estratificação que constituem instituições: o Estado, a Família, a Religião, a Produção, o Mercado, a própria Arte, a Moral... Para Foucault, as instituições não são fontes ou essências do poder e sim são mecanismos operatórios, ou seja, se contentam em fixar as relações de poder. Os questionamentos que se impõem são sobre as relações de poder que a instituição integra. Para Foucault (1997), o Estado supõe as relações de poder, longe de ser a sua fonte.

Nesse sentido, para Michel Foucault o centro do poder não está no Estado, há uma microfísica do poder que o pulveriza na sociedade. A

³⁹ Por instâncias, entendemos, aqui, ordens ou graus da hierarquia do poder estatal, no âmbito judiciário ou da administração estatal e por instituições, as estruturas sociais estabelecidas pela tradição, especialmente as relacionadas com a coisa pública. DELEUZE, 1988, p. 83.

sociedade capitalista construiu um poder disciplinar, ou seja, o sujeito é submetido a uma rede de práticas para garantir condições de sobrevivência que o impelem contra a produção de sua subjetividade. Em outras palavras, o dominado interioriza a dominação e o que Foucault se propõe é buscar vestígios desse poder em cada grupo, em cada indivíduo. Dessa forma, o poder se revela e atua em co-responsabilidade entre o agente e o paciente. Pressupõe, na sua pesquisa, os conceitos marxistas de modo de produção, luta de classes e ideologia, avançando quando analisa que o proletariado não possui uma ideologia própria e sim constrói junto com a classe dominante (burguesia) as relações de poder.

Foucault relaciona três dimensões fundamentais dessa sociedade de controle: âmbitos do saber, relações de poder e políticas de verdade.

O poder cria a verdade e, por consequência, sua própria legitimação. Hoje, no século XXI, já incorporamos esse entendimento de Foucault: as relações de poder que funcionam nas sociedades podem ser detectadas nos discursos e não há saber sem comprometimento.

Dessa forma, isso, em 2005, é quase óbvio, mas o pensamento de Foucault se consolidou na década de 70, e, junto com Althusser, confrontaram-se teórica e pessoalmente com a ordem estabelecida que não admitia o desvelamento de sua crueldade dissimulada, e, ainda, nesse momento havia ainda a possibilidade (apesar de já estar rota e desfigurada) de realizar uma utopia de igualdade, coletiva, perspectiva que foi

definitivamente sepultada com a queda do muro de Berlim e o desmoronamento da União Soviética⁴⁰.

Foucault contrapõe o conceito de poder, dentro da teoria jurídica clássica, considerado "um direito do qual se seria possuidor" (1999a, p. 19) e que seria possível sua cessão ou transferência, retomando a teoria de Rousseau no Contrato Social, com o entendimento de que o poder "não se dá, nem se troca, nem se retoma, mas que ele se exerce e só existe em ato. (...) o poder não é primeiramente manutenção e recondução das relações econômicas, mas, em si mesmo, primariamente, uma relação de força" (1999a, p. 21).

Dessa forma, o poder se revela nas atitudes de cada indivíduo, nos sistemas implícitos que determinam (apesar da inconsciência do indivíduo) suas condutas mais habituais (FOUCAULT, 1999b).

E, conforme Foucault, o poder se exerce e é nesse momento que ele existe, não sendo originário de nenhuma norma ou instituição e sim de seu momento, de sua prática e é nas relações de força, de embate com os outros, que se legitima.

A verdade é produzida e mantida pelos sistemas de poder, ou seja, não há uma "verdade", e sim várias, geradas por um sistema de poder que se constrói através de controles e coerções que reproduzem o poder. Por outro lado, também analisa Foucault que estamos imersos num combate "pela verdade" ou, ao menos, "em torno da verdade" que ele conceitua tautologicamente como "o conjunto das regras segundo as quais se distingue

⁴⁰ Em 09 nov. 1989, com a queda do muro de Berlim entre a parte Ocidental/ Oriental, as duas Alemanhas foram unificadas e o esfacelamento, em 1991, da URSS, falso baluarte de uma organização estatal socialista, que se contrapunha ao capitalismo selvagem norte-americano, foi desconstruída a perspectiva de uma superação coletiva do modo de produção capitalista.

o verdadeiro do falso e se atribui ao verdadeiro, efeitos específicos de poder", e conclui que não combate "em favor" da verdade, mas das conseqüências desse papel que ela representa (1999c, p. 13 e 71). Ou seja, é imprescindível impor-lhe (à verdade) a singularidade que seu contexto histórico determina. Ou, de uma outra forma, nas conferências pronunciadas na PUC/RJ, em 1973, Foucault analisava que as práticas judiciárias, no sentido de que são as aplicações de normas que arbitram responsabilidades e punições, modificam-se sem cessar através da história, "(...) parecem uma das formas pelas quais nossa sociedade definiu tipos de subjetividade, formas de saber e, (...), relações entre o homem e a verdade (...)"(1999c, p. 11) e por buscarem responder o que foi feito e por quem, determinam um inquérito, uma procura de uma verdade. Nesse sentido, o estudo das práticas judiciárias, revela o condicionamento da verdade e seus limites ao método utilizado pelas instâncias judiciárias, para determinar o que aconteceu e quem é o responsável.

Dessa forma, os textos escolhidos são analisados através dessas relações de verdade e de poder, de embate entre as personagens, que dialogam entre si e com o momento histórico em que foram encenados.

É nesse sentido que o estudo dos contextos em que foram produzidos e encenados os textos gregos e suas releituras na França ocupada, determina a análise que fazemos, como veremos de forma mais detalhada a seguir.

3.1 A cidade-estado de Atenas no século V a.C.

O século V a.C. revelou Atenas como a principal cidade-estado grega, irradiando seu brilho tanto nas manifestações artísticas, na consolidação de originais instituições políticas como também nas admiráveis atuações de seu exército e de sua frota. Tanto que, hoje, no início do século XXI, ainda se fala em democracia grega, tragédia grega, quando, na verdade estamos falando de democracia e de tragédia atenienses. A cidade de Atenas do século V a.C., é, para a nossa civilização ocidental judaico-cristã, a cidade que melhor traduz a Grécia Clássica, a origem de nossa civilização.

Herdamos dos atenienses, em especial do século V, os fundamentos do nosso pensamento filosófico e político, assim como os padrões de arte e de beleza, perpetuados na poesia, na tragédia, na escultura e na arquitetura. Bem como, podemos recuperar, através da história e da literatura, a evolução de um estado determinado por suas condicionantes religiosas para uma cidade-estado laica, cujas leis eram emanadas do diálogo de todos os cidadãos, juntamente com os administradores e os magistrados eleitos periodicamente. Tal revolução determinou a construção das nações democráticas como hoje conhecemos.

A liderança de Atenas consolidou-se, perante as outras cidades gregas, em especial na luta contra os persas, no início do século V, quando demonstrou que a capacidade de organização e a estratégia militar geravam vitórias mesmo contra um contingente infinitamente superior como era o exército persa. Mostrou, primeiro a Dario, e depois ao seu filho Xerxes,

imperadores persas, que, para vencer é preciso soldados e estratégia, não bastando ter o maior exército.

A implantação da democracia em Atenas contou com o auxílio inestimável dos escravos e dos metecos, o primeiro, forçado e o segundo, condicionado, que trabalhavam pelos cidadãos atenienses, permitindo, dessa forma, que os cidadãos exercitassem a arte da retórica e da persuasão, dedicando todo o seu tempo para os debates e para as questões políticas e administrativas da cidade.

A formação do cidadão ateniense é o objetivo da *polis* democrática. Através de iniciativa de Péricles foram asseguradas condições para que o cidadão exercesse as atividades que a *polis* lhe exigia (assim como permitia)⁴¹: o *misthos*, uma indenização pelo dia de sessão, que correspondia a um terço do salário-dia de um trabalhador manual; o *théorique*, um fundo destinado a comprar lugares nos festivais de teatro e também a distribuição de terras (BRULÉ, 1994, p. 69-73). Essas medidas visaram incluir, no processo democrático da cidade, todos os cidadãos, mesmo os que não contavam com fortuna e com escravos suficientes para que pudessem se ausentar do cuidado de seus negócios, no empenho iniciado por Efialtes e consolidado por Péricles de envolver diretamente os cidadãos na gerência dos interesses da cidade. Ou seja, ao trabalhar para a *polis*, para o coletivo, o cidadão não recebia remuneração, mas ao arbitrar num valor pequeno a indenização ou por sessão ou para assistir ao teatro, a *polis*

⁴¹ Péricles foi reeleito estrategista, o cargo mais alto da democracia ateniense, no período de 443 até a sua morte em 429. Esse feito foi extraordinário porque, além da eleição, no final de cada ano, Péricles era obrigado a ter aprovadas as contas de sua gestão. BRULÉ, p. 84.

assegurava, ao menos, que o prejuízo do dia de trabalho em prol da coletividade estava sendo repartido entre o indivíduo e a sua comunidade.

Cada *polis* possuía uma soberania completa, de cidade-estado e, entre os gregos, cada uma era protegida por uma divindade escolhida para ser cultuada. A cidade grega era formada por um núcleo urbano, um centro religioso e político, ao redor da acrópole (cidade alta) e da ágora (praça central) e a maior parte de seus habitantes estava na área rural. Na origem, a cidade era uma cidadela de proteção, mas transforma-se, pelo comércio, pelas escolas e pelas instâncias de administração e de justiça, no núcleo da *polis*.

Para Aristóteles⁴², assim como para os atenienses do século V, cada cidadão participa do gerenciamento da *polis* e um número excessivo de habitantes impossibilitaria essa intervenção pessoal e o controle dos governantes sobre a *polis*, assim como o inverso. Essa noção de limite, de restrição daqueles que têm isonomia era um conceito importante para os gregos que cerceavam o direito de metecos (estrangeiros) e de visitantes, visto que se uma cidade excedesse o número indicativo previsto de cidadãos e de habitantes, a cidade não seria mais capaz de cuidar de si, de sua alimentação e segurança, ela dependeria de outras cidades e como diz Aristóteles, se transformaria num povo, num estado-nação, composto de muitas cidades-estado.

O cidadão era, no entender de Aristóteles, um "animal político", ou seja, um ser que vive de e para a *polis*, que é uma comunidade de

⁴² Aristóteles viveu no século IV a.C. (384-322). Seu exemplo de democracia é a Atenas do governo de Péricles, que, para ele, era o regime da liberdade desenfreada e se contrapunha ao excesso de autoridade da monarquia persa. ARISTOTE, *Politique*, VII, 1326b4

cidadãos independentes, soberana, unida por seus cultos religiosos diferenciados e regida por suas próprias leis, uma cidade-estado.

Todas as cidades gregas (compreendendo nesse termo seus cidadãos) participavam conjuntamente de cultos pan-helênicos, como os de Olímpia e Delfos⁴³, que reuniam os cidadãos, representando suas cidades e o restante dos habitantes, que assistiam às provas.

Para Bonini (1995, p. 949-950), a organização dos cidadãos gregos em cidades-estados está relacionada com a conformação orográfica da Grécia, ou seja, para ele, a fundação das cidades auto-suficientes tem direta relação com o terreno montanhoso que forma vales independentes.

A cidade grega não se definia em relação ao seu território geográfico, mas em relação aos cidadãos. Aristóteles registra atenienses quando se refere à *polis*, à representação jurídico-política de um conjunto de cidadãos, e Atenas, enquanto cidade, como local geográfico.

Cidadão, para ele, é "*Un citoyen au sens plein ne peut pas être mieux définir que par la participation a une fonction judiciaire et a une magistrature.*"⁴⁴

Não é cidadão ateniense apenas o que mora na cidade porque o morador pode ser meteco (estrangeiro), escravo ou mulher. Dessa forma, não é o território de Atenas que caracteriza a cidade enquanto unidade política e jurídica, mas sim os cidadãos que tanto podem morar na área rural ou no

⁴³ MEIER, 1998, 115-116. *Understanding Greek society with modern concepts is almost impossible. In a certain sense, Greece was one unified whole. The Greeks clearly set themselves apart from the barbarians (which means simply "foreigners", non-Greeks whose languages were incomprehensible). Greek unity was based not just on a common language but also on a shared culture and a way of life that extended to the common design of their cities, the centrality of the agora, their sports, and their temples. From the Crimea to Africa, from Marseilles to Cyprus, the Greeks were one people. How sharply they drew the line between themselves and the others is shown by the example of the Macedonians, who spoke Greek but were otherwise non-Greeks, and were not allowed to participate in the Olympic games. Except for the members of their ruling dynasty, they were not true Greeks.*

⁴⁴ ARISTOTE , *Politique*, III, 1, 1273b-1275b.

núcleo urbano. Seus privilégios não decorrem de seu local de moradia e sim de sua condição de cidadãos. E essa condição depende do nascimento e do pertencimento a um círculo determinado de sociabilidade que são "*la phratrie, le genos, le dème*".⁴⁵

A democracia ateniense estabelecia restrições ao seu exercício, visto que é oligárquica a origem de sua formação. A cidadania implica numa filiação de pais cidadãos, legitimamente casados; rendimentos de bens fundiários; a integração (pela educação) a uma comunidade cultural e de culto; a disponibilidade total para participar do esforço de guerra da cidade. Entretanto, além de preencher cada uma das condições, como informado acima, para adquirir a cidadania ateniense é imprescindível o acolhimento por seus pares, ou seja, precisa fazer parte, regularmente, de mais de um grupo da sociedade ateniense que é extremamente fragmentada. Entre os grupos, encontramos o de parentesco, cuja ligação ocorre pelas relações endogâmicas, originadas por casamentos no interior da casta; os grupos de afinidade, que eram os da *phratrie*, os de partidos políticos (a tribo, *le dème*), os de caráter religioso como os coros e os *orgéons*, associações restritas para o culto particular de um deus ou herói.

Ao pai cabia o dever de apresentar o filho ao grupo de parentes, inicialmente, e depois aos grupos adequados à sua idade. Os membros decidiriam se iriam recebê-lo. Após ter sido recebido, o menino aos poucos

⁴⁵ BRULÉ, 1994. p. 17-18. Sendo *phratrie*: uma divisão dentro de uma tribo, de grupo de clãs, de uma tribo ou de grupo de tribos (origem da palavra patriarca, que é chefe desse grupo); *le genos*: raça, família e *le dème*: povo, no sentido de espaço, de uma divisão territorial e administrativa na cidade da Antiguidade Grega.

ia se integrando a mais grupos. E somente adquiria cidadania plena após a análise de sua inserção nos diversos grupos da coletividade.⁴⁶

Ou seja, havia os critérios objetivos de filiação e de renda, mas também os definidos pelo grupo, que variavam de acordo com seus interesses e tornavam a condição de cidadão difícil de ser obtida por quem não tivesse pais integrados socialmente ou não partilhasse de crenças comuns aos atenienses. Em outras palavras, o cidadão era o igual, o que pertencia, e não o Outro, o estrangeiro, por crença ou nascimento. Orestes, como foi analisado no primeiro capítulo desse trabalho, é o estrangeiro, o Outro, o que não pertencia, aquele que não partilhava as mesmas crenças e a personagem já apresenta sua Alteridade nos dramaturgos gregos, entretanto é com Sartre, na peça *Les mouches*, que Oreste terá consciência plena de sua Alteridade. Ele é aquele que viajou, que tem outras vivências, que não acredita nos deuses, e menos ainda em rituais inventados pelos reis para tiranizar e subjugar o povo. Ele é, em tudo, o contrário do povo de Argos, que está fechado em si, que receia falar com estranhos, que teme os reis, os deuses e os mortos. Nesse texto, de 1943, quando Oreste chega à cidade de Argos com o pedagogo, ninguém quer falar com ele, as portas se fecham, as pessoas fogem. Aqui temos o extremo da relação com o Outro que é a tentativa de negá-lo, de apagamento. Pelo seu ato de vingança ele atrai as Erínias, mas deve partir porque permanece estrangeiro naquele lugar e, como ele disse ao Pedagogo, em todo e qualquer lugar.

⁴⁶ BASTIDE,1999; AYMARD et al., 1977, p. 123 e BRULÉ, p.41. A lei que restringe a cidadania aos filhos nascidos de cônjuges atenienses foi proposta por Péricles e aprovada em 451, que, após, teve que solicitar a concessão de cidadania por decreto ao seu filho nascido de sua união com a milesiana Aspásia.

Orestes é estrangeiro quando encontra Electra na fonte, na tragédia de Eurípides, é advertido por ela e atrai as suspeitas de seu marido:

O TRABALHADOR

Oh! Quem são estes estrangeiros que vejo perto de minha casa? Por que motivo vieram ter a este rude vestíbulo? Querem alguma coisa comigo? Porque não é decente, para uma mulher, demorar-se em conversa com jovens desconhecidos. (EURÍPIDES, *Electra*, p. 37)

No início do século VI a.C., Sólon argumentou que era necessário que a cidade assegurasse a cidadania aos estrangeiros que vivessem e trabalhassem em Atenas, mas este privilégio foi concedido por decreto a apenas alguns metecos. Ao contrário do entendimento de Sólon, no decorrer do século V, Atenas restringiu ainda mais a concessão de cidadania a estrangeiros, estabelecendo os critérios informados acima, mas, por outro lado, o desenvolvimento das escolas e das artes, da tragédia e do comércio, fez com que seu poder de atração aumentasse e, com exceção dessa restrição, o seu dinamismo intelectual e político continuou gerando um ambiente extremamente hospitaleiro e atraente.

Aos metecos também é recusado o direito de propriedade da terra. Porém, eles têm assegurado julgamento como os cidadãos, perante os mesmos tribunais, e seus filhos freqüentam as mesmas escolas que os filhos de cidadãos atenienses. Pagam, além dos impostos gerais, mais uma taxa anual. Estão excluídos da vida política. Essa restrição aos estrangeiros limita a democracia ateniense, que, em sintonia com a sua época, excluiu as mulheres e era uma sociedade baseada no trabalho escravo (AYMARD e al., 1977, p. 122-123).

A *Constituição de Atenas*, texto atribuído a Aristóteles, descoberto no final do século XIX, permite compreender a sofisticação da

democracia ateniense, que se baseia em uma divisão da cidade por *démos*, grupos menores dos cidadãos, que decidiam sobre as questões comuns e, dentre eles, realizavam-se eleições para as demais instâncias e para o exercício da magistratura. Com exceção dos membros do Tribunal do Areópago, cujo mandato era vitalício, as demais instâncias tinham mandato de um ano ou dois e, em alguns casos, restrita a reeleição.

A Eclésia, assembléia dos cidadãos, é o primeiro órgão democrático, onde todos podem usar a palavra, mas é o poder executivo dos arcontes que determina o ritmo da cidade.

As leis e determinações religiosas, em Atenas, regem a vida de todos, desde o nascimento até a sua morte. O cidadão estava exposto, ainda, ao ostracismo, mesmo que não tivesse cometido nenhum delito. O nome de qualquer cidadão poderia ser proposto numa assembléia especial, e na seguinte, seria votado. Sendo aprovado, o ostracismo significava o exílio do cidadão com sua família por dez anos, sem perda de seus bens nem de sua cidadania. O ostracismo era uma instituição que protegia a jovem democracia ateniense contra a ascendência excessiva de um cidadão, evitando a tirania. O voto era secreto e inscrito num caco de cerâmica (um *ostrakon*), sendo exigido um quorum de seis mil votantes. Iniciou a ser aplicado por volta de 488 e, no final do século V, propiciou que fosse também utilizado como vingança contra um chefe de família rival, pois fazia com que o desafeto fosse afastado das decisões políticas da cidade, por algum tempo. Clístenes, o grande articulador da implementação das instâncias democráticas em Atenas, sofreu ostracismo, assim como também o pai de Péricles (AMOURETTI e al., 1993. p. 159 e 182).

A organização política de Atenas realizou-se através de assembleias, de conselhos e da magistratura, cujos poderes, muitas vezes, se complementavam, visto que muitas atribuições não eram exclusivas e as funções, em geral, misturavam atribuições administrativas, executivas e judiciárias.

Os cidadãos, em sua maioria, exerceram, de fato, um ou outro cargo, uma vez na vida, visto que não era permitido o acúmulo de funções e era restrita a possibilidade de reeleição, o que reforça a peculiaridade ateniense de grande envolvimento dos cidadãos com a *polis*, visto que, por terem passado pela experiência, todos se comprometiam efetivamente com as decisões. Por outro lado, os cidadãos que exerciam os cargos de maior responsabilidade, como os arcontes e os estrategos, ainda são egressos das famílias mais ricas e célebres da cidade, sem considerar que os membros do Areópago são vitalícios. O Tribunal tem posição extremamente conservadora, impondo, até o início do século V, restrições ao comércio, que decorriam de uma mentalidade que priorizava o cultivo da terra, uma atividade de subsistência, em detrimento às relações com outras cidades. Os cidadãos de Atenas estão imersos nessa reflexão, magistralmente representada na *Orestéia*, de Ésquilo, que traz os tempos imemoriais do poder da casa dos Atridas e a fundação do Areópago pela deusa Atena. Na tragédia, sua atribuição pode ser entendida como mais ampla do que a competência penal para julgar crimes de sangue, como julgar Orestes pelo seu matricídio. Assim, ao invés de uma competência jurisdicional apenas penal, ele seria um tribunal guardião da ordem e da tradição. O Areópago instituído pela deusa nas *Eumênides*, julga o crime de matricídio cometido

por Orestes, mas a deusa Atena determina, ainda, que sua atribuição é de velar pelas leis em sentido mais amplo, ou seja, tutelar, como dizem os versos 704-706, já citados anteriormente, no primeiro capítulo desse trabalho. Por outro lado, a função de guardar a ordem também se enquadra no julgamento de crimes de sangue, aqueles que mais traumatizam um grupo social e uma função sem regulamentação seria, de certa forma, mais honorífica do que detentora de um poder efetivo.

O Areópago funcionava à noite, na colina consagrada a Ares, deus da guerra, mas, ironicamente, apesar dessa marca beligerante, seus julgamentos sempre foram acatados, de acordo com os registros preservados. Sólon teria aumentado suas funções em 594 a.C., quando assegurou poderes de protetores da moral, da piedade, do ascetismo e da educação, tornando-o um corpo político e não apenas judicial.

Efialtes, em 462, reforma o Conselho dos guardiões das leis limitando suas funções a julgar os crimes mais graves, incluídos os de sangue e as questões religiosas. Efialtes é assassinado e Péricles assume a função de estrategista e vai complementar as reformas que diminuem o poder da aristocracia (VIDAL-NAQUET, 2002, p. 23-24).

O Areópago é, na verdade, o embrião de toda a relação democrática dos cidadãos de Atenas, tendo sido, junto com a Assembléia, a origem das demais instituições onde a participação dos cidadãos é essencial. Seus membros agiram de forma a resguardar uma idéia de *polis* que foi preservada nas tragédias e também nos textos de Aristóteles, em especial, uma cidade cosmopolita, que recebia os suplicantes, fossem eles um príncipe (Orestes), um rei desditoso (Édipo) ou uma mulher em fuga (Medéia). Em

todos esses momentos registrados nas tragédias, vemos Atenas como uma cidade em sintonia com os deuses do Olimpo, superiores, pois Orestes cometera o crime por inspiração (ou determinação, dependendo do autor) de Apolo, foge das Erínias (deusas ctônicas), Édipo tenta fugir do seu destino e é dessa maneira que é tragado por ele e Medéia foi levada a atos insanos por uma traição, mas é filha do deus Sol. A cidade de Atenas os ampara, os protege.⁴⁷

Atenas, anteriormente, na sua formação inicial era apenas uma reunião de *genos*, que se uniram em tribo e depois, na *polis*. A *polis* apresentava um poder centralizado num rei e, desde o início, uma Assembléia Popular e um Conselho de Anciãos, o Areópago. Ésquilo retoma, na *Orestéia*, uma explicação mítica para a sua criação, fixando a iniciativa na deusa Atena. Após, foi instituído um executivo formado de nove arcontes (752 a. C.) que aplicava a justiça e administrava a *polis*. A aristocracia rural tomou o poder, e com a colonização de áreas férteis, começou a delegar todo o trabalho, na terra e no comércio, a escravos e a metecos. Poucos cidadãos continuaram a exercer essas tarefas, como pequenos proprietários rurais, os *geomores*, ou como comerciantes e artesãos, os *demiurgos*.

Em 621 a.C., Drácon elabora o primeiro código ateniense. Entretanto somente em 594, com Sólon, a legislação ateniense vai incluir algumas garantias para os não-aristocratas, como a proibição da escravidão civil, que ocorria quando o devedor era insolvente.

⁴⁷ Orestes nasceu em Argos, foi criado em Corinto, retornou a Argos, cometeu o matricídio e foi julgado e absolvido em Atenas; Édipo é tebano, criado em Corinto, torna-se rei ao casar com sua mãe, rainha de Tebas, penitencia seu crime e ascende ao plano divino em Atenas; assim como Medéia que é da Cólquida, vai viver em Corinto, com Jasão e é salva por Egeu, rei de Atenas e com ele vive até a chegada de Teseu, seu filho.

Atenas é governada por tiranos, desde cerca de 561 até Clístenes, que, por volta de 506, é eleito arconte e organiza as instituições democráticas. As reformas vão todas no mesmo sentido, buscando descentralizar o poder, tirando da aristocracia o controle do estado, para que as prioridades da cidade fossem as da maioria e não as dos mais privilegiados.

A aristocracia continuou a dirigir Atenas, pela sua disponibilidade em pensar a cidade e, até Péricles, fará todos os seus principais dirigentes, sendo esse controle rompido, de certa forma, com seu substituto que foi o dono de um pequeno curtume, Cléon (AYMARD e al., 1977, p. 72). Ou seja, as instituições democráticas, as profundas e sutis alterações realizadas em 506, estão, efetivamente, em plena maturidade em 429.

Os cidadãos, em geral, não valorizam o trabalho seja na terra, na plantação ou no trato com animais, seja no mar, assim como não consideram interessante o comércio e o artesanato. Não se ocupam nem das mulheres nem das crianças. Por outro lado, dão extrema importância à convivência entre eles, às discussões, aos debates, à capacidade de ponderar, de refletir. As escolas estimulam a oratória, enquanto técnica de convencimento. O estudo das questões políticas da cidade era considerado a mais nobre tarefa do cidadão. Nesse sentido estudam estratégias militares, projetam navios, com o objetivo não de conquistar outros povos, apenas por glória e orgulho, mas o de colonizar regiões para que produzam alimentos e outros bens de que a cidade necessita. No momento seguinte, até as Guerras Médicas, também procuram divulgar a democracia, entendida por eles como

governo da isonomia, como o mais perfeito possível. A palavra democracia, (assim como o conceito) não existia, na época, sendo encontrada pela primeira vez em Aristóteles, já no século IV a.C. É isonomia a palavra que utilizavam para descrever sua forma de governo (BRULÉ, 1994, p. 57).

Além da democracia, o outro elemento importante para a consolidação da liderança de Atenas foi a vitória contra os persas.

O exercício de uma democracia direta, com suas várias instâncias e compartilhamento de poderes, possibilitou a criação de uma relação de extrema igualdade entre os cidadãos, como nunca mais se fez presente na História, tendo gerado um senso diferenciado de responsabilidade, coletivamente e em cada um, pelas questões públicas. Todos eram responsáveis. O exercício de uma determinada função gerava uma responsabilidade individual pelas decisões tomadas, sendo que o cidadão por elas respondia, imediatamente após o término de seu mandato, seja na esfera política, na área civil ou penal (se suas decisões tivessem gerado prejuízo financeiro ou mesmo um ato criminoso, por inabilidade ou má fé, respondia perante o Tribunal respectivo). É dessa forma que a participação nas instâncias de decisão da cidade não corresponde a um direito do cidadão, mas a um dever. Para usufruir sua condição privilegiada de cidadão, ele dependia de seus pares e do exercício desse dever com os demais.

A ascendência de Atenas também foi formada em oposição à oligarquia espartana e aos interesses colonizadores conflitantes entre as duas principais cidades da região grega. Acrescentemos que no momento das duas invasões persas (em 490 e em 480), os Espartanos enfrentaram

problemas internos, dando, inclusive, no primeiro momento, prioridade a festas religiosas ao invés de apoiar as cidades aliadas nas guerras médicas, o que se contrapôs ao gênio político dos estrategos atenienses Temístocles e Aristides. Entretanto, logo a seguir demonstraram toda a sua bravura e eficiência. Culmina esse período com o apogeu ateniense, quando, em 478, Atenas conseguiu reunir um número expressivo de cidades e, sob sua hegemonia, formaram um pacto: a Liga de Delos.

Antes da primeira invasão dos persas, conhecida como a Primeira Guerra Médica, os persas já tinham horrorizado os atenienses quando da tomada de Mileto, cidade grega localizada na Ásia, que ocorreu em 494. Seus habitantes foram escravizados pelos persas.⁴⁸ Heródoto relata:

No teatro, por ocasião da representação de uma tragédia de Frinico, que tinha por tema a captura daquela cidade, os espectadores debulharam-se em lágrimas, sendo o poeta condenado a pagar uma multa de mil dracmas por haver lembrado aos povos aquela imensa desgraça que ele[o povo de Atenas] sentia como se sua própria fora. Além disso, a peça ficou proibida de ser representada em Atenas por quem quer que fosse.⁴⁹

Demonstra-se, já com esse fato, a inserção direta que o teatro tinha na vida de Atenas. Essa expressão artística única, que teve seu apogeu e declínio em pouco mais de sessenta anos, sistematizou as reflexões e as angústias do cidadão ateniense em relação às grandes questões de seu tempo e da vida humana, como se comprova pela análise do ordenamento jurídico que se realizou na Atenas do século V. Essa comunhão tão perfeita pode ser

⁴⁸ AMOURETTI e RUZÉ, 1993, p.160. Atenas e Erétria forneceram navios para a defesa de Mileto, mas não resistiram à força dos persas e foram obrigados a recuar para suas cidades. Depois, Dario impõe tributos mas outorga tratados generosos, permitindo a instalação de democracias e a colonização pelos iônios de outras cidades. Entretanto, não irá esquecer que os atenienses tentaram resistir à expansão do império persa e foram em defesa de Mileto, sendo essa a razão mais significativa apontada pelos historiadores para a insistência dos persas em conquistar Atenas.

⁴⁹ HERÓDOTO, p. 662, XXI. A tragédia *Tomada de Mileto* foi apresentada em 493, conforme AMOURETTI e RUZÉ, 1993, p.161.

exemplificada na trilogia *Orestéia* de Ésquilo que dialoga com a consolidação da democracia ateniense, refletindo a evolução de suas instituições assim como a vitória grega nas guerras médicas.

A primeira expedição invasora dos persas contra as cidades gregas da Ática e do Peloponeso ocorreu em 490 a.C. e foi repelida na batalha de Maratona. A segunda expedição ocorreu em 480 a.C. e, os gregos, mais uma vez, venceram, mas os persas chegaram a tomar várias cidades, tendo incendiado Atenas. A paz com os persas ocorreu só em meados de 450. A encenação da trilogia *Orestéia*, de Ésquilo, data de 458, logo depois do término das guerras médicas, sendo que as outras tragédias que têm como tema a família dos Atridas são posteriores, encenadas já no final do século V. A *Électra* de Sófocles é do período entre 420 e 409, sem data precisa. A *Électra* de Eurípides é de 413. *Ifigênia em Táuride* é encenada entre 415 e 412. *Orestes* e *Ifigênia em Àulis* são posteriores, tendo sido encenadas entre 408 e 405. A trilogia de Ésquilo é o mais completo registro, que foi preservado, da história de Orestes, sendo que as tragédias posteriores dialogam com ela, complementando, alterando, constituindo-se, pela análise teórica do século XXI em releituras, não só da lenda heróica dos Atridas, mas da própria *Orestéia*.

Desde o início do século V, passando pelo fim da guerra do Peloponeso, quando ocorreu a conquista de Atenas por Esparta (404), computando-se ainda a conquista de Filipe da Macedônia, em 338,⁵⁰ Atenas, em mais de um século e meio, esteve em guerra, em média, mais de dois

⁵⁰ Em 338, Filipe da Macedônia, auxiliado por seu filho, Alexandre, venceu os gregos na Batalha de Queroneia.

anos em cada três, nunca tendo passado mais de dez anos em paz.⁵¹ Inicialmente, foi a líder da defesa contra a invasão persa, mas, depois, ao organizar a Liga de Delos, age de forma imperialista, visto que, na verdade, a Liga funcionou com um império, controlado ferreamente por Atenas, que passa não só a ter sob sua coordenação a frota e os exércitos da Liga, como a defendê-la, submetendo as cidades rebeldes (AYMARD e al., 1977, p. 123). É importante precisar que a cidade de Atenas nem sempre se envolve como um todo nas sucessivas guerras, continuando seu próspero comércio, mas, mesmo assim, as perdas humanas e o gasto com navios, armamentos e soldados são grandes, sem contar as reconstruções da cidade, após os persas. Dentre os prejuízos econômicos da época, temos, em especial, que suas poucas terras cultiváveis são destruídas sistematicamente por pilhagens dos exércitos.

Apesar desse desgaste, Atenas pôde desenvolver uma cultura tão original quanto dinâmica.

A guerra contra os persas mostrou a força de um regime democrático, pois pelo registro de Heródoto, foi o valor dos soldados gregos ("homens livres") e a ousadia na estratégia que possibilitou uma derrota inesperada do exército persa. Nas cidades gregas da Ásia, Dario primeiro conseguiu formar alianças com tiranos que prestavam uma subserviência ao império persa, pagando tributos, mas mantendo a independência econômica. Entretanto, Mileto se rebelou contra o tirano Aristágoras (imposto pelos persas), e é por isso que os persas a invadem. O método de conquista de

⁵¹ BRULÉ, p. 101, AYMARD e AUBOYER, 1977, p. 97, 108 e 378; AMOURETTI e RUZÉ, 1993, p.155. Os pactos de paz eram firmados por prazo limitado, como por exemplo, em 446, Atenas e Esparta firmaram por 30 anos, mas voltaram à guerra em 431 e em 413. No século IV, muda-se só a formalidade e registra-se "para sempre".

Dario é a criação de governos de colaboração, que pagam tributos e colaboram com exércitos e armamentos para as incursões do império. Ele demanda terra e água, que são os símbolos básicos da soberania, da auto-sustentação de um povo, a cada cidade que pretende subjugar, deixando-a incólume se esta aceita submeter-se ao império.

Nesse aspecto, foi inovadora a atitude de Erétria e de Atenas quando Mileto pede auxílio e as duas cidades enviam frotas para combater os persas, aliados do tirano. E Dario fica desconcertado, pois está acostumado que a simples aproximação de seu exército origina a submissão das cidades. É por essa razão, segundo Heródoto e Meier, que resolve invadir a Grécia.

Em 490, consegue submeter as ilhas gregas e apodera-se de Erétria e Eusbeia: a população é escravizada e a cidade, saqueada.

Os persas desembarcam no norte de Maratona.

Os atenienses se juntam às tropas de Plateias⁵² e conseguem, de forma inesperada e graças à sua estratégia militar, impor uma derrota inédita aos persas, que se retiram.

Dario morre, mas seu filho Xerxes decide vingar a derrota dos persas em Maratona e organiza um grande exército, assim como estratégias de alimentação e de transporte inovadoras e marcha em direção a Atenas. Em 481, Xerxes conseguiu reunir mais de cem mil homens e, assim como

⁵²AMOURETTI e RUZÉ, 1993. p. 161. Os espartanos não podem enviar tropas, pois estão celebrando as Carneias, uma festa religiosa.

seu pai, não entendia como essa parcela minoritária das cidades gregas se opunha ao império persa⁵³.

Nesse meio tempo, Temístocles, em Atenas, conseguiu unir as cidades gregas numa perspectiva de defesa conjunta e passou a construir uma frota. Esparta assumiu, por suas qualidades de sociedade hierarquizada e de experiência militar, o comando da defesa grega. O comandante espartano, Leónidas, conseguiu segurar o poderoso exército persa com poucos homens, sendo derrotado e morto. Entretanto, a coragem dos combatentes foi inesquecível e, considerando a diferença numérica, para o ânimo do exército grego, foi como se tivesse sido uma vitória. Nesse momento, a audácia da estratégia grega organizou a evacuação de Atenas, permitindo o imediato cerco e destruição da cidade pelos persas. Entretanto, foram atraídos para Salamina e a frota grega venceu. Xerxes assistiu à batalha naval e ficou impressionado com a coragem e audácia dos gregos. Abandonou a Grécia, deixando Mardônio para vencer, passado o inverno, o exército grego.⁵⁴ Mardônio retornou à Àtica em 479 e sofreu uma grande derrota em Plateias, onde morreu.

O resultado da derrota dos persas foi importante para a consolidação da democracia grega, pois eram os representantes das cidades que derrotaram o poderoso exército persa, formado por soldados das regiões

⁵³ MEIER, 1998. *In any case, it was hard for the great king to comprehend how the few Greeks on the other side of the Aegean could have the nerve to defy him - they must have taken leave of their senses. Besides, only a minority of the Greek cities put up resistance. Many others had offered earth and water, symbols of their submission, to the envoys he had sent. And some of the city-states that wavered probably did so for appearance's sake. Only Sparta and Athens, as well as Sparta's allies on the Peloponnese and a few cities in the north and on the islands, were determined to take up arms - a total of maybe thirty city-states, most of them small and insignificant.* p.7-8

⁵⁴ HERÓDOTO, p. 566-1071. Mardônio é genro de Dario, auxilia Xerxes e tenta em 479 nova invasão à Ática.

submetidas pelos persas. Assim, Atenas iniciou sua reconstrução. E, nesse momento, de acordo com Meier:

At the victory celebration, Sophocles, then fifteen years old, is said to have opened the dance, naked and anointed, with a lyre in his hands. Aeschylus had fought in the war, and Euripides was born at about the time of Salamis. (1998, p. 33)

As tragédias gregas raramente utilizaram como tema questões contemporâneas, mas trouxeram, através das lendas heróicas, questões pertinentes para o cidadão grego. Uma exceção foi a peça *Tomada de Mileto* de Frinico, de 493, que, como já dito, tratava da verdadeira derrota da cidade para os persas em 494, ou seja, um ano antes. Ainda, Ésquilo, em 472, encenou *Os Persas*, contando a vitória dos gregos em Salamina, mas a narração da derrota é feita pelos persas, como se a notícia estivesse sendo dada a Atossa, a rainha mãe. Assim, a comoção é grande, mas é alheia, é distante dos espectadores.

No final de março de 458, os atenienses assistiram a trilogia de Ésquilo que retomava o dilema ateniense por excelência: a audácia para mudar e o medo que toda a mudança acarreta. Em 462, ou seja, há apenas quatro anos, Efiltes conseguira reduzir as funções do aristocrático Areópago e agora Ésquilo inseria essa mudança no final de sua trilogia.

A vingança e a culpa renovada para cada descendente pelo crime cometido no seio da família são, nesse momento, na tragédia, superados. Orestes é absolvido porque foi purificado por Apolo que reivindica para si o crime. Mas é Orestes quem é julgado. E o herói é julgado por seus pares, por homens sábios de Atenas.

Na trilogia, Ésquilo faz uma grande volta e de Argos, cidade corrompida pelos crimes, Orestes passa pelo templo de Apolo, em Delfos, e chega a Atenas, cidade cosmopolita e em harmonia com os deuses. Nessa cidade, nem mesmo as deusas ctônicas, da vingança, permanecem malignas. São, magistralmente, cooptadas pela deusa Atena para servirem à cidade mais justa e mais poderosa, Atenas.

E, no final, a deusa obtém uma reconciliação.

A redução do poder do Areópago foi gerada pela iniciativa do grupo político de Efialtes, do qual fazia parte o jovem Péricles, que, conseguiu uma vitória oportunista, aproveitando que Cimon estava defendendo o poder oligárquico de Esparta frente a uma sublevação dos escravos.⁵⁵ A situação era de enfrentamento, pois desde sua fundação o Areópago se imiscuiu na vida da cidade, procurando manter os privilégios da aristocracia. Efialtes, dessa forma, agiu de forma oportunista, com seu principal opositor fora da cidade. Quando Cimon retornou, quis alegar que o próprio Areópago deveria ser ouvido sobre as restrições a sua competência. Os defensores da mudança conseguiram uma votação favorável ao ostracismo de Cimon. Cimon era tão democrata quanto seus opositores e mesmo no exílio, quando iniciou a guerra do Peloponeso (431), pediu para juntar-se ao exército ateniense. Péricles propôs e defendeu a suspensão de seu exílio.

⁵⁵ Os espartanos tinham conquistado a cidade de Messenia e feito os habitantes de seus escravos, assim como a Lacônia, forçando-os a cultivar a terra, sob uma disciplina extrema. MEIER, p. 41. E, segundo, BRULÉ, p. 64-66, Efialtes aproveitou esse momento em que estavam ausente 4000 hoplites (*la "classe moyenne"*) que estavam em Esparta com Cimon. Assim, *Ephialtes trouve chez les thètes (dernière classe censitaire) la majorité nécessaire à cette réforme institutionnelle qui modifie pour longtemps en faveur de la démocratie l'équilibre général des pouvoirs.*

Entretanto, Efiltes tinha sido assassinado, em 461, em circunstâncias misteriosas e é uma tentativa de reconciliação nacional que está expressa na *Orestéia*, com o magnífico périplo de Orestes que termina com uma homenagem ao Areópago, numa exaltação das suas atribuições como essenciais para o funcionamento da cidade. Assim é a conclusão de Meier:

How profoundly Athens must have been shaken by the city's upheavals to make necessary such a huge, all-embracing effort as the Oresteia to regain spiritual equilibrium. At the same time, the Oresteia demonstrates the Athenians' remarkably well-developed faculty of perception, their ability to mediate experience and to work things through, both in poetry and in public life.(1998, p. 327)

Assim, em resumo, a trilogia de Ésquilo nos remete à evolução do conceito de responsabilidade individual, simultaneamente com o aparecimento e consolidação do regime político isonômico, na cidade de Atenas, iniciando pela caracterização, na tragédia *Agamêmnon*, do crime como sacrilégio, contra os deuses, que é o que ocorre com Tântalo que, por soberba, serviu seu filho Pélops, como refeição, aos deuses do Olimpo. No segundo momento, é a monarquia, que é representada tanto na vingança de Atreu pelo adultério de sua esposa com Tiestes, seu irmão (Atreu serve seus sobrinhos como refeição ao irmão), quanto no crime de Agamêmnon, o assassinato de Ifigênia, que é considerado sacrifício ritual para acalmar os deuses. As relações no período da aristocracia se configuram no crime de Clitemnestra que assassina seu marido e só pode sofrer punição através de sua própria família. É por isso que o crime só pode ser vingado por Orestes, pois a cidade não pode punir Clitemnestra. A isonomia é o momento político em que o crime de Orestes é cometido e, embora sobrevivam rituais de um

tempo mítico (perseguição das Erínias, purificação) é Orestes quem será julgado por um tribunal formado de homens. O Orestes é absolvido e o seu crime não transmite nenhuma punição aos seus descendentes. A isonomia determinou novas relações entre os homens e entre eles e os deuses.

3.2. A França sob ocupação alemã de 1940 a 1944

No final da primeira metade do século XX, Giraudoux já era um escritor consagrado, mas Sartre era um filósofo conhecido apenas no restrito meio intelectual. Os textos estudados, *Electre* e *Les mouches*, foram encenados, respectivamente, em 1937 e 1943.

Para entendermos o momento da produção e encenação dos textos escolhidos, é preciso analisar o período imediatamente anterior à Segunda Grande Guerra e como esse conflito se estabeleceu na França.

A Segunda Grande Guerra iniciou com a invasão da Polônia pelos alemães em setembro de 1939, tendo sido essa invasão que gerou a declaração de guerra da França e da Inglaterra à Alemanha. Em maio de 1940, iniciou o ataque alemão à França e em 14 de junho entraram em Paris, declarada cidade aberta. O armistício entrou oficialmente em vigor em 25 de junho de 1940. E, após longos quatro anos, foi somente em 25 de agosto de 1944, que o General Charles de Gaulle, com as forças de libertação, entrou em Paris.⁵⁶

Somente a soma de vários elementos relativos à força militar francesa de 1940, as opções dos partidos políticos, a consolidação do novo regime na URSS, pode gerar uma explicação, mesmo que frágil, para a derrota de um exército, de um povo, tão violenta e fulminante como a que ocorreu frente ao exército alemão. (PAXTON, 1972; AMOUROUX, 1961)

Dessa forma, podemos dividir a análise do que ocorreu para justificar essa derrota francesa em quatro argumentos que, apesar de se

⁵⁶ Vitória dos Aliados na Europa, junho 1944-maio 1945 e no Japão, 14 de agosto de 1945 - Hiroxima 6/agosto e Nagasaki, 9/agosto.

relacionarem e de dialogarem, podem ser analisados separadamente, pois apresentam enfoques diferenciados do momento histórico. Justifica-se a vitória alemã, primeiro, pela conseqüência aterrorizante da Primeira Grande Guerra, que matou e mutilou uma geração inteira de franceses; segundo, pela postura defensiva dos aliados que pactuaram por omissão com o rearmamento da Alemanha e com as reivindicações imperialistas de Hitler. No terceiro argumento, é importante lembrarmos que, ao mesmo tempo, a França desenvolvia uma estratégia militar somente defensiva. E, por último, uma questão fundamental para entendermos aquele momento histórico era a ameaça do comunismo russo.

1. A Primeira Guerra gerou a morte e a mutilação de toda uma geração de franceses. O cenário político que resultou do seu final encontrou a França, apesar de vitoriosa, dizimada. Uma geração completa foi morta ou ferida na guerra ⁵⁷. Ou seja, o preço da vitória foi alto para todas as famílias francesas e o impacto desse trauma coletivo pode ser medido pela derrota de 1940.

Por outro lado, é inegável que os soldados franceses responderam efetivamente à convocação em 1939, com resignação, cientes de seu dever, sem que qualquer comportamento diferente da convocação de agosto de 1914 possa ser identificado de acordo com os números analisados por Durand (2001, p. 7), o que pode ser creditado ao sentimento de dever do francês em relação a seus aliados, mas não ocorreu nenhuma demonstração esfuziante.

⁵⁷ PAXTON, 1972: p. 23 - Em 39/40, todos franceses de mais de 30 anos têm presente : “du gaspillage aveugle de jeunes vies en 14-18, qui avait fait de la France un pays de vieillards et d’infirmes.”

2. O acordo de Munique ⁵⁸ : quando as potências européias aliadas, vencedoras da Primeira Grande Guerra, fizeram concessões às exigências imperialistas de Hitler, em 1938 (DURAND, 2001, p. 7).

A argumentação de Hitler era sobre o direito à autodeterminação das minorias alemãs na Tchecoslováquia e, depois, na Polônia. Esse momento quando visto a partir dos acontecimentos posteriores, mostrou fraqueza. Esse acordo foi amplamente aprovado pelos franceses, mas significou uma quebra nos procedimentos adotados em relação à Alemanha, pois rompeu com a lógica do Armistício de 1918. Num aspecto moral, a concessão de 1938 fundamentou o ânimo do povo alemão e debilitou o do povo francês, pois justificou um dos argumentos de Hitler: que a Alemanha tinha sofrido uma grande injustiça. A Segunda Guerra Mundial foi uma guerra onde a propaganda, o convencimento, a opinião pública foram fatores decisivos e, nesse sentido, com o acordo de Munique, evoluiu fortemente a convicção do povo alemão sobre a justiça da palavra de Hitler.

3. A manutenção de uma estratégia militar defensiva, sem aporte de orçamento para suprir as forças armadas das atualizações tecnológicas que estavam sendo desenvolvidas na Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos. Essa estratégia foi, sucessivamente, objeto de proposições contrárias no Parlamento francês, que foram, todas, derrotadas. Os argumentos dos deputados que mantiveram a política militar, que se revelou desastrosa, se

⁵⁸ Os Estados Unidos emprestaram dinheiro à Alemanha entre 1925 e 1932, em cifras que permitiram àquele país experimentar um ressurgimento industrial, além de minorar a difícil situação de suas contas nacionais. Com o *crack* da bolsa em 1929, os empréstimos diminuíram e acabaram por estancar em 1932, pouco antes da ascensão de Hitler ao poder. A França, à época da ocupação da Renânia (zona desmilitarizada) em 1936, tinha uma força militar extremamente superior, porém, amedrontado, o Alto Comando do Exército Francês limitou-se a reforçar suas fronteiras. Hitler obteve a Tchecoslováquia. A política de Chamberlain (Inglaterra) seria condenada no tribunal da História. No entanto, Chamberlain teve uma recepção de vitorioso ao retornar à Inglaterra, assim como Deladier, na França, pois foram saudados por terem conseguido uma solução sem guerra. Informações confirmadas em mar. 2004, no site DW - DEUTSCHE WELLE, sobre História da Alemanha.

basearam na crença de que a França tinha mostrado seu poder e não seria mais atacada, ou seja, acreditavam na glória francesa. Não haveria mais uma guerra, pois nenhuma nação que pudesse ameaçar a França teria interesse em atacá-la, visto que se consolidou o entendimento que a Primeira Guerra definira as relações políticas entre as grandes potências e que não havia força militar capaz de alterar isso. Tal compreensão implicou na construção da Linha Maginot⁵⁹, numa estratégia militar de defesa, e na desconsideração absoluta da mudança na utilização de tanques e aviões, não mais como armas de apoio e de retaguarda, mas de ataque e de velocidade.

Para os franceses, em 1939, imaginar a possibilidade de outra guerra era insuportável. Um outro dado importante, nesse aspecto, já avançando um pouco para 1940, foi que o planejamento militar apostava numa contradição: se a Alemanha invadissem, a Linha Maginot iria bloqueá-la e se a Alemanha fizesse um cerco à França, não teria meios para assegurar uma guerra longa. Os estrategistas franceses apostavam numa guerra curta, com vitória certa. Nesse sentido, a convocação dos soldados e sua imobilidade de setembro de 1939 a maio de 1940, a espera e depois a violência da velocidade com que os alemães avançaram, também são dados significativos para a derrota de 1940⁶⁰.

4. O medo do comunismo. Outro argumento importante para a derrota francesa foi a identificação entre alguns representantes do capital internacional e da burguesia francesa que concordavam com a ideologia nazista, que, até 1942, dava ênfase à defesa da propriedade e da família em

⁵⁹ A linha Maginot era formada de trincheiras fortificadas, na fronteira com a Alemanha, repetindo a estratégia da I Grande Guerra, mas os alemães entraram pela Bélgica.

⁶⁰ DURAND, 2001, p. 11 e BEAUVOIR, 1960, pp. 435 e 495, em especial.

contraponto com a ideologia comunista. O representante inglês desse entendimento equivocado foi o primeiro-ministro Chamberlain (DURAND, 2001, p. 3). E, por outro lado, a consolidação da revolução comunista na URSS, levou o Partido Comunista a uma atuação centralizada e internacional. Na França, as greves de maio e de junho de 1936, somadas à vitória eleitoral da Frente Popular, geraram, em um setor da opinião pública francesa, um receio maior do avanço do poder dos comunistas do que da nova ordem nazista⁶¹. É importante enfatizar que as atrocidades praticadas pelo III Reich de Hitler ainda não eram sequer presumidas.

Os socialistas, que participavam da Frente Popular, adotavam uma política pacifista. Não acreditavam numa real ofensiva alemã, tendo em vista, inclusive, que a França havia provado ao mundo a grande força de seu exército, com a vitória na Primeira Grande Guerra. Comungavam do sentimento de que o pesadelo havia terminado.

Por outro lado, os comunistas defendiam que qualquer guerra entre nações seria uma guerra entre interesses imperialistas que iriam utilizar os trabalhadores apenas como bucha de canhão. Esta posição era programática e foi mantida pelos militantes mais ortodoxos até o engajamento do partido comunista na Resistência, ideologicamente, em julho de 1940 e de forma direta, através de atos, após junho de 1941⁶². Tratava-se, para o partido comunista, de defender o Estado Soviético de qualquer agressão externa e de impedir a morte dos trabalhadores nos campos de batalha. Sua posição, dessa forma, revestiu-se de coerência

⁶¹ Esse entendimento que enfatiza o perigo soviético encontra-se em especial na obra de AMOUROUX.

⁶² ROUSSO, 1987, p. 264: “(...); le Parti s’est engagé dès juillet 1940 dans la Résistance, dont il devient, après juin 1941, le principal moteur.”

absoluta com seu projeto de revolução operária internacional. Assim, quando em janeiro de 1940, o Parlamento francês apoiou a declaração de guerra à Alemanha, em função da agressão à Polônia, os deputados comunistas votaram contra. Através de lei, em 20 de janeiro de 1940, foram destituídos (DURAND, 2001, p. 12-13 e RÉMY, 1992, p. 35 e 45).

Os elementos da derrota estavam todos lá: a certeza de que a França já provara, em 1918, sua força e poder; o horror de uma nova guerra, que parecia improvável; a enorme perda em vidas de 14-18; a convicção de que, se houvesse, a guerra seria defensiva e rápida; uma ambigüidade interna sobre as propostas do partido nacional-socialista alemão e dos partidos socialistas e comunistas franceses. Entretanto, a França contava com um exército organizado e forte, navios, força militar nas colônias, ou seja, tecnicamente poderia e deveria ter resistido à invasão alemã, mas não o fez e, no início do século XXI, podemos concluir que, mesmo que se considere esses elementos, somados, como essenciais, na verdade apenas tangenciam respostas para a grande derrota.

Essa perplexidade acompanha várias análises desse momento histórico, mas dois argumentos sociológicos são encontrados com freqüência para justificar a ocupação, sendo que o primeiro se ampara na atitude do Governo francês, em especial na decisão de Pétain em reconhecer a derrota em 17 de junho de 1940, propondo aos alemães um armistício, e o segundo, que os franceses haviam liberalizado demais seus valores. Esses argumentos sintonizam uma análise falaciosa dos acontecimentos históricos. Primeiro, a história é uma ciência que há muito abandonou a relação determinista entre um acontecimento coletivo e a responsabilidade somente de um indivíduo

(HUNT, 2001, p. 12). Pétain não submeteu suas decisões a nenhum plebiscito formal, mas o sentimento de alívio gerado pela sua escolha está expresso nas inúmeras manifestações de reconhecimento público, que foram filmadas, inclusive⁶³. Ainda, em relação ao segundo argumento, de abrandamento de valores, seria necessário precisar se a maior ou menor capacidade de reflexão e de crítica de um povo, de seus intelectuais, geraria uma espécie de ente supra-estrutural chamado de fragilidade moral. Ou seja, se o debate, se a discussão das questões que envolvem o Estado e os cidadãos era dinâmica e se isso promovia a debilidade das instâncias democráticas. Ora, o comprovado ardor pelo debate da sociedade francesa apenas consolidou suas instâncias democráticas e não o contrário. Entretanto, por paradoxal que isso possa parecer, encontramos ênfase nesses entendimentos, indicados como importantes para a derrota de 1940 (RÉMY, 1992, p. 13-14; PAXTON, 1972, p. 33).

Paxton, por exemplo, cita vários registros de intelectuais franceses que se referem a uma abstração chamada de “liberdade demasiada” que gerou fragilidade de valores e a derrota para os nazistas.

Entretanto, ao reconhecermos uma sucessão de decisões equivocadas e de cumplicidade entre posições ideológicas adversárias, poderemos estar mais próximos de interpretar o que realmente ocorreu.

Na verdade, no momento da derrota de 1940, o poderio de cada força armada não era claro na análise dos outros países. A surpresa com a rápida derrota francesa foi de todos, inclusive da Alemanha. Os franceses esperavam que a Inglaterra tivesse condições de suportar a guerra, até uma

⁶³ exposição permanente, *Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation*, Lyon, out. de 2002.

posterior recuperação francesa, sem abdicar de seu território. No momento em que a França caiu e, mais do que a França, quando o mundo assistiu à ocupação de Paris, houve um sentimento generalizado de que a Alemanha havia ganhado a guerra. E, o que é realmente estarrecedor, é a idéia de que, com o Armistício de Pétain, a vida cotidiana seria retomada, apesar da Ocupação. Inclusive, esse elemento de continuidade foi confirmado pelo comportamento do exército alemão que não destruiu Paris, nem as cidades declaradas abertas, e que, ciente dos objetivos da propaganda, da nova ordem alemã, tiveram atitudes de embaixadores.

O Governo francês instalou-se em Bordeaux, depois foi para Vichy, tendo declarado Paris cidade aberta, ou seja, não houve nenhuma defesa da cidade. Os franceses já estavam fugindo, em massa, em direção ao sul.

No momento seguinte ao da ocupação de Paris, o sentimento dos franceses foi de que o pesadelo havia terminado porque os alemães não estavam destruindo a cidade, não agiam grosseiramente, pagavam suas contas, inclusive se emocionavam no monumento ao soldado desconhecido (AMOUROUX, 1961, p. 15, vol. 1).

O êxodo, desesperado, problemático, pois não havia gasolina, alimentação, alojamento, deixou Paris vazia. Foi o caos. Simone de Beauvoir permaneceu em Paris até o dia 9 de junho, depois se deslocou até Angers, onde ficou com alguns amigos. Ao ver que na vila próxima, os alemães estavam, aparentemente, sendo educados e determinados para que as pessoas retomassem suas atividades, voltou à Paris.

Je suis revenue au Quartier latin, c'est vide, mais les cafés sont ouverts, on voit un peu de monde aux terrasses. Presque aucun Allemand par ici.

Je retourne ao Dôme; maintenant, il y a du monde: le sculpteur suisse, (...). Et les Allemands rappliquent: ça me fait étrange mais de façon abstraite. Ils ont des têtes inertes, on dirait des touristes; on ne sent pas, comme au Mans, leur force collective; et, individuellement, leurs visages découragent l'intéret. Je les regarde et je ne sens rien. (BEAUVOIR, 1960, p. 495, 502, 505,511)

O historiador Paxton recupera algumas citações, frases de escritores e, dessa forma, perpassa que havia leviandade na relação dos franceses com os alemães. Uma espécie de pusilanimidade ou covardia. Essa interpretação do historiador que contribuiu com sua pesquisa para fixar que não se comprova o mito de que havia um “bom” Governo Vichy e um outro Vichy colaborador, é, no mínimo, reducionista, pois retirou do contexto as frases, os entendimentos e os coloca sob o olhar do pós-guerra. É possível uma análise mais factual, sem impressionismos, visto que os franceses esperavam, com a ocupação, uma destruição sem precedentes e esta não se concretizou, em 1940. O sentimento normal seria o de impotência e de alívio.

O historiador Paxton cita Simone de Beauvoir:

Simone de Beauvoir, par exemple, raconte de façon saisissante dans quel état d'hébétude elle est remontée en auto-stop à Paris en juillet. Elle n'eut de sentiment de maîtriser à nouveau sa vie qu'après avoir repris son poste de professeur dans un lycée, même si cela impliquait qu'elle dut prêter serment à Pétain:

"Pendant ces trois semaines, je n'étais nulle part; il y avait de grands événements collectifs avec une angoisse physiologique particulière; je voudrais redevenir une personne, avec un passé et un avenir. Peut-être à Paris j'y réussirai. Si je peux toucher mon traitement, je resterai ici long temps."⁶⁴

⁶⁴ PAXTON, 1972, p. 28 quando cita BEAUVOIR, S.de. *La force de l'âge*. Paris: 1960, p. 459-72. Na edição Paris: Gallimard, 1960, Collection Folio, corresponde à p. 518.

Em momento algum, Simone de Beauvoir trata a invasão alemã com leviandade. Ela reflete, em junho de 1940, de forma especial, pelo seu olhar mais sensível de intelectual, o sentimento do francês médio: relaxamento da tensão. Isso não autoriza que possamos ver nessa manifestação de procura individual de retorno à vida cotidiana, ao controle de sua alimentação, transporte, trabalho, qualquer convivência com o Governo de Vichy. Ao contrário, Simone de Beauvoir declara que é mais angustiante ver seus próximos defenderem a política alemã e, nesse momento inclui Vichy, do que os alemães que defendiam suas propostas de imperialismo. A subserviência do francês dói muito mais em Beauvoir:

La haine, je m'aperçus que je ne l'avais pas encore connue, mais seulement des rages assez abstraites; maintenant, j'en savais le goût; elle visait une particulière violence ceux de nos ennemis qui m'étaient le plus familiers. Les discours de Pétain m'atteignaient plus vivement que ceux d'Hitler; je condamnais tous les collaborateurs; mais à l'égard des gens de mon espèce, intellectuels, journalistes, écrivains, j'éprouvais un dégoût intime, précis, douloureux. Quand les littérateurs, des peintres, allaient en Allemagne assurer les vainqueurs de notre adhésion spirituelle, je me sentais personnellement trahie. Je considérais les articles de Déat, de Brasillach, leurs dénonciations, leurs appels au meurtre comme des crimes aussi impardonnables que les activités d'un Darlan. (1960, p. 574)

Paxton também isola duas manifestações de Gide, a favor de Pétain, de 26 de junho de 1940, "(...) qu'on va vers la fin de la 'décomposition de la France', de la 'liberté excessive', du 'triste régime de l'indulgence'" e de 25 de julho:

(...) tout mon amour pour la France ne pouvait faire que je ne fusse sensible à l'état de délabrement de notre pays (...)

*Mollesse, abandon, relâchement dans la grâce et l'aisance, autant d'aimables qualités qui devaient nous conduire, les yeux bandés, à la défaite.*⁶⁵

São manifestações reconhecidas por Gide, o problema é que Paxton não apresentou a continuidade da atitude do escritor que, em seguida, verificou seu erro e trabalhou pela libertação da França. Gide realmente achou “admirable” o discurso de Pétain, mas, dois dias depois do armistício entendeu que há no discurso de Pétain: “quelque ruse infâme”:

*(...)Comment parler de France “intacte” après la livraison à l'ennemi de plus de la moitié du pays? Comment accorder ces paroles avec celles, si nobles, qu'il prononçait il y a trois jours? Comment n'approuver point Churchill? Ne pas donner de tout cœur son adhésion à la déclaration du général de Gaulle?*⁶⁶

Aded (1992, p. 10-40) adota o mesmo procedimento que Paxton quando trabalha como se fosse um absurdo, um paradoxo que o teatro permanecesse funcionando plenamente, quando Paris estava ocupada e os aliados desembarcavam na África do Norte, em novembro de 1942. Diz que, na França, as deportações, as prisões, os fuzilamentos se multiplicavam e os teatros funcionavam a pleno. Não é o que efetivamente ocorreu. Muitos teatros funcionavam, mas o clima era de devastação.

Alguns estudiosos tentam buscar aquele sentimento de fraqueza moral gerada por obras reflexivas e até niilistas, não só para entender a Ocupação, mas para construir uma expectativa de que os intelectuais deveriam ter tido uma posição de resistência mais efetiva. Essa é uma análise reducionista do momento e dos atores.

⁶⁵ PAXTON, 1972, p. 33, cita a obra *Journal (La Pleiade)*.

⁶⁶ SAPIRO, 1999, p. 23; GIDE, 1946, p. 44 e 45.

Não é possível fazer essa relação linear entre o escritor, suas manifestações, sua obra, e devemos ter presente que os escritores citados estavam no turbilhão, no redemoinho, onde não se distingue o que está acontecendo.

3.2.1 Vichy, o III Reich, de Gaulle e a Resistência

Com o armistício firmado, o exército nazista ocupou a França⁶⁷. Após algumas semanas, foram substituídos pelo exército de ocupação, com o objetivo de restabelecer as atividades econômicas e civis, sob sua chancela. O armistício dividiu a França em duas zonas, com subdivisões. Uma zona, chamada de ocupada, que efetivamente estava sob as determinações do III Reich e outra, chamada de não ocupada ou livre, que estava subordinada ao governo colaboracionista do Marechal Pétain, retomada pelo exército alemão em 11 de novembro de 1942, que, entretanto, manteve o governo de Vichy enquanto aparato estatal, no exercício de algumas funções, até a Libertação. A zona ocupada pelos alemães compreendeu Paris e Bordeaux, e o Governo de Pétain se centralizou em Vichy, e incluiu Lyon. O território francês ainda sofreu fracionamento com uma zona anexada (Strasbourg e Metz); uma zona de ocupação italiana (Grenoble); uma outra dividida com o comando alemão de Bruxelas (*zone rattachée*), uma zona reservada e outra interdita (DURAND, 2001, p. 44). Essas diferenciações indicavam o nível de interesse do III Reich em anexar essas regiões. A relação e a divisão de poder entre o invasor e o governo colaboracionista foram muito ambíguas e mesmo na zona chamada ocupada, totalmente sob o controle do exército alemão, em função da vitória militar e do armistício assinado por Pétain, Vichy nomeava prefeitos e outros funcionários. Ou seja, formalmente, Pétain permaneceu

⁶⁷ Para o estudo desse período histórico, além das referências mais diretas, foram utilizados, em especial, os estudos de Aron, Paxton, Durand, Amouroux, Beauvoir, de Gaulle e Rousso, assim como jornais oficiais, discursos, documentos e vídeos do *Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation*, situado em Lyon, do *Musée de l'Armée* e do *Musée de l'ordre de la Libération (Invalides)*, situados em Paris.

chefe do executivo do auto-intitulado *État français*, sendo também, de fato, chefe do legislativo e do judiciário.

A partir de 22 de junho de 1940, não havia mais um governo republicano na França. Vichy estimulou o culto à personalidade arbitrária do Marechal que, ao invés de partidos, teve "organizações" militares e paramilitares ao seu redor. Era formalmente (pelo armistício) chefe dum exército de 100.000 homens (o mesmo número que os Aliados autorizaram à Alemanha a conservar após a Primeira Grande Guerra), e controlava a frota francesa (desarmada e neutralizada). Manteve, ainda, a subordinação das colônias do Império e de suas forças armadas⁶⁸. Organizou um Conselho Nacional, em fevereiro de 1941, de 192 membros, que passou, por exemplo, a nomear os prefeitos.

Durante a ocupação, o delegado geral de Vichy permaneceu em Paris, sendo responsável, perante a autoridade alemã, pelo bom funcionamento da administração estatal na França.

Não havia autonomia administrativa, pois toda a legislação e determinações burocráticas do governo de colaboração estavam submetidas à autorização alemã. Por outro lado, o III Reich, diretamente ou através do governo de ocupação prezou, acima de tudo, que a produção econômica da França não fosse interrompida, visto que a maior parte dela era confiscada (na maioria das vezes a produção era paga, mas com preço vil) e enviada à Alemanha. A concordância de Hitler com um governo de colaboração compreendia a expectativa de que com Pétain a retomada da ordem e da produção seria mais rápida e eficaz, tendo sido esse o mais forte motivo

⁶⁸ HUBERT, 2003. Na África do Norte, em 1940, estavam, por exemplo, 250.000 soldados.

para a sua instalação e manutenção. Vichy procurou defender que seu objetivo não era de subserviência ao III Reich e sim de uma aliança entre duas nações soberanas, contra o comunismo. Essa “aliança” entre o escravo e o senhor estava inserida na proposta de uma "nova ordem européia" antibritânica e anticomunista, uma idéia de Pétain, desconsiderada pela força de ocupação e por Hitler, mas que foi extremamente útil para efeitos de propaganda, pois criava um fundamento ideológico para a colaboração com o III Reich.

Ao assumir o Governo Francês, assinar o armistício e organizar um sistema de governo em Vichy, Pétain não estava apenas se submetendo a uma força militar superior, mas sim comungava de alguns dos ideais do partido nazista, na defesa do Trabalho, da Família e da Pátria. Pétain acreditava que uma nova ordem mundial estava surgindo e iria se contrapor à ameaça comunista que vinha do leste. E, que, agindo de forma a poupar o povo francês de um derramamento inútil de sangue, era melhor capitular e se apresentar como aliado do III Reich na nova ordem que este estava construindo pela força de seu exército. Vichy não reunia, naquele momento, somente os traidores da pátria, mas os colaboradores que escolhiam a aliança com a Alemanha por convicções políticas. Estava se dedicando à chamada Revolução Nacional.

Giraudoux, de julho de 1939 até o dia 05 de junho de 1940, era comissário geral de informação e esteve em Vichy desde a instalação do Governo, de 29 de junho de 1940 até janeiro de 1941, quando se aposenta e retorna à Paris. Esteve, portanto, no centro de todos esses acontecimentos. Sua peça *Électre* foi encenada em 1937, e suas reflexões sobre a verdade e o

poder podem ser analisadas como elementos para a gênese da derrota francesa, porque trabalha, nessa tragédia, com uma denúncia do afrouxamento dos valores morais o que gera a falta de legitimidade do governo de Clitemnestra e de Egisthe⁶⁹.

ÉLECTRE

*Il est des regards de peuple mort qui pour toujours étincellent. Plût au Ciel que ce fût le sort d' Argos! Mais, depuis la mort de mon père, depuis que le bonheur de notre ville est fondé sur l'injustice et le forfait, depuis que chacun, par lâcheté, s'y est fait le complice du meurtre et du mensoge, elle peut être prospère, elle peut chanter, danser et vaincre, le ciel peut éclater sur elle, c' est une cave où les yeux sont inutiles. Les enfants qui naissent sucent le sein en aveugles. (GIRAUDOUX, *Électre*, Acte II, scène 8, p. 204-205)*

Électre decide que a verdade é o objetivo final, desconsidera o preço a pagar e escolhe a derrota de Argos frente ao invasor, em busca de um povo inocente da cumplicidade com o assassinato de Agamêmnon. O trecho citado revela a intransigência de Électre, que decide não adiar a vingança, incita o ato de Oreste e impede Egisthe de defender Argos. Condena a cidade à ocupação, na lógica da peça. Giraudoux escreve essa peça em 1937, quando a França vive a efervescência do governo da Frente Popular. A intransigência de Électre gera a destruição de Argos ou foi o assassinato de Agamêmnon que determinou a vingança de Oreste e só a partir dela pode ser restabelecida a ordem em Argos? Mesmo que esse retorno à ordem seja Argos em chamas?

Egisthe não nega o crime, apesar de não se reconhecer como autor, mas pede a Électre que deixe a sua vingança para depois da defesa da

⁶⁹ HUBERT, 2003: (...) *C'est un traumatisme énorme, qui reviendra sans cesse dans le discours de Vichy, et principalement sous la forme religieuse, la défaite de la France étant parfois vue comme une «sorte de Shoah»: une défaite provoquée par Dieu à cause des péchés commis par le peuple de France. Il y a là une sorte de masochisme que s'appliquent les Français, qui pensent ne pas avoir été à la hauteur du patriotisme qui convenait.* Shoah é a palavra hebraica para catástrofe, também usada como sinônimo de Holocausto.

cidade. Egisthe fez o sacrifício da verdade, pois esse é o preço que entendeu necessário para a manutenção da cidade e do reino. Sua angústia culpada pediu apenas tempo. O desalento da personagem e a intransigência de Électre como que prenunciam a ambigüidade da vida dos franceses sob a ocupação alemã.

Na França, imediatamente antes da ocupação, ocorreram significativas trocas de gabinetes, comprovando a ausência de uma unanimidade ou mesmo de uma maioria relativa na administração do país. O primeiro-ministro Paul Reynard substituiu Daladier, em 20 de março de 1940, e em 05 de junho de 1940, nomeou Prouvost para a propaganda, “en remplacement de l’inefficace Jean Giraudoux”, como interpreta Durand (2001, p. 16). Ou seja, o historiador além de ter incluído Giraudoux como colaboracionista, ainda o tem como inoperante dentro da burocracia vichista. Giraudoux participou por convicção, haja vista que estamos em 1940 e toda a França apoiava Pétain. E, como esperar que a propaganda governamental gerasse alguma esperança e ação, se o próprio governo estava inerte?

Por outro lado, como já vimos, Sartre fora convocado e esteve num campo de prisioneiros nesse período inicial da guerra. *Les mouches* foi escrita a partir de outubro de 1941 e encenada pela primeira vez em 02 de junho de 1943, dialogando com esse período histórico violento e ambíguo, quando discute a liberdade e a responsabilidade do indivíduo por ela. Sartre vai, até sua morte, se referir a esse período como pleno de possibilidades, visto que cada ato se revestia de uma importância extrema, pois a morte, violenta e injusta, estava sempre presente.

De Gaulle havia sido enviado a Londres pelo Governo Daladier para avaliar os meios sob os quais se daria o apoio da Grã-Bretanha. No momento da invasão, são surpreendidos pela nova tática de utilizar tanques e aviões e pela audácia alemã de invadir a França pela Bélgica - através das Ardenas, noroeste da Bélgica -, enquanto os aliados esperavam que a invasão ocorresse pela Linha Maginot, construída pela antiga tática de guerra de trincheiras, na fronteira com a Alemanha.

A Inglaterra, não tendo conseguido evitar a queda da França, organizou, até 04 de junho de 1940, a retirada de Dunquerque. O exército aliado embarcou para a Inglaterra, o inglês com 200.000 homens e o francês com 150.000. Entre a confirmação da derrota francesa pela invasão fulminante do exército alemão e a assinatura do armistício, de Gaulle procurou apoio de Churchill. O armistício é articulado e assinado de 17 a 22 de junho. Em 18 de junho, de Gaulle faz seu apelo de esperança, pela BBC de Londres, dizendo que a guerra ainda não fora perdida.

O primeiro-ministro inglês, Churchill, desenvolvia uma política de organização da força militar inglesa, se opondo ao imperialismo alemão, ao contrário de seu antecessor. Chamberlain estimulou o rearmamento alemão para fazer frente à ameaça comunista, pois estava convencido que as reivindicações da Alemanha em relação à anexação dos Sudetas (*Sudetenland*), e o controle do resto da Tchecoslováquia, amparadas em denúncias de violências contra a minoria étnica alemã, procediam. Chamberlain não partilhava do imenso pavor de Daladier com a perspectiva de uma nova guerra e, ideologicamente, entendeu que era interessante a reivindicação de Hitler. A anexação da Tchecoslováquia e a invasão da

Polônia fragilizaram a defesa francesa e foram elementos significativos para a sua derrota, no sentido de que, apesar de serem arriscadas iniciativas, foram coroadas por êxito e demonstraram a força da diplomacia alemã e a de seu exército.

Churchill não tinha especial simpatia pela pessoa do General de Gaulle, mas assegurou meios para que, de Londres, houvesse uma perspectiva de reversão da derrota francesa. Isso ocorreu, por óbvio, não só por solidariedade com o país aliado invadido, mas porque, em 1940, um general francês que se dispunha a ir contra o senso comum que indicava uma vitória esmagadora do exército nazista, mesmo que fosse uma voz prepotente e centralizadora, ajudava Churchill a implementar sua política contra o nazifascismo.

O Governo da Grã-Bretanha reconheceu em 27 de junho de 1940, o General Charles de Gaulle como chefe de todos os franceses livres. Entretanto, tendo em vista os vários momentos em que as deliberações dos aliados se chocaram com as de de Gaulle, foi somente em 23 de outubro de 1944 que o Governo provisório da República Francesa foi reconhecido oficialmente pelos Estados Unidos e pela Grã-Bretanha. De Gaulle havia conseguido, com sua política de unificação dos movimentos de Resistência interna e externa, descartar o projeto dos aliados de administração da França, após a sua Libertação. O *Allied Military Government for Occupied Territories* colocava sob tutela os países libertados pelo exército aliado. Entretanto, na França, com a ação da Resistência interna, ficou impossível não reconhecer o governo provisório da República, presidido por de Gaulle.

Ou seja, a França fora libertada por seu próprio povo, além do auxílio do exército aliado (*Le programme du CNR*. 1994, p. 16).

O General, no seu apelo de 18 de junho de 1940, pela BBC, de Londres, conclamou os franceses a terem esperança, pois a guerra não havia terminado e que assim como os alemães tinham uma tecnologia avançada que os fizera ocupar a França tão rapidamente, outros poderiam dispor dessa vantagem e a guerra ainda poderia ser ganha.

Insistiu que fora apenas uma batalha perdida e não a guerra. Por outro lado, não conclama os cidadãos franceses à resistência ao invasor. Até a emergência de uma resistência interna, inicialmente espontânea e depois organizada em pequenos grupos, de Gaulle sempre procurou manter na França um sistema eficiente de informação, mas não uma resistência clandestina.

De Gaulle acreditou que somente o exército regular francês, juntamente com os aliados, poderiam libertar a França. Sua formação política, liberal, e sua disciplina militar procuraram sempre uma centralização do poder.

Assim, seus pronunciamentos na BBC não impelem os franceses à resistência. Semeiam esperança. Entretanto, na França, a maioria das famílias não tinha rádio ou, em 1940, ainda não conseguiam sintonizar suas transmissões, mas os franceses, imediatamente, ficaram cientes dessa iniciativa a partir de Londres, pois a informação circulou rapidamente.

Vários conseguiram ainda fugir para Londres para se engajar ao lado do General de Gaulle.

Por outro lado, a Alemanha, com Goebbels, já havia investido nessa arma de propaganda, inclusive com o Governo patrocinando a venda em massa de rádios baratos⁷⁰.

Registre-se, ainda, a impressionante burocratização no tempo da ocupação, o enorme número de normas regulamentadoras, de portarias, de decretos promulgados tanto pelo III Reich, pelo Governo Vichy e como também por parte do General de Gaulle. Foram milhares as decisões de Estado emanadas dessas três instâncias, que procuravam centralizar as determinações. O objetivo era bem definido, pois pensavam em controlar abastecimento, licenças de soldados, pensões de viúvas, produção, compra e venda de bens, ou seja, o funcionamento do Estado. Esse controle criou redes de influência que, em qualquer das zonas, possibilitou espaços de ruptura nesse sistema, gerando desmandos e abusos, com a complacência das administrações. A corrupção serviu especialmente à ocupação alemã, ao criar diferenciações, criando privilégios entre famílias vizinhas de uma mesma comunidade, estimulando a ausência de solidariedade.

De Gaulle, em Londres, fixava soldos, pensões, nomeações, medalhas, concedia e retirava a nacionalidade francesa, e todos os demais atos burocráticos de um Estado normal. Essa burocracia pode parecer até anacrônica para o momento de guerra e de urgência nas decisões, mas construiu ao redor de si uma formalidade que auxiliou a lhe dar legitimidade.

⁷⁰ *The ensure that everybody could hear Hitler speak, Goebbels organised the sale of cheap radios. These were called the "People's Receiver" and they cost only 76 marks. (...) Loud speakers were put up in streets so that people could not avoid any speeches by the Fuhrer. Cafes and other such properties were ordered to play in public speeches by Hitler.* HISTORY LEARNING SITE. UNITED-KINGDOW
http://www.historylearningsite.co.uk/propaganda_in_nazi_germany.htm

Nesse sentido, na introdução ao *Le journal officiel de la France libre*, Louis Favoreu, presidente, em 1995, da *Association française des constitutionnalistes*, registra:

*La publication d'un "Journal officiel" apparaît ainsi, "a contrario", comme marquant la volonté juridique autant que politique, de créer et de mettre en place un gouvernement légitime de la France. Nul doute que les juristes travaillant aux côtés du général de Gaulle - au premier rang des quels le professeur René Cassin, futur vice-président du Conseil d'État - n'aient insisté pour donner un support officiel et symbolique à cette légitimité. Et cela a sans doute été, du moins au départ, la véritable raison d'être du "Journal officiel" car on peut douter que, du fait des circonstances, il ait rempli à l'époque de même rôle qu'aujourd'hui, à savoir faire connaître à tous la teneur des lois et règlements et fixer la date de leur mise en application. Là où il parvenait cependant, il attestait de l'existence d'un gouvernement légitime auquel fonctionnaires et citoyens devaient obéissance.*⁷¹

Essa burocracia legal também é encontrada na Resistência francesa. Grupos que, apesar de terem formalmente uma hierarquia interna, agiam de forma clandestina, o que propiciou iniciativas individuais, nem sempre de acordo com as determinações das direções.

A Resistência foi um movimento extremamente organizado, se considerarmos as condições, inclusive de deslocamento e de abastecimento, e buscava seus membros não apenas entre os que fugiam da convocação alemã de Trabalho Forçado (STO), mas entre os estratos mais integrados da sociedade. Todorov (1997), na sua pesquisa e posterior ficcionalização do massacre de Saint-Amand-Montrond, ocorrido em 1944, quando membros da Milícia executaram dezenas de judeus e moradores da cidade, em represália a uma tentativa de tomada da cidade pelos resistentes, descreve esses

⁷¹ FAVOREU, 1995, p. VIII. Entre 1940 e setembro de 1944, parte do pessoal da Sociedade do Journal officiel foi removido para Vichy onde estava o Governo do Estado Francês, ainda em Paris era refeito e republicado. Paralelamente, na mesma época, em Alger e em Londres (de 30 de junho de 1943 a 31 de agosto de 1944), era publicado o jornal oficial pelo Comitê nacional da libertação francesa.

paradoxos: hierarquia sem efetivo controle, exércitos armados sem treinamento, iniciativas corajosas sem um plano mínimo de ação, crueldade entre membros de uma mesma comunidade, e constrói esse panorama de ambigüidade, que, como o próprio título do livro revela, *Uma tragédia francesa*, gera o horror.

A história da Resistência comprova, especialmente depois da unificação de vários grupos sob Jean Moulin, a organização de uma República na clandestinidade com seu executivo, seu legislativo, seu braço armado (*l'Armée secrète*) e, sobretudo uma estrutura democrática que era o CNR, órgão que representativo de todas as tendências, único em seu gênero entre as resistências européias (ROUSSO, 1987, p. 120).

Além da Resistência que se organizava na zona ocupada e na zona livre da França Continental, também temos, como já vimos, a continuação da República francesa na organização do Estado no exílio, em Londres, pelo General Charles de Gaulle. E entre os colaboradores, Vichy e a Resistência houve uma guerra sangrenta e não uma discussão romântica sobre o destino da França.

Comprovadamente o braço mais assassino de Vichy foi a Milícia. Foi criada em 30 de janeiro de 1943 por Pierre Laval, substituindo o *Service d'ordre légionnaire* - SOL, com ênfase na atuação militar, tendo sido uma organização marcada pela violência. Foi, na verdade, uma radicalização de organizações paramilitares que cercavam Pétain, cuja origem mais remota era os ex-combatentes da Primeira Grande Guerra.

A Milícia, em 1943, aprimorou os métodos de repressão agindo nos subterrâneos da legalidade. Passaram a utilizar, com freqüência, tortura

e fuzilamentos de resistentes ou, mesmo, de seus desafetos na comunidade. Sua violência atingiu, principalmente, a Resistência, os maquis⁷² e, dentre eles, os comunistas. A crueldade era grande, de ambas as partes, estimulada, inclusive, pelo completo despreparo militar, cabendo ainda lembrar que, normalmente, os maquis se organizavam perto de suas residências e enfrentavam pessoas conhecidas, de sua anterior convivência, que pertenciam à Milícia de Vichy. Ou seja, na maioria das cidades francesas, uma presença significativa do exército alemão era esporádica, e quem organizava o cumprimento das ordens de Vichy e do Exército de ocupação nazista, era, inicialmente a administração do município ou a polícia local e, a partir de 1943, a Milícia. Dentre essas ordens, para o cotidiano das pequenas cidades, as mais duras, inicialmente, foram a de arianização das empresas judaicas, a de identificação, impedimento de trabalho e posterior prisão e deportação de judeus. No momento seguinte, dissimulou-se o horror puro dos assassinatos de judeus, comunistas e eventuais suspeitos.

A crueldade dos dois grupos, entretanto, não pode ser equiparada. Um defendia e assassinava em nome da barbárie, o outro, defendia seu país, sua família, sua vida e sua liberdade. Um defendia um estado absoluto e arbitrário e o outro, a república, a democracia, a igualdade.

O francês, membro da Milícia, em 1943, já tinha claro que o Exército alemão estava sendo enfrentado e derrotado pelos aliados, bem como que os judeus deportados eram assassinados ou depositados em campos de concentração. Não havia mais sutilezas de propaganda em relação

⁷² Maquis é a organização de resistentes armados. A expressão tem origem no nome da vegetação de arbustos, de difícil penetração, onde se escondiam, dando nome ao grupo e aos membros.

à política alemã de extermínio de judeus. Os judeus não eram considerados enquanto religião e sim enquanto etnia. Vichy estabeleceu em setembro de 1940 um estatuto que determinava que

Sont reconnus comme juifs ceux qui appartiennent ou appartenaient à la religion juive, ou qui ont plus de deux grands-parents (grands-pères et grands-mères) juifs. Sont considérés comme juifs les grands-parents qui appartiennent ou appartenaient à la religion juive (KLARSFELD, p. 18).

Historicamente, a França teve por característica ser uma sociedade plural, com uma enorme diversidade étnica "entrelaçando judeus, cristãos e muçulmanos de toda a Europa, Ásia e África na urdidura da sociedade francesa" e a questão da pluralidade de religiões era introjetada de uma forma tal na sociedade que o último censo a perguntar qual a religião foi o de 1872, assim, "desde essa data, os questionários oficiais usados nas contagens nunca envolveram perguntas sobre as religiões dos indivíduos."(BLACK, 2001, p. 383 e p. 407).

Por outro lado, após a Libertação, a França conheceu um processo muito doloroso de julgamentos e punições de colaboradores. Nesse momento, mesmo entre os judeus, o mais numeroso grupo de vítimas civis do nazismo, ficou comprovada a autoria de atrocidades. Alguns foram julgados e condenados (ROUSSO, 1997, p. 179). Essa violência exagerada numa busca de uma espécie de "purgação psicanalítica" encontra fundamento apenas na culpa pelo apoio ou omissão da maioria da população francesa no período da ocupação alemã.

Os franceses, em sua ampla maioria, desde a invasão que ocorreu em junho e, com certeza, até o final de 1940, apoiaram Pétain. E essa

posição não foi fruto apenas da violência da guerra em si, mas, principalmente, pela simpatia (até mesmo adesão) à proposta do partido nacional-socialista alemão. A ênfase na tríade Trabalho-Família-Pátria confortava os franceses, em sua maior parte, pertencentes à classe média, ou seja, fazendeiros, produtores, comerciantes e empresários pequenos, profissionais liberais. Para esses, a ordem (que lhes permite prosperar) é a Pátria e, em 1940 a ordem era submeter-se e aceitar a ocupação que traria estabilidade e prosperidade à França. Isso, Pétain acreditou e pregou. Para a classe média aderir significava fugir do momento anterior em que, na mais ampla democracia, greves estavam se sucedendo. Para esse estamento social, esses movimentos sociais reivindicatórios estavam dificultando o desenvolvimento econômico da França. Os movimentos estavam, após a vitória eleitoral da Frente Popular, adotando medidas mais duras (e novas) de enfrentamento com os empregadores, como a greve surpresa que ocorreu em 1936, com ocupação da fábrica Renault pelos operários que reivindicavam melhoria salarial (Site *Le monde libertaire*; DURAND, 2001, p. 13).

Nas cidades que visitou, no primeiro semestre de ocupação alemã, Pétain era aclamado como vencedor, com direito a bandas e a desfiles de escolares, bem como a meninas com flores e bandeirinhas na multidão. Estamos longe de encontrar aqui, nesse momento, colaboradores do tipo venal.

Ainda hoje, em 2005, é estranha aos franceses e alemães a relativização dessa condição, havendo uma tendência a uma estandarização binária, que se comprova com as reações emocionadas e horrorizadas de um

filme que retrata Hitler em seus últimos dias, de forma mais humanizada⁷³. Entretanto, é necessário enfatizar que o caráter criminal da ideologia nazista é, hoje, evidente, mas não o era nos primeiros anos da II Grande Guerra. Logo após a Libertação da França, em 1944, iniciou-se um processo de perseguição aos colaboracionistas e de sua demonização. Uma boa parte dos franceses convivera razoavelmente com a ocupação alemã, mas, precisaram construir um passado de resistência para acalmar as suas consciências e pelo objetivo político de sempre ressaltar que a França foi libertada pelo seu povo.

Nesse sentido, Rousso salienta que

Loin d'être seulement des traîtres, les collaborateurs ont agi par choix politique et idéologique, surtout les plus extrémistes. Tous n'ont pas tiré avantage de leur engagement, et ont au contraire payé de leur personne, s'engouffrant dans une cause perdue d'avance. Nous sommes loin de l'image classique du "collabo", qui trahit par vérialité ou turpitude intellectuelle ou morale (catégorie qui elle aussi a existé). Voilà tout à coup une image rassurante que s'effondre: non, il n'y avait pas de "bons" ou "mauvais" Français; il y avait ceux qui avaient choisi em toute conscience le camp du fascisme et du nazisme et il y avait ceux qui acceptaient de mourir pour une certaine idée de la France – ajouter: de la démocratie et de la république. C'était reconnaître implicitement que le choix de l'un ou l'autre camp n'allait pas forcément de soi, que le pays était traversé par une fracture à l'échelle planétaire et que la Deuxième Guerre mondiale n'était pas um affrontement entre nations, mais également um combat idéologique sanglant. (ROUSSO, 1987, p. 119)

Essa ausência de enquadramento claro do comportamento dos franceses durante a ocupação parece bastante óbvia no limiar do século XXI, pois, nesse momento, incorporamos, através e principalmente dos estudos de Deleuze, a superação dessa idéia de compreensão binária do mundo. Dessa

⁷³ O filme é *A queda - as últimas horas de Hitler*- dirigido por Oliver Hirschbiegel, produção Áustria, Alemanha e Itália, 2004, com Bruno Ganz, Alexandra Maria Lara.

forma, podemos analisar que os franceses (assim como até 1942, o próprio mundo ocidental, incluindo o povo alemão) vivenciaram uma situação limite e complexa. A tentativa, após a Libertação, de purgar uma espécie de culpa coletiva, através da condenação e execração pública de alguns ostensivos colaboradores, não resolveu a angústia de vidas que escolheram não ver a horrível verdade do holocausto judeu e das minorias, mas que, após o escancaramento dos procedimentos nazistas, foram obrigadas a conviver com sua omissão e, até mesmo, com a sua covardia.

Para nos aproximarmos do que aconteceu na França entre 40 e 44, precisamos ir até 1954 quando o General de Gaulle publica o primeiro volume de suas *Memóires de Guerre: l'Appel, 1940-1942* e Robert Aron e Georgette Elgey publicam *Histoire de Vichy*. Em 1959, sai, ao mesmo tempo, o terceiro volume das *Memóires de Guerre: le Salut, 1944-1946* e *Histoire de la libération de la France*, de Robert Aron com Y. Ganrier-Rizet (ROUSSO, 1987, p. 257).

Nesse momento, há uma evidente "construção" da memória coletiva, da história, tendo essas análises mais significativas enfatizado uma relação clara e definida entre as diferentes posições políticas, escondendo a ambigüidade do comportamento das pessoas durante o momento da ocupação. De Gaulle reforça sua abstração de que a "alma francesa" é que venceu a guerra, sendo ele a resistência personificada, tratando de deslocar o centro da guerra de Paris e de Vichy para Londres e Alger. Dessa forma, minimiza a importância da Resistência (interna) enquanto organização centralizada e dissolve essa organização, que se consolidou independente e muitas vezes em oposição a de Gaulle, na totalidade dos franceses. Também

não reconhece a importância do Governo Vichy. Na época em que escreve (1953 a 1959), sua aura de vitorioso já não era suficiente para garantir um reconhecimento político permanente. Dessa forma, nas suas memórias perpassa também uma crítica aos comunistas e, ao mesmo tempo, um apagamento de sua importância, reconhecidamente os mais eficientes em suas ações de atentado e sabotagem, que geraram represálias violentas dos nazistas. De Gaulle preocupava-se muito com a centralização por Londres das atividades de resistência, tendo conseguido em parte esse objetivo pela excelente escolha de seu delegado: Jean Moulin⁷⁴, que personificou a unidade dos vários grupos com de Gaulle. Jean Moulin é o maior herói da Resistência, tendo sido torturado e morto pela Gestapo, em Lyon, em julho de 1942. Sua missão, entretanto, foi um êxito, pois conseguiu a adesão dos líderes dos principais grupos a uma centralização do movimento.

De Gaulle dizia que toda a França havia vencido, pois a França inteira tinha apoiado a *Força Livre* do Exército Francês, a França que lutava, da única França, da verdadeira França, *de la France éternelle*⁷⁵. Criava, assim, seu conceito preferido: a alma da França. Esse discurso do General representou uma tentativa de unificar a França em torno de si, sem a ênfase nos partidos políticos e foi por um processo de apagamento das enormes divergências que os grupos tiveram sobre procedimentos durante a ocupação e que tinham agora sobre o futuro da França.

⁷⁴ BÉDARIDA et ali. (Org.) 1983. p. 12., cf relato da conferência de CORDIER, secretário de Jean Moulin: *Rien ne caractérise mieux l'union sacrée de la France Libre que le choix, par un général conservateur, d'un préfet du Front Populaire pour accomplir une mission militaire à laquelle rien ne le préparait.*

⁷⁵ GESTE, site, "*Paris outragé ! Paris brisé ! Paris martyrisé ! Mais Paris libéré, libéré par lui-même, libéré par son peuple, avec le concours des armées de la France, avec l'appui et le concours de la France tout entière, de la France qui se bat, de la seule France, de la vraie France, de la France éternelle.*" *Le texte du fameux discours du chef de la France libre à l'Hôtel de ville le soir du 25 août 1944.* <http://info.france3.fr/dossiers/france/3372838-fr.php>

Esse símbolo de *France éternelle* também é utilizado por Pétain como uma abstração que paira acima de todos os franceses e em nome da qual devem colaborar com a ocupação como vemos no seu discurso radiofônico de 30 de outubro de 1940 (DURAND, 2001,p. 48). Ambos retomam uma imagem que está no *Hymne* de Victor Hugo, poema que consta de seu livro *Les chants du crépuscule*, uma homenagem aos que morrem pela França ⁷⁶

Para Robert Aron, historiador, de Gaulle tentou eliminar qualquer resquício de influência na história de vitória da França de qualquer outro que não ele mesmo. Robert Aron teve acesso a muitos arquivos e, dessa forma, o escritor pode retomar a história do estado Francês durante a ocupação. Através dele se construiu uma tese de que havia duas Vichy, a de Pétain, que procurava subterfúgios para não obedecer aos alemães e meios para preservar a França e os franceses e a de Laval, que teria se tornado um aliado do III Reich (ARON, 1954).

Diz que para Pétain, o armistício era uma pausa, permitindo provisoriamente a França de existir aguardando a vitória da Inglaterra. Para Laval, ao contrário, o armistício permitiria reforçar a aliança com a Alemanha. Laval foi chefe do governo Pétain por duas vezes, de julho a dezembro de 1940 e de novembro de 1942 a agosto de 1944. Em 1945, foi julgado, condenado e executado por colaboração.

Robert Aron tentou minimizar a responsabilidade de Pétain, em especial no seu primeiro livro sobre esse período, escrito com Georgette

⁷⁶ *Gloire à notre France éternelle !/Gloire à ceux qui sont morts pour elle !/Aux martyrs ! aux vaillants ! aux forts !/A ceux qu'enflamme leur exemple,/Qui veulent place dans le temple,/Et qui mourront comme ils sont morts !* HUGO, 1950.

Elgey, que foi publicado em 1954, *Histoire de Vichy*. Nesse mesmo ano, de Gaulle publica o primeiro volume de seu *Mémoires de guerre: l' Appel. 1940-1942*. Coincidentemente, em 1959, de Gaulle publica seu terceiro volume da *Mémoires de guerre: le salut. 1944-1946* e Robert Aron publica *Histoire de la libération de la France*, ambos sobre o mesmo período histórico. São visões bem diferentes do momento bem como dos atores. Por exemplo, de Gaulle escreve suas memórias no período de 1952 a 1958, quando várias forças políticas organizadas impõem um debate forte sobre as instituições francesas e o General reforça, na sua obra, o destino mítico da França, uma visão nostálgica de uma França combatente unida, sendo ele a encarnação da essência dessa glória que libertou o país. No seu discurso quando da libertação de Paris, de Gaulle enfatiza que a França foi libertada por seu próprio exército e pelo povo. Entretanto, só houve a revolta de Paris quando os parisienses puderam ouvir o som de disparos de canhão do exército aliado, no entendimento de Rouso (1997, p. 259). Enquanto que, para Durand, houve uma ação conjunta entre *La Deuxième DB*, comandada por Eisenhower, general em chefe do exército aliado, e a Resistência, por toda a França e, em especial, em Paris⁷⁷.

Retornando ainda ao início da ocupação alemã, é importante precisar a ambigüidade nas relações entre o exército alemão e os franceses, em especial nas questões referentes ao abastecimento e à sobrevivência. Para um número bem significativo da elite francesa, que se engajou num petanismo ativo, simbolizado pela "revolução nacional", a sustentação de seu ativismo estava no projeto de um retorno a uma França gloriosa,

⁷⁷ ROUSSO, p. 258: "A le lire, l' homme du 18 du juin a mené un combat solitaire."; DURAND, p. 150-151.

pacífica, uniforme, e amparavam-se numa compreensão de mundo elitista (esse setor da sociedade entendia que só eles poderiam iluminar os outros com seu saber); moralista; eivados do espírito de antigos combatentes (do qual a imagem suprema era Pétain, herói da Primeira Grande Guerra); pacifistas *munichois* (partidários de uma atitude de submissão face a uma demonstração de força, como os que aceitaram entregar a Tchecoslováquia para evitar uma guerra com Hitler, no Acordo de Munique de 1938); e, sobre tudo isso, o desejo de ordem e o anticomunismo (DURAND, 2001, p. 72).

Houve uma colaboração militar direta no envio de voluntários franceses à invasão da União Soviética, mas o aspecto mais sombrio da colaboração do governo de Vichy ocorreu com a Milícia e o caso mais emblemático dessa atuação ocorreu com o assassinato de Georges Mandel, parlamentar, que tentou uma resistência primeira ao armistício de Pétain, embarcando no navio Massilia, para resistir nas colônias francesas, em 1940, e foi preso, por ordem de Pétain, no Marrocos e deportado à Alemanha. Em 1944, foi trazido do campo de Buchenwald, de avião e, no dia 07 de julho, foi entregue à Milícia francesa, cujo chefe, Knipping, o fuzilou na floresta de Fontainebleau, onde hoje tem um monumento em homenagem ao parlamentar. Seu assassinato foi em represália ao assassinato do secretário de propaganda de Vichy.

A Milícia colaborou com o recrutamento de franceses para o trabalho escravo na Alemanha, chamado de STO, Serviço de Trabalho Obrigatório.

Vichy contou, desde 1940, com o apoio de várias forças sociais organizadas como a Igreja Católica, grupos fascistas, a Associação dos ex-

combatentes de 1914-1918 e partidos políticos. A Igreja Católica exprimiu seu “*loyalisme sincère et complet envers le pouvoir établi*” e reconheceu Vichy como “*le gouvernement établi comme le légitime gouvernement*” (DURAND, 201, p. 73). Entretanto, houve choques quando Vichy procurou enquadrar as organizações de jovens, visto que a Igreja tinha instâncias de reunião da juventude. Mas a Igreja Católica esteve ao lado de Pétain até o fim de 1942 quando iniciou o mesmo movimento de apoio militante em favor do General de Gaulle e da Resistência, com mais ênfase nos últimos anos de ocupação, em 1943-1944.

A Associação dos ex-combatentes não só apoiou Vichy pelos laços militares, mas pelo mito de Pétain como o salvador da pátria, pela vitória de Verdun, na Primeira Grande Guerra, tendo fornecido a Vichy uma força repressora que se encontrava por todo o território francês e que apresentou iniciativa de perseguição aos judeus e outras minorias, sempre defendendo o espírito da "revolução nacional", antecipando-se, em vários momentos, à força repressora do exército de ocupação.

Os partidos políticos deixaram de existir quando da centralização de poder pelo Marechal, mas os deputados gravitavam ao redor de Pétain. O Partido Comunista já estava na clandestinidade a partir de 20 de janeiro de 1940, quando se opôs à guerra⁷⁸. Após a ocupação, os comunistas foram os primeiros a serem perseguidos, presos, torturados e assassinados. O Partido demorou um ano até se reorganizar minimamente. Durante esse período, como a Alemanha havia assinado um tratado de não-

⁷⁸ RÉMY, 1992, p. 35. Para ROUSSO, 1997, p. 264, os comunistas praticavam atos de sabotagem (descentralizados) desde julho de 1940, mas a partir de junho de 1941, a intervenção dos militantes passa a ser organizada pelo partido e tornam-se o principal motor da resistência.

agressão com a União Soviética, em 1939, a maior parte dos militantes seguia a orientação do Komintern que não autorizava uma guerra em defesa de uma nação, visto que enquadrava essa guerra como imperialista e que os trabalhadores franceses deviam confraternizar com os soldados alemães, pois ambos eram explorados pela suas respectivas burguesias nacionais. Em abril de 1941, o Komintern revê sua posição e autoriza a organização da resistência ao invasor alemão, enquanto que em 22 de junho de 1941, a Alemanha e seus aliados, Itália e Romênia, declaram guerra à União Soviética. O principal objetivo dos comunistas continuava a ser a defesa do estado soviético contra os demais estados nacionais imperialistas, mas a guerra patriótica foi possível, pois já em abril era iminente a invasão alemã no território russo.

Há, na segunda metade de 1941, uma alteração de perspectiva. Já não se reconhece como inevitável a vitória alemã. A Inglaterra continua resistindo aos bombardeios alemães, que iniciaram em agosto de 1940.

A Segunda Grande Guerra foi uma guerra sanguinária não só nos campos de batalha, nos campos de trabalho e de extermínio, nos bombardeios da aviação, mas seu grande diferencial em relação aos conflitos anteriores foi a propaganda, através do rádio, do cinema e das grandes manifestações. Um exemplo para ilustrar como ocorria essa campanha de persuasão ocorreu a partir de janeiro de 1941, quando Victor de Laveleye, chefe da seção belga da BBC londrina, lançou a campanha do “V”, pela qual conclamava seus ouvintes a traçar um “V” de Victoire sobre os muros. Essa manifestação de resistência foi imediatamente adotada pelos belgas, pois demarcava sua revolta com a ocupação e não trazia muitos riscos. Os

franceses adotaram essa campanha em março de 1941, divulgada através de transmissões da BBC. Tanto meninas como senhoras foram detidas desenhando o “V” (AMOUROUX,1979, p. 261). Mas, no verão de 1941, entre junho e julho, Goebbels, ministro da propaganda de Hitler, determinou que os alemães inscrevessem o “V” referindo-se à palavra *Victoria*, do latim, acrescido da inscrição *Deutschland siegt auf allen fronten*. E, na verdade, naquele momento, o exército alemão só colhia triunfos ⁷⁹. Esse exemplo demonstra como estavam os alemães atentos a toda forma de propaganda e como, de uma forma extremamente eficaz, se apropriaram de uma arma de propaganda de resistência e transformaram o "V" numa divulgação de suas vitórias militares.

Um outro exemplo da utilização de fatos como arma de persuasão, ocorreu com a batalha de Bir-Hakeim. A resistência e depois a retirada dos franceses, num posto afastado da Líbia, em junho de 1942, possibilitaram a reorganização das tropas inglesas e foi alçado a um feito extraordinário que gerou o "espírito de Bir-Hakeim", até hoje enaltecido como uma memorável vitória do exército da França Livre. O General Koenig protestou veementemente: *“Je suis un soldat et non un pitre. Je demande que la défense de Bir-Kaheim ne soit pas romancée”*. Entretanto, de Gaulle estava absolutamente convencido que a guerra seria vencida também pela propaganda, que gerava uma forte esperança nos franceses e enalteceu a batalha de Bir-Hakeim. ⁸⁰

⁷⁹ HISTORY LEARNING SITE. http://www.historylearningsite.co.uk/joseph_goebbels.htm. Goebbels era Minister of Propaganda and National Enlightenment.

⁸⁰ "Ces 5.000 hommes placés sous les ordres du général Koenig constituent la première Brigade Française Libre (BFL)". LARANÉ, André. site *Jours d'Histoire* <http://www.herodote.net/19421023.htm>

Uma guerra real e uma guerra de propaganda ocorriam simultaneamente e, em geral, a representação era diferente do fato em si. Nesse sentido, Amouroux traz o depoimento de André Péchereau, resistente, que resume bem a situação: “*La B.B.C. travesti la vérité sans aucun doute, elle aussi, mais ce qu’elle dit ressemble tant à ce que j’espère que je l’avale goulûment comme une drogue bienfaisante.*”(AMOUROUX, 1979, p. 270).

As leis, decretos, "ordonnances" possibilitavam uma legitimidade a Vichy, a de Gaulle, à Resistência e também apresentavam uma civilidade aos atos de barbárie do III Reich. Os atos legais buscavam uma cientificidade lógica que lhes permitiam ser obedecidos pelo cidadão. E isso, de fato, ocorreu.

Além da fulminante invasão da França, uma outra questão surpreende qualquer estudioso. Um aspecto absolutamente inexplicável dos acontecimentos da II Grande Guerra foi a passividade com que as populações de vilas, de grandes cidades, assistiram a deportação e a expropriação de seus vizinhos, pelo exército de ocupação e, mas tarde, pela Milícia de Vichy. Foram 240.000 os mortos em campos de concentração.

A análise dos procedimentos legais utilizados permite que percebamos que o horror do extermínio de pessoas indefesas foi perpetrado minuciosa e paulatinamente, tendo suas premissas construído simulacros de normalidade e de legalidade.

Inicia-se, na França ocupada, com a substituição do primeiro-ministro Paul Reynaud pelo Marechal Philippe Pétain, vários atos inseridos dentro do ordenamento vigente da *IIIeme République*, para a transição de um regime democrático para uma ditadura consentida. Pétain, que em 1940

estava com 84 anos, assumiu todos os poderes da República dentro de uma sucessão de atos legais. O presidente, Albert Lebrun é constrangido a renunciar pelos deputados aliados de Laval e de Pétain (RÉMY, 1992, p.39). No segundo momento, os parlamentares que restavam reunidos em Vichy, delegaram ao Marechal "tous pouvoirs pour établir une nouvelle constitution et prendre en attendant les mesures nécessitées par la situation du pays" (DURAND, 2001, p. 22). Pétain nomeou Pierre Laval como primeiro-ministro.

Na Lei constitucional publicada no Diário Oficial de 11 de julho de 1940, a Assembléia Nacional delegava todos os poderes ao Marechal para promulgar por um ou por vários atos uma nova constituição que seria ratificada pela Nação e aplicada por uma Assembléia criada por ela (RÉMY, 1992, p. 31).

Esse ato, de acordo com a interpretação de Rémy e de de Gaulle (RÉMY, 1992, p. 13-14), não deu legitimidade ao governo do Marechal Pétain, por três motivos, em síntese:

1. A Assembléia não deliberou soberanamente, pois estava sob a ameaça de armas inimigas.

2. A norma constitucional de 1875 estabelece procedimentos especiais para a reforma constitucional, que não foram respeitados e, ainda, é proibida qualquer alteração constitucional que altere a forma republicana de governo.

3. O terceiro argumento para declarar a nulidade desse ato, está em seu próprio texto que prevê expressamente que a nação irá ratificar as propostas de reforma constitucional.

Entretanto, o único argumento que autoriza a declaração de nulidade do ato em si, é a ausência de ratificação pela nação dos atos de Pétain, que é uma condição de efetividade prevista no próprio texto da reforma constitucional. Por outro lado, a ampla maioria dos franceses, nos meses que se seguiram ao dia 11 de julho de 1940, facilmente daria seu apoio se fosse consultada em plebiscito, como se depreende do estudo das viagens de Pétain por várias cidades, onde era ovacionado como o salvador, entendendo-se, naquele momento, que ele havia evitado uma carnificina, ao assinar o armistício com o exército invasor.

De Gaulle, desde o início do movimento de resistência em Londres, não reconhece o governo de Vichy. No Diário Oficial de Vichy, em 10 de dezembro de 1940, é retirada a nacionalidade francesa do General Charles de Gaulle, assim como Pétain havia revogado muitas concessões de naturalizações em 11 de julho de 1940, deixando vários refugiados à mercê das deportações para a Alemanha. E, ainda em julho, no dia 17, inicia uma série de determinações legais de exclusão, determinado a demissão de juízes e funcionários que não fossem nascidos de pais franceses. Ao todo, nesse período, o governo de Pétain retirou a nacionalidade francesa de 15.154 pessoas, sendo que, dessas, 6.307 eram judias (PAXTON, 1972, p. 169). Essa medida foi uma autorização legal para que fossem deportados e assassinados em campos de trabalho e de extermínio.

Até 1961, quando o historiador norte-americano Robert O. Paxton iniciou suas pesquisas sobre Vichy, ainda pairava no imaginário francês a idéia defendida por Robert Aron de que havia uma Vichy, de Pétain, que tentava minimizar a violência da ocupação alemã e outra, de

Laval, que era cúmplice ativa do III Reich. Com a publicação de sua pesquisa que utilizou arquivos alemães e norte-americanos ficou evidente a covardia e o comprometimento de Pétain com todos os horrores perpetrados pelo nazismo na França.

Os vários ordenamentos jurídicos - Vichy, Reich, de Gaulle, Resistência - conflitavam e os franceses ora admitiam um, ora outro, caso pudessem escolher. As determinações do III Reich e de Vichy obtinham obediência pela força e pelo medo, mas, mesmo assim, como pudemos ver, não descuidavam de uma aparência de racionalidade e de legalidade para os seus atos. A execução das normas pela Milícia, no caso de Vichy e do III Reich, assim como pelo Exército nazista, pela SS e pela Gestapo, muitas vezes, extrapolavam os limites fixados, mas, por outro lado, a sabotagem praticada pelos membros e simpatizantes da Resistência, bem como pela própria ausência de controle eficaz da burocracia e da falta mesmo de informações mínimas sobre os moradores de cada vila ou cidade, dificultaram ou impediram que o horror fosse maior.

Nesse sentido, de confronto de ordens, Simone de Beauvoir lembra que

Une consigne lancée de Londres suspendit les attentats individuels contre les militaires allemands; mais en novembre des grenades furent jetées dans des restaurants, des hôtels occupés par les Allemands; les activités "terroristes" se multiplièrent en dépit des répressions. Les collaborateurs se déchaînèrent furieusement contre cette résistance; la presse parisienne réclamait du sang; elle s'indignait des lenteurs du procès de Riom, de l'impéritie de la police. "Pas de pitié pour les assassins de la patrie", écrivait Brasillach. Leur hargne demeurait arrogante car ils ne doutaient pas de la victoire d'Hitler. (1960, p. 570)

Não há deliberação que centralize os franceses, nesse momento de convivência de vários ordenamentos, e podemos concluir que os franceses viveram os vários ordenamentos já identificados e se submeteram indistintamente a todos. Em algum momento da ocupação alemã na França, o cidadão foi agredido por uma norma emanada de Vichy ou do III Reich que caiu sobre si, sobre sua família e/ou sobre seus vizinhos. No momento seguinte, abrigou um resistente ou uma criança judia e se submeteu às diretrizes da Resistência. Por outro lado, também alimentou a esperança e acreditou que os aliados venceriam a guerra, mesmo durante os dias mais negros de 1942. Ou seja, todos os ordenamentos estavam presentes na vida do cidadão francês que permaneceu em solo francês.

Essa angústia, esse horror foi vivido de forma ambígua, pois a sobrevivência se impôs. Mas, a literatura de testemunho, em especial, os estudos históricos e a ficção permitem que tangenciemos esse momento tão complexo.

Em Paris os teatros eram subvencionados por Vichy e continuaram encenando, apesar da censura. Mas a importância desse espaço na vida do parisiense comum é absolutamente nula.

Assim, os textos de Giraudoux, *Électre*, mesmo que encenado no entreguerras e de Sartre, *Les mouches*, de 1943, captam, pela nossa leitura de 2005, as ambigüidades do momento anterior e durante a ocupação alemã. Mas eles não foram significativos para a ampla maioria dos franceses que viveram a ocupação. O teatro não tem mais a inserção política e social que encontramos de forma muito enfática na Atenas do século V.

Os textos estudados dialogam com o momento em que foram produzidos e encenados, mas não tiveram relação com a tomada de posição dos franceses em relação à Resistência ou à colaboração. Até porque, como vimos de forma breve, foi imensa a complexidade das relações dos ordenamentos na vida dos franceses, sendo que cada dois se impuseram tanto pela força, como pelas idéias e pela propaganda. Ou seja, vários foram os fatores que contribuíram primeiro para a derrota da França, depois para a Libertação.

Pelo estudo apresentado, é necessário considerarmos o processo de invasão e de ocupação da França como um todo que revela uma impressionante complexidade. Não encontramos culpados e sim elementos que somados geraram a derrota. Não encontramos um General de Gaulle vitorioso, mas partícipe importante, apresentando em julho de 1940 uma audácia, uma coragem impressionantes. Entretanto, sua visão militarista dificultou sua compreensão do que efetivamente estava ocorrendo na França ocupada, fazendo com que exacerbasse a importância da Resistência militar externa. Não registrou, em suas memórias, a importância do cotidiano e da Resistência organizada, em especial, pelo partido comunista.

Giraudoux e Sartre viveram esse momento terrível e registraram nos seus textos um aspecto do que vivenciaram. Sartre, após a Guerra, se transformou num expressivo militante e defendeu ardorosamente a liberdade, os direitos humanos e as minorias. Giraudoux não sobreviveu à ocupação, tendo falecido em 31 de janeiro de 1944.

3.3 A responsabilidade individual

Na trilogia de Ésquilo, *Orestéia*, encontramos um panorama privilegiado do nascimento de conceitos do direito penal na cidade-estado de Atenas, com a evolução dos conceitos de responsabilidade e de culpabilidade que, inicialmente, eram determinados pela divindade, a qual também estabelecia as punições e, ao final da tragédia, o crime será apresentado ao Areópago, tendo o acusado direito à defesa, perante os seus pares. Assim, no início, a condenação divina não tem relação com a falta, sendo que, nesse momento mítico, o fator externo é a característica fundamental da culpa do indivíduo (gerada por um ato de desmedida - seu ou de um ancestral seu⁸¹). Não é interiorizada ou julgada pela sociedade e sim é uma maldição imposta pelos deuses. Não há, por decorrência, qualquer proporção entre a falta (o crime) e a pena imposta.

A evolução do conceito de responsabilidade individual, na Grécia Antiga, está expressa na trilogia de Ésquilo, que inicia com uma relação de direito primitivo, com a retomada da história de Atreu, pai de Agamêmnon, que serve seus sobrinhos ao seu irmão Tiestes como refeição, numa expressa referência aos tempos primitivos da história da humanidade, quando eram realizados sacrifícios humanos. Após, ainda nesse tempo ancestral, mas já em transição, temos o momento de consolidação da monarquia, com Agamêmnon, em Aulis, imolando sua própria filha para

⁸¹ Édipo responde por um ato amaldiçoado que não praticou. Seu pai, Laio, foi acolhido por Pélope, ao ser desterrado de Tebas por sua vida dissoluta, mas perverteu seu filho, Crisipo, levando-o ao homossexualismo. Apolo determina que não deverá gerar descendência, mas Laio desrespeita a maldição. A responsabilidade pelo ato (1º) foi de Laio, mas, no cruzamento em Delfos, ocorre uma disputa e é assassinado pelo filho (ignorante de sua identidade), e as conseqüências e a responsabilidade (miasma) se transmitem a Édipo e a seus filhos.

acalmar as divindades, obter os ventos necessários para a viagem até Tróia, preservando seu poder de supremo chefe frente aos exércitos argivos. Enquanto ocorre a cerco a Tróia, a mãe da jovem, a rainha Clitemnestra, se une ao amante Egisto, e prepara o assassinato de Agamêmnon. Após o assassinato do rei, a rainha argumenta para o Coro que o fez para vingar sua filha (ESQ., Ag., p. 88-90, versos 1412-1447). Estamos no segundo momento do conceito de responsabilidade individual, visto que já não é a divindade que aplica (ou não) a punição e sim, um membro do *oikos*. Já na terceira parte da trilogia, nas *Eumênides*, Orestes não discute sua autoria (assassinou a mãe e o amante dela), mas revela-se não culpado, dando relevo, em sua defesa, à orientação do deus Apolo.

O conceito de responsabilidade é o agir de forma razoável e prudente, exige o julgamento moral do ato, podendo-se aceitar ou rejeitar a ação, enquanto que na esfera do direito penal há o enquadramento ou não do ato como um crime tipificado, decorrendo, dessa adequação, a aplicação de uma pena. Sua relação é mediada pelo Direito e enquadra-se na obrigação de reparar, na medida e forma determinadas pela lei, o dano causado ao outro. Por outro lado, do ponto de vista moral, a responsabilidade é a relação consciente de um agente que pode justificar seus atos perante os demais, expondo-se à censura ou à estima dos que com ele se relacionam (LALANDE, 1953, p. 836-841). Para Brugger (1962, p. 462; p. 354-357), a responsabilidade é a conseqüência necessária do ato humano, gerada pela autonomia de sua vontade e acarreta que o agente "deve responder por seus atos perante sua consciência, perante o mundo ético ambiente e, sobretudo, perante o Juiz divino, e aceitar as inevitáveis conseqüências de seu comportamento". Para

José Ferrater Mora (1994, p. 476-477 e 599), responsabilidade é exatamente a obrigação de alguém responder por um ato ou uma ação, sua ou de outros. A relação entre crime e pena é estreita, pois é a base da credibilidade do sistema penal, que, simultaneamente, age de forma a aplicar uma punição e a alertar os demais membros da comunidade para que não cometam o mesmo erro. Para Hannah Arendt (1999, p. 300), a intenção de causar dano é essencial em todos os sistemas legais modernos,

Quando essa intenção está ausente, quando, por qualquer razão, até mesmo por razões de insanidade mental, a capacidade de distinguir entre certo e errado fica comprometida, sentimos que não foi cometido nenhum crime.

Atreu, pai de Agamêmnon, sofreu as conseqüências da reprovação divina ao seu avô, Tântalo, e repetiu com seu irmão o ato de servir carne humana, que é abominável para a civilização ocidental. Ainda, temos agravantes no crime, pois era a carne dos filhos de Tiestes, tendo Atreu assassinado seus próprios sobrinhos. Agamêmnon irá continuar a maldição da família ao oferecer sua filha em sacrifício, assim como faz Clitemnestra, sua esposa, ao matá-lo. Maldição essa que será interrompida somente por Orestes que mata a mãe, para vingar o rei, seu pai, mas é absolvido pelo julgamento do tribunal, formado por cidadãos atenienses e presidido pela deusa Atena.

São momentos diferentes, pois, analisados de outro ângulo, podemos dizer que o primeiro crime, de Tântalo, é de absoluta soberba. É um sacrilégio, ou seja, atenta contra as disposições dos deuses e são eles que são ofendidos. É o sagrado que é violado. Nesse tempo ancestral, os deuses governavam a vida dos homens de forma discricionária e cruel. Em

geral, as decisões dos deuses gregos, para os padrões de comportamento humano, são inexplicáveis, pois, apesar de serem antropomorfos, ou seja, com atributos e formas humanos, não respeitavam compromissos ou lealdades. Mas, nesse caso específico, a ira divina que pune Tântalo tem bases lógicas, visto que o ato humano atentou contra a onisciência divina. A transgressão de Tântalo tem implicações profundas, gerando uma ruptura, já que comprova a impossibilidade da confiança dos deuses nos seres humanos.

Nesse momento, ocorre a permanência das desgraças para os descendentes, em função do ato de Tântalo, ou seja, sua ofensa aos deuses acarretou desgraças para a descendência dos Atridas. O horror não é reconhecido no assassinato do filho pelo pai, mas na ofensa aos deuses, pois a narrativa é de um tempo mítico *strictu senso*. Não podemos analisar o fato através somente do conceito de responsabilidade. O horror (o assassinato) é desconsiderado, sendo importante a ofensa aos deuses. É, na verdade, a motivação e a justificativa do crime que gera a punição ao autor e à sua família, pois Tântalo quebrou a confiança dos deuses.

As gerações seguintes estarão obrigadas a sofrer castigos, que, entretanto, não reparam o mal praticado. Não é relevante para a aplicação da pena o fato de o descendente do culpado agir de forma razoável e prudente, como ocorre, por exemplo, com Édipo. Não interessa aos deuses a ação do indivíduo, suas intenções e, sim, se ele carrega ou não um anátema de seus antepassados. Édipo é um personagem paradigmático, pois, ao procurar se defender do destino anunciado pela profetisa de Delfos, o concretiza em todo seu horror. Estamos, ainda, no tempo ancestral, de intervenção direta das divindades na vida dos homens.

O crime, sua conceituação e sua inserção na sociedade mudam no decorrer da trilogia. No início da centralização de poder, de construção de uma monarquia, o rei de Argos, Atreu vingou-se pelo adultério da esposa com Tiestes, seu irmão, enquanto que, no poder da aristocracia, Agamêmnon comete o seu crime (assassinato de Ifigênia) adequadamente inserido num momento de consagração ritual, sendo o ato considerado sacrifício para acalmar os deuses e possibilitar a ida dos navios à Tróia. Esses dois crimes não estão submetidos a uma justiça laica, o primeiro, porque Tiestes não tem força contra seu irmão, não tem proteção social ou divina e sua vingança será urdida por seu filho, Egisto; o segundo, porque foi cometido de forma ritual, numa cerimônia religiosa. Além disso, na versão de Eurípides para o sacrifício de Ifigênia, a jovem é transformada em corça no momento da morte, tendo sido salva para ser sacerdotisa de Ártemis, a deusa que tinha sido ofendida e em honra de quem se procedia ao sacrifício. Nessa tragédia, Ifigênia é levada pela deusa ao seu santuário, em Tauris, ou seja, houve a intenção, mas o assassinato de Ifigênia não se consumou (EUR., *Ifigênia em Aulide*, 1974; *Ifigênia em Tauride*, 1956).

No entanto, pela lógica interna da trilogia, na leitura do mito por Ésquilo, o assassinato ritual da filha se concretizou (ESQ., *Ag.*, versos 225-246, p. 33-34), e o Coro da primeira tragédia não coloca em dúvida o fato, enfatiza a monstruosidade do ato.

Mas, nesse momento, o ordenamento jurídico não permitia a intervenção estatal para punir um crime dentro da família. Além do que, o assassinato de Ifigênia tornava Agamêmnon inimputável, visto ter sido realizado como sacrifício ritual e dentro de seu pátrio poder. O chefe da

família tinha poder de vida e de morte sobre todos os membros. Exclusivamente ele era o responsável por garantir a sobrevivência e o futuro dos membros da família.

Podemos sistematizar assim os dois momentos históricos e a forma como trabalham com o crime e com a responsabilidade pela sua punição:

1 aristocracia: quando o crime ocorre entre membros de uma mesma família e só pode haver punição através da própria família, que é o que ocorre no assassinato de Agamêmnon por Clitemnestra, sua esposa (e pelo amante dela). Por essa lógica do Direito no período histórico da aristocracia, o crime só pode ser vingado por Orestes, a cidade não pode punir Clitemnestra.

2 democracia: O Estado agora é responsável pela aplicação da Justiça. Orestes foi julgado em Atenas, por seus pares, pelo Tribunal do Areópago, tendo sido purificado em Delfos, e o seu crime não transmitiu uma maldição aos seus descendentes.

Outro aspecto é o nível da responsabilidade do agente. Inicialmente, o indivíduo não é a origem do delito, pois ele não age de forma isolada, sem a intervenção divina. Assim, o crime ocorreu independentemente da vontade do agente. E é por isso que não há distinção entre culpabilidade e dolo, pois não se concebia ação independente da vontade dos deuses. O aspecto subjetivo da intenção do agente não é considerado. Por outro lado, esse círculo vicioso é contraditório, visto que há uma espécie mais restrita de livre arbítrio, como quando o herói é punido por desrespeitar uma determinação divina, como ocorreu com Laio quando gerou descendência.

A problemática do herói trágico grego, centrada nesse dilema sobre a sua responsabilidade – se era somente pessoal ou era divina –, é retomada na França invadida, colocando-se em discussão, agora, em que medida pode ser considerada extinta a punibilidade de um agente que comete crime sob ordens superiores. Responsabilidade exprime a idéia de equivalência, de contraprestação, de correspondência, ou seja, se há a violação de uma norma, o autor se expõe às conseqüências dessa violação, que se traduz em medidas que a autoridade, encarregada de velar pelo preceito, lhe impõe. Dessa forma, a prática, por um indivíduo ou por um grupo, de um ato contrário ao ordenamento jurídico, gera o dever de uma retribuição à sociedade, que tem por base de sua organização a obediência às leis que ela estabeleceu.

Sólon, legislador da democracia ateniense, dizia que a cidade realmente civilizada é aquela em que todos os cidadãos sentem a injúria feita a um só e em que todos exigem sua reparação, e é no conceito de responsabilidade que inicia a sistematização dos conceitos de Direito, de Justiça (PLUTARCO, 1963). Essa discussão está presente na *Antígona*, no *Édipo Rei*, na *Orestéia* e nas *Electra(s)*.

A responsabilidade acarreta uma obrigação de responder por seus atos, de maneira autônoma, e é por isso que podemos analisar, na *Orestéia*, a transformação desse conceito. Anteriormente a Orestes, não interessava a responsabilidade subjetiva do autor, e o crime cometido era punido somente pela família da vítima, sendo que o miasma era renovado na geração seguinte, e assim, sucessivamente.

Ora, se a organização do homem em sociedade gerou o dever de agir de forma responsável, ou seja, de forma razoável e prudente; por outro lado, importou ao homem a separação entre um ato criminoso e um ato contrário à moral, pois um ato ilícito não é necessariamente contrário à moral, no sentido dos valores e prescrições de cada sociedade. O julgamento de um ato do ponto de vista moral leva em consideração os motivos para estabelecer a culpabilidade (NEUBERG, 1996, p. 1385). Ou seja, o assassinato de alguém por motivo de legítima defesa é excludente da culpabilidade, o que gera a não aplicação de uma pena ao agente, embora o ato em si permaneça sendo ilícito. Nesse exemplo, foi considerado o motivo do ato para estabelecer a culpabilidade do agente. Nos crimes descritos na tragédia de *Ésquilo*, o motivo não exclui a culpabilidade do agente. A vingança é realizada (e, nas tragédias gregas, desde o início, o crime não é apenas confessado, mas reivindicado) primeiro por Clitemnestra, contra Agamêmnon, depois por Orestes, contra sua mãe. Essa sucessão de crimes é um atentado deliberado à ordem social, visto que gera um desequilíbrio e, para o retorno à ordem, deveria haver, ao menos, o julgamento, se não há sanção aplicável no caso.

Na *Eumênides*, o crime de Orestes é analisado em relação à capacidade plena do agente e é por essa excludente que, no caso, é de capacidade parcial, que Orestes é absolvido. Para o Direito Penal contemporâneo, dir-se-ia que houve uma redução da capacidade intelectual e volitiva de Orestes, desde o momento em que se submeteu ao oráculo, ocorrendo exclusão da imputabilidade, visto que foi o deus Apolo quem determinou o assassinato de Clitemnestra. Entretanto, pelo entendimento de

que é dupla a responsabilidade, de que o herói, na tragédia grega, decide, mesmo que sua decisão esteja, de certa forma, condicionada aos desígnios divinos, sua ação tem um objetivo preciso e é intencional. Isso ocorre mesmo que sua motivação seja a de evitar que, no caso de Orestes, o deus Apolo o amaldiçoe como lhe recorda Pílates, exatamente quando ele titubeia em matar sua mãe.

Orestes

Pílates, que hei-de eu fazer? Será que posso matar uma mãe?

Pílates

De outro modo, que seria dos oráculos de Lóxias, proferidos em Pito, e da lealdade dos juramentos? Olha que é melhor ter contra ti todos os homens do que os deuses. (ESQ., Coéf., versos 888-902, p. 162)

Na *Orestéia*, a intervenção divina como responsável pelo ato é absolutamente explícita, sendo que Apolo se reconhece como responsável pelo ato de Orestes e, ainda, é no seu templo que ele se purificou. Ou seja, o deus determinou o cometimento do crime e, ainda, o purifica no aspecto religioso da mácula, mas somente o Areópago pode absolver Orestes, porque o deus não pode impor sua presença aos outros homens.

Apolo

[...]

Fui eu que o purifiquei do seu crime. E estou aqui também como seu defensor, dado que sou eu o responsável pelo assassinio da sua mãe. (ESQ., Eum., versos 576-580, p. 212).

Na França ocupada pelos alemães, temos, em decorrência da evolução do direito penal moderno, uma inversão absoluta do conceito de responsabilidade individual como apresentamos no contexto do século V, em

Atenas, ou seja, a partir do conceito de responsabilidade individual, vigente no Estado de Direito na França, temos a construção de um conceito difuso de responsabilidade coletiva, de toda a comunidade, ou, em outras palavras, a diluição da responsabilidade individual. Em Atenas vimos que essa construção pode ser lida na tragédia *Orestéia*, que reflete esse processo histórico, mesmo que se considere que é um espelho partido, como diz Vidal-Naquet (2002, p. 62): "*Il ne faut pas chercher à voir dans la tragédie un miroir de la cité; [...], ce miroir est brisé et chaque éclat renvoie tout à la fois à telle [...] réalité sociale et à toutes les autres, [...]*". Um dos princípios fundamentais da tragédia era *la mis à distance*, ou seja, somente poderia tratar de questões atuais se viessem discutidas e apresentadas através de reis e de heróis que tenham vivido num momento atemporal.

Os textos das tragédias gregas que trabalhamos demonstram uma unidade no tratamento da evolução do conceito de responsabilidade como derivada de forma complexa da divindade e do herói, que tem responsabilidade ao optar, mas, simultaneamente, apenas uma opção é a indicada pelos deuses. Dessa forma, o herói tem uma responsabilidade limitada por suas circunstâncias, mas precisa concordar em agir.

No momento estudado, na França, não estamos no Estado de Direito que encontramos na Atenas do século V, embora em consolidação. É uma nação soberana que foi invadida por outra e está submetida por força ao exército nazista. Por outro lado, como foi analisado anteriormente, identificamos que, nesse momento de exceção, são vários os ordenamentos jurídicos que convivem, determinando a vida dos cidadãos, cada um a seu turno, ou concomitantemente.

Antes da ocupação, a França, como governo democrático, praticava a divisão de poderes e as garantias individuais do cidadão. Um dos pressupostos básicos de um governo democrático é a separação dos Poderes Executivo, Legislativo e Judiciário, que constituem, de forma independente e soberana, o Governo. O conceito de Estado de Direito implica que todos devem obedecer à lei, ou seja, é através dela que a autoridade do Governo e dos Poderes é exercida. Ou, dito de outra maneira, o Estado age somente dentro das formas e dos limites do direito e assegura "aos cidadãos a certeza da sua liberdade jurídica, [...] o Estado só pode interferir nos direitos subjetivos dos indivíduos, se justificar sua ação com uma lei geral; [...]." (MATTEUCCI, 1995, p.251). Por outro lado, uma das justificativas de exclusão de culpabilidade, utilizada pelos acusados no Julgamento de Nuremberg⁸², foi a de que estavam obedecendo a ordens e, que não poderiam agir de outra forma, visto que a Solução Final, o assassinato do povo judeu, era uma determinação direta do Führer. Num Estado centralizado e ditatorial, a deliberação do chefe supremo é lei. Pode-se, seguindo essa lógica, inferir que, no momento em que vigorava a lei que determinava a exclusão e eliminação do povo judeu, o povo alemão, seu exército e os altos mandatários nazistas apenas obedeciam à lei, e os atos de genocídio se inseriam num Estado de Direito. Os juízes de Nuremberg ignoraram essa exclusão visto que a lei que determinou o genocídio tinha apenas uma aparência de legalidade, pois rompeu com o preposto básico da civilização

⁸² O julgamento de Nuremberg ocorreu após a Segunda Grande Guerra, de 20 de novembro de 1945 a 1º de outubro de 1946, e foi um tribunal militar internacional, que julgou 24 membros do partido e do governo nazista e oito organizações, acusados de crimes de guerra. Desses, 12 foram condenados à morte, sete, à prisão, e quatro organizações foram consideradas culpadas. Esse julgamento criou jurisprudência para a superação do argumento de exclusão de culpabilidade com base na obediência à lei e foi enquadrado o assassinato de judeus e minorias pelos nazistas, como crime de genocídio.

que é o de proteger todos os cidadãos do arbítrio e da violência. Na verdade, determinava a realização continuada e sistemática de um crime bárbaro contra a humanidade, contra toda a raça humana, pois, mesmo que consideremos o povo judeu como o objetivo maior dessa legislação de exceção, o exército nazista estabeleceu como regra a exclusão de todos aqueles que considerava como não sendo alinhados à política do III Reich, em especial quanto a sua oposição. No início, a arianização na Alemanha realizou, entre 1939 e 1941, a execução de cerca de 50 mil alemães doentes mentais (da mesma maneira que depois se procedeu no campo de extermínio de Auschwitz), mas, nesse momento, a população alemã se insurgiu e o programa foi suspenso, passando o Exército nazista a utilizar essa técnica, essa "maneira humana" de matar, para o assassinato dos judeus confinados em campos de concentração (ARENDR, 1999, p. 124).

No tempo mítico grego, registrado nas epopéias e tragédias, como já vimos, os deuses determinavam as ações, mas é o herói quem decidia, o que não exclui a responsabilidade individual, condicionada, e a permanência do anátema na descendência.

Na Paris ocupada pelo exército nazista, ocorre uma inversão, a responsabilidade deixa de ser individual e é a comunidade que é penalizada, visto que o autor do crime vai para a clandestinidade. Há uma despersonalização proporcionada pela imposição de uma força anônima de controle sobre as comunidades que também deixam de se diferenciar das demais, quando suas peculiaridades culturais são solapadas pela absoluta necessidade da sobrevivência. A perda da identidade, da individualidade é

que permite a ação criminosa por parte do indivíduo. Assim como facilita a submissão dos vencidos.

Para o soldado alemão, sua cidadania (e valores culturais seculares) está suspensa, ele é parte de um exército e deve obediência às determinações do Führer e de seus comandantes. Da mesma forma, a despersonalização permite a um membro da resistência matar oficiais alemães. O crime em si é contra a lei da comunidade, rompe a relação entre seus membros e, se não for punido, gera instabilidade política no grupo. É a inversão que ocorre aqui é que sob um regime de exceção, sob a violência de uma ocupação pelo exército inimigo, ao cidadão é autorizado esse crime, ele não agride a sua comunidade, ao contrário, sua atitude gera uma esperança de liberdade.

Na França ocupada, quando ocorreram os atentados de militantes comunistas contra oficiais nazistas, a reação do General de Gaulle foi a de determinar a suspensão desses atos individuais, visto que sua proposta de libertação da França exigia a estrutura de um exército externo, como o que estava sob o seu comando. Apenas mais tarde incorporou os militantes da Resistência à sua política de libertação. Naquele momento, em outubro de 1941, quando os oficiais alemães foram mortos, a resposta alemã foi desproporcional à ação: mataram 98 franceses reféns (*otages*). De Gaulle não acreditava na possibilidade de uma resistência interna organizada e, como a resposta alemã foi inesperada e assustadora, exigiu que seu comando, de Londres, fosse a voz da resistência e fosse obedecido. Entretanto, os atentados recrudesceram e, aos poucos, a Resistência foi se organizando, e seu trabalho foi fundamental para a França, visto que não

apenas salvou vidas, como também manteve a perspectiva de libertação, mesmo que, no momento inicial, a derrota do exército nazista fosse absolutamente inimaginável.

Entretanto, enquanto no contexto jurídico-político da França ocupada, ocorreu essa inversão do conceito de responsabilidade individual, justamente na aplicação da pena, que é a consequência jurídica da determinação da responsabilidade, nas peças de Giraudoux e de Sartre ocorre a exacerbação da responsabilidade do indivíduo, respectivamente, em *Électre* e em *Oreste*, mas não há nenhum paradoxo, porque em ambas os atos do indivíduo estão inseridos na busca de uma melhoria para a comunidade. E seus atos perseguem, mesmo que com uma atitude aparentemente egoísta (na verdade ambos os heróis coetâneos têm como resultado de sua ação heróica, seu isolamento do grupo), a perspectiva de liberdade, de salvação da comunidade.

Oreste, na peça *Les Mouches*, se pretende salvador dos seus súditos e, após matar sua mãe e o amante, vai embora de Argos carregando consigo as Erínias, ou seja, os remorsos do povo. Ele liberta seu povo e no momento em que sua liberdade se compromete com a coletividade, ele se torna efetivamente livre. Para Sartre, e nessa peça sua proposta é bastante clara, o indivíduo só é livre se está comprometido com a sociedade, pois não existe a liberdade como bem em si e sim, inserida dentro do momento histórico do ser.

Já na peça de Giraudoux, a personagem Oreste é fraca e frágil, enquanto quem decide e determina os assassinatos é *Électre*. Ela opta por deixar o povo de Argos sucumbir à invasão inimiga, porque quer um povo

purgado de seus pecados, um novo povo. E é isso que, no final da peça, a aurora prenuncia, uma cidade em chamas, um povo limpo, sem pecados.

Assim, de fato, a responsabilidade individual perde seu caráter de restrição ao indivíduo e se transforma em liberdade, se estiver a serviço da comunidade.

A responsabilidade delineada na *Orestéia* é o cerceamento daquela possibilidade de punição, de vingança que era prerrogativa do *oikos*. Ou seja, da prerrogativa da família de vingar e de viver o anátema que cai sobre a descendência do herói trágico, há uma superação em Orestes, que é a tradução do compromisso do indivíduo com seus atos. Ou seja, há a restrição do conceito jurídico, que é expressa no texto da tragédia, trazendo aos cidadãos/espectadores a origem e a consolidação desse conceito.

As peças francesas retomam esse conceito, mas o invertem, ao ampliar a responsabilidade como um dever social dos heróis que purgam a cidade de Argos de seus pecados, independente da inclinação da personagem. Ambos escolhem uma liberdade com compromisso, uma liberdade com objetivo. Ao agirem dessa forma, geram prejuízo para si próprios, mas liberdade para o seu povo. No caso da personagem Oreste de *Les Mouches*, essa leitura é bastante clara, enquanto que a personagem Électre da peça de Giraudoux manifesta esse procedimento de forma mais ambígua e complexa. Afinal, Électre, assim que tem a confirmação de que seu pai foi assassinado por Clitemnestra e por Égisthe, não permite que sua vingança demore nem um dia a mais. Apesar de existir uma possibilidade de evitar a invasão da cidade por Corínto (GIRAUDOUX, *Électre*, Acte II, scène 7, p. 182), quando Égisthe se compromete a apresentar os culpados pelo

assassinato de Agamêmnon, após a vitória, Électre não aceita nenhuma postergação e não permite que Égisthe se apresente aos soldados como o verdadeiro rei. Os soldados poderiam vencer a invasão se soubessem que Égisthe, um homem, estava no comando, porque não aceitavam a rainha, uma mulher, na chefia do governo. Électre é intransigente, determina a Oreste que cumpra com seu dever, que assassine a mãe e o amante. No final, a cidade está em chamas e Électre ficou só, com sua vingança concluída, com o fogo, mas sua Justiça foi realizada. Ou seja, a liberdade de Électre, assim como a de Oreste (*Les mouches*), não traz alegria ou tranqüilidade para eles, mas purga o povo e a cidade de seus remorsos, de sua cumplicidade. Agiram de forma a preservar uma coletividade abstrata à qual pensam pertencer. A partir de seu compromisso individual, assumem a responsabilidade como libertadores de seu povo, uma responsabilidade pela coletividade, desprezando todo e qualquer interesse individual.

É dessa forma que os dois dramaturgos franceses ora estudados apresentam sua compreensão de responsabilidade, quando suas personagens principais subvertem a perspectiva de uma vida egoísta, voltada para a satisfação de seus desejos e, de certa forma, se sacrificam por sua coletividade ou pela idéia que eles têm da sua coletividade. Ambos os textos estão em sintonia com a ruptura que ocorre na França do período entreguerras e no período de ocupação nazista, quando suas personagens principais cumprem com o percurso determinado pela lenda heróica, mas invertem sua relação com a comunidade. Superam, ao menos pela análise que elas (personagens) fazem do seu contexto, uma perspectiva exclusivamente individual.

4 A INFLUÊNCIA CLÁSSICA

Ceux qui ne se souviennent pas du passé, sont condamnés à le revivre
George Santayana

O mito, hoje, não detém mais uma das funções determinantes que o caracterizava nas sociedades antigas, ou seja, de explicar, de familiarizar e de inserir o indivíduo no grupo e no contexto.

No século XX, o mito foi usado como reação a uma ficção que se dizia realista, que pretendia representar o mundo como ele é (como o autor achava que ele era) através da arte. Ele exerce uma função de retomada de um momento ancestral na história, quando o sagrado protegia o homem (MIELIETINSKI, 1987, p. 424). Assim, uma das razões da influência da cultura clássica grega, em especial com o resgate dos mitos gregos no decorrer dos séculos e, de forma mais contundente, em pleno século XX, dominado pela análise científica, é a busca pelo indizível, por uma transcendência que o cotidiano da vida moderna impede o homem racional de expressar e, até mesmo, de vivenciar. As relações sociais, políticas e econômicas do grego eram diferentes das do homem contemporâneo, que se baseia, indiscutivelmente, na racionalidade. Entretanto, ocorre que nem sempre o homem consegue explicar o mundo e a si mesmo apenas pelo uso da racionalidade. Há, indubitavelmente, uma retomada do pensamento grego nos séculos posteriores ao século V a.C., e isso ocorre não só porque os filósofos e os pensadores gregos refletiram e sistematizaram conceitos que dizem respeito ao homem e a sua forma de organização social, independente

do modo de produção ou de qualquer condicionamento de tempo e de espaço, mas também porque se relacionaram de uma forma intensa com o sagrado.

Ao pensarem sobre a verdade, por exemplo, estão falando de algo que diz respeito ao homem enquanto ser social, independente do século em que vive. É paradoxal uma civilização que inaugurou os procedimentos lógicos do pensamento racional ocidental conviver com uma mitologia fantástica. Paul Veyne pergunta, em sua obra clássica *Acreditavam os gregos nos seus mitos?*, e responde que sim, da mesma maneira que hoje partilhamos crenças que fazem parte da nossa vida cotidiana, da nossa cultura, como a presença de um deus onipotente. Por exemplo, nas sociedades majoritariamente católicas, a maioria das crianças é batizada, ou, muitas vezes, rogam-se aos santos por uma intervenção de Cristo, mesmo que a pessoa não seja religiosa. São atitudes, rituais reproduzidos sem que, necessariamente, as pessoas tenham fé na sua eficácia como proteção ou como auxílio para resolver algum problema.

O homem dos séculos subseqüentes dá continuidade ao pensamento grego do século V também em busca dessa especificidade do sagrado e do intangível. O homem encontra nas referências ao mito uma sensação de pertença. O mundo grego do século V a.C. "supõe um recorte do real e uma classificação das coisas diferentes daqueles a que estamos acostumados"⁸³. Ter esse distanciamento nos impede de sermos conclusivos em nossas análises, nos afastando de qualquer pretensão de totalização,

⁸³ Vernant (2001.p.398), quando analisa o pensamento de Ruth Padel, expresso na pesquisa: *In and out the mind. Greek images of the tragic self* (1992).

mesmo considerando que a atual pesquisa autoriza as interpretações feitas, especificamente em relação aos textos escolhidos⁸⁴.

Os mitos gregos formam a mentalidade e são referências claras para o homem ocidental que tem vivido imensas rupturas desde o século XIX.

O século XX ficou marcado pelas duas guerras mundiais que romperam com a vida da maneira como era concebida no século anterior, em função da enorme destruição de vidas, de campos, de cidades que atingiu, de forma simultânea, parte da Europa, da União Soviética e da África. A devastação e a morte implodiram o ideal civilizatório utópico. O mundo ficou muito vasto pelo conhecimento de suas diferenças e, ao mesmo tempo, a tecnologia avançada permitiu a popularização de meios de comunicação poderosíssimos como a televisão e a rede mundial de computadores, que asseguraram uma comunicação extremamente rápida e eficiente. E, ao mesmo tempo, misturaram os fatos e suas versões.

Na segunda metade do século XX, ocorreu uma ruptura significativa do eurocentrismo com o surgimento e a consolidação dos Estados Unidos da América como potência mundial. Outro elemento significativo de mudança nas relações entre países foi o início e o apogeu da União Soviética como paradigma de um regime socialista e como uma potência mundial capaz de rivalizar com os Estados Unidos pelo controle do mundo (ao menos até o novembro de 1989, com a queda do muro de Berlim). Temos visto, no pós-45, as duas potências protagonizarem guerras pelo controle político e econômico em diversos países periféricos, em apoio a

⁸⁴ Idéia desenvolvida a partir de MIELIETINSKI ,1987, p. 329-330, p. 424 e *passim*.

facções políticas locais, como, por exemplo, nos países da Ásia Oriental e na África, por ouro, diamantes, petróleo ou outras matérias primas; por influência política ou para obter mercado consumidor para seus produtos.

Électre, de Giraudoux, e *Les mouches*, de Sartre, foram encenadas, pela primeira vez, respectivamente, em 1937 e em 1943, ou seja, no período do entreguerras e no ano anterior à libertação da França, em absoluta sintonia com o tempo vivido, pois em Paris estava sempre em cartaz uma tragédia grega, assim como adaptações ou releituras, em especial de *Antígona* e de *Édipo Rei*. Como bem enfatiza Delmas (1984), nesse momento, em Paris, toda uma geração literária retorna aos mitos, denunciando a tradição do teatro ocidental anedótico e psicológico, elevando-se a preocupações morais e metafísicas, a uma certa idéia superior da poesia concentrada nos trágicos gregos. Por exemplo, entre 1927 e 1937, estiveram em temporada nos teatros parisienses, *Ædipe Rex*, pelo Ballets Diaghilef, adaptação para dança de Stravinski-Cocteau; *Amphitryon 38*, de Giraudoux; *Ædipe*, uma adaptação de Gide; *La machine infernal*, de Cocteau; *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, de Giraudoux; *Les perses*, de Ésquilo e *Électre*, de Giraudoux.

Como já enfatizamos anteriormente, o retorno aos mitos e às lendas heróicas ocorre de forma mais significativa quando o momento vivido é de mudanças e de crises. Ou seja, o homem busca ampliar seu olhar, trazendo do passado um "alongamento da perspectiva, um exercício de acuidade do olhar, algo que nos mostra o outro e que permite, por contraste, revelar a nossa própria identidade e examinar o futuro, vendo-nos a nós mesmos com um olhar crítico", como bem sintetiza Torrano (2005). O mito

grego que tem estado presente mesmo após 2.500 anos de história, seja em traduções, estudos críticos ou releituras, assegurando ao leitor ou ao espectador uma crença na Humanidade enquanto abstração, não só pela força dos valores e paixões que traz ao palco, como também pelo que significa em termos de evolução e de perspectiva. Esse passado forte e digno permite a ilusão de uma perspectiva de futuro melhor.

No momento do entreguerras, no pós-guerra e mesmo hoje, no início do século XXI, temos dificuldade em encontrar justificativas lógicas para o horror protagonizado por países e homens civilizados, contra crianças e populações civis, seja a *Shoah*; a eterna guerra entre israelenses e palestinos; os movimentos terroristas ou a invasão do Iraque, e, assim, sem entendermos exatamente a lógica dos acontecimentos de um passado recente e do presente, partilhamos, de alguma forma, uma inquietação e uma angústia vividas pelos gregos do século V e pelos franceses nos anos 40-44. Entretanto, não pretendemos análises conclusivas sobre esses complexos momentos, sobre a vivência dos povos citados, porque é fragmentada e parcial a nossa compreensão da realidade, seja aquela vivida por nós ou a que vem sendo estudada há mais de dois mil anos. O objetivo é apresentar elementos que nos auxiliem a entender, através dos textos escolhidos, o momento passado e, deste modo, acrescentar uma luz sobre o nosso presente e o nosso futuro.

Os textos atenienses refletem sobre valores perenes como o respeito aos deuses e à família, o amor, a honra, a lealdade. Valores que fizeram o homem construir uma civilização que procura respeitar o Outro, a diferença, assim como busca negociar interesses conflitantes. As tragédias

mostram heróis que mantiveram sua honra mesmo quando punidos por seus governantes, por seu povo, pelos deuses ou por si mesmos. E a tragédia grega pressupõe que, após o herói "assumir" sua decisão, seu destino está determinado, e a máquina infernal, impulsionada pelos deuses, irá, inexoravelmente, chegar a seu termo e explodir, literal ou metaforicamente.

O século V a.C. foi o momento do apogeu de Atenas que, com procedimentos mais cosmopolitas e dinâmicos do que as demais *polis* gregas, obteve êxito em aprimorar seu teatro, construindo um diálogo entre a expressão artística e o exercício da cidadania, de certa forma, elaborando dramaticamente, como já vimos, uma teoria política sobre as instituições e os cidadãos. A própria administração subvencionava o espetáculo e os espectadores menos favorecidos, em razão da profunda inserção do teatro na vida da cidade.

É nesse momento, no século V, que ocorre a ruptura definitiva entre a narrativa declamada, oral e a narrativa encenada. A emoção provocada pela declamação do aedo é aumentada com a encenação das lendas heróicas. Não mais ouvimos contar sobre o sofrimento de Antígona, mas sim partilhamos da dor da heroína, ao vê-la sofrer, no palco. Por outro lado, é espantosa a liberdade dos poetas para com os mitos, como verificamos, por exemplo, na tragédia *Antígona*, criação original de Sófocles, o qual, a partir de um desdobramento possível do mito dos Labdácias, cria a figura de Antígona assegurando um sepultamento ao irmão traidor da cidade, desenvolvendo o mito da jovem filha do desventurado rei Édipo, que o acompanhou no exílio. As três versões do retorno de Orestes e do assassinato de Clitemnestra encontradas na tragédia *Coéforas*, e nas duas

Eléctra(s), aqui estudadas, também comprovam que os poetas exerciam sua arte com bastante autonomia.

A herança clássica está também nos conceitos filosóficos e jurídicos que hoje utilizamos, como, por exemplo, o conceito de liberdade e de democracia. Devemos ao legado grego também os padrões ocidentais de beleza, a descrição e o reconhecimento das paixões humanas, o aprimoramento da representatividade democrática nas instituições, bem como dos conceitos de responsabilidade e de culpa. Dessa forma, os cidadãos atenienses inauguram questionamentos fundamentais, entretanto, esse período não é mais considerado como a infância da humanidade, nem como um milagre, como o Renascimento o conceituava e como Marx o enquadrou, apenas porque não compreendemos mais a história dentro de um processo evolucionista que no final chegará a uma redenção da humanidade. Na segunda metade do século XX, Foucault, Deleuze, Guattari e Derrida nos auxiliaram a superar essa análise linear da história das civilizações, possibilitando o estudo comparatista entre essas culturas, não mais através dum olhar hierarquizado.

A produção cultural ateniense, assim como a romana, gerou modelos para os artistas do século XV a XVI d.C. Houve, dessa forma, uma apropriação dessa produção, com a ênfase, inicialmente, no racionalismo como resposta ao misticismo católico da Idade Média. Há uma revalorização do homem enquanto senhor do cosmos, só que agora protegido por um deus justo. Nesse momento, é generalizada a retomada da mitologia e dos textos gregos, juntamente com a sua primeira releitura que ocorreu no apogeu do Império Romano, até o advento do Cristianismo. Segundo Mielietinski

(1968, p. 329), "o conto maravilhoso e o *epos* heróico, bem como as modalidades mais antigas de teatro, são ao mesmo tempo uma forma de conservação e uma forma de superação da mitologia". O autor sistematiza a presença dos mitos antigos na literatura até a Idade Média, quando foram "parcialmente deslocados para a periferia pela demonologia cristã ou [...] assimilados em parte pela via evemérica ou alegórica"⁸⁵. Esses mitos ditos "pagãos" eram considerados agressivos à fé cristã que considerava o mundo como expressão de um só deus, justo e onisciente.

Dessa forma, a partir do século XV, na Europa, há uma valorização dos mitos gregos, e os estudiosos se ampararam na interpretação das tragédias de Aristóteles, preservada na *Poética*. Aristóteles (384-322 a.C) estudou as tragédias atenienses após seu apogeu. Entretanto, mesmo tendo transcorrido apenas um século, o século IV a.C., a tragédia ateniense, bem como seus heróis e deuses, já não tinham relação com o cidadão ateniense que deixou de ser aquele animal político que fazia da gerência de sua cidade seu principal interesse⁸⁶. É o homem sobrevivente da radical mudança de uma Atenas que se preocupava em expandir seus ideais de liberdade, para uma cidade imperialista, que impõe seu modelo de administração e ainda cobra tributos. Atenas é derrotada na guerra do Peloponeso, submetida à Esparta; depois, por um breve período, ao regime oligárquico, após um período de democracia, e, finalmente, ao domínio de Alexandre da Macedônia. A liberdade de expressão nunca foi suprimida, mas o cidadão não teve mais liberdade política, primeiro, em razão de ter

⁸⁵ MIELIETINSKI, 1968, p. 329. O autor utiliza a expressão evemérica em referência à interpretação dos mitos por Evêmero de Messina (séculos IV e III a.C.), quando considera que os deuses são personagens humanos históricos divinizados pelos homens.

⁸⁶ Desde 406, com a comédia *As rãs*, Aristófanes nos prova que não há nenhum grande poeta trágico depois de Eurípides (versos 1430-1432), como lembra VIDAL-NAQUET, 2002, p. 26.

deixado de viver para as questões públicas, por sua própria iniciativa, a fim de priorizar seus negócios pessoais; e, em segundo, porque essa condição foi consolidada quando Alexandre Magno conquistou definitivamente Atenas⁸⁷.

A Atenas de Péricles e de Sófocles não existia mais. Eurípides foi o último dos grandes poetas dramáticos atenienses e já em suas tragédias alguns heróis agem de forma questionável, se arrependem, os deuses são dessacralizados⁸⁸. Ou seja, as personagens não são mais heróis altruístas e convictos de sua escolha, como em Ésquilo e em Sófocles, ao menos durante a maior parte das peças.

Aristóteles normatizou a tragédia, e Boileau-Despréaux (1636-1711), a partir de sua interpretação dos clássicos, orientou a leitura e a compreensão desses textos até, pelo menos, o século XX.

A releitura das tragédias gregas pelo homem do Renascimento enfatiza uma linearidade nas personagens, seus atos são gerados por uma análise lógica do mundo, e a punição já não é mais absolutamente gratuita, pois ela se justifica pela análise das motivações do herói, porque temos presente, agora, um deus onisciente que tem por fundamento de seus atos a Justiça. Mesmo que não saibamos a razão do ato divino, ele não é leviano e egoísta como, por exemplo, o gesto da deusa Atena de sacrificar Heitor. Esse gesto da divindade grega é muito diverso da culpa, já cristã, que faz com que Fedra se mate, na tragédia de Racine. A invocação aos deuses

⁸⁷ HAMILTON (2001, p. 133-135) e nota 5, p. 135, do tradutor Edson Bini: “Insólita e dura ironia da história. O povo grego, que não só concebeu como viveu pela primeira vez na história da humanidade a liberdade política através de Atenas, só viria a recuperá-la integralmente, finalmente como nação, mais de dois milênios depois. Após o domínio dos macedônios, a Ática foi conquistada pelos romanos; com a divisão do Império romano a Grécia foi anexada ao Império romano do Oriente (Império bizantino) e logo depois da queda de Constantinopla em 1453, a Ática foi tomada pelos turcos. A independência grega só aconteceu no século XIX, em 1832”.

⁸⁸ Orestes não é mais herói, é fraco, está doente, sofre de demência após o assassinato de sua mãe, na tragédia *Orestes* (408 a.C.) que, abruptamente, termina com a presença de Apolo que anuncia um duplo casamento, agora de Orestes com Hermíone (filha de Menelau e Helena) e o de Pílates com Electra, sendo que o último já tinha sido decidido pelos Dióscuros na *Electra* (413), de Eurípides.

gregos cria, aqui, uma intertextualidade com a tragédia grega, mas não implica alterar a dicotomia cristã do bem e do mal, remetendo o espectador do final do século XVII a um momento ancestral, quando o sagrado era parte do cotidiano. Na tragédia de Eurípides, *Hipólito*, Fedra usa sua morte para condenar Hipólito, em decorrência do amor que Afrodite lhe impôs, para castigar o jovem que somente honrava Ártemis (HOMERO, *Ilíada*, Canto XXII, versos 210-354; RACINE, *Phèdre*, versos 1616-1645; EURÍPIDES, *Hipólito*, versos 935-975).

Nos séculos XV-XVII, a mitologia greco-romana passa a ser um conjunto de recursos utilizados metaforicamente. Dessa forma, os mitos gregos são referência, mas não mais dentro de seu contexto, sendo que nem sempre é a forma que é alterada, mas o seu sentido. Por exemplo, Botticelli pinta *A Primavera* com motivos mitológicos, porém a figura de uma senhora decentemente vestida e aparentemente grávida remete imediatamente à imagem de Nossa Senhora, inclusive pela auréola de folhagens. Ainda, numa outra análise que também caracteriza o uso do mito grego como metáfora (DEIMLING, 1995, p. 38-55), essa figura central pode ser a deusa Afrodite/Vênus, vestida como uma dama medieval, e o horror e a violência típicos do mito grego estariam representados pela cena que está à direita do quadro. Zéfiro, divindade do vento, está penetrando violentamente no jardim, curvando as árvores, perseguindo a ninfa Clóris, que está aterrorizada. Após ter sido tomada à força pela divindade, ela se transforma na deusa das flores, rainha da Primavera, conforme foi descrita a entrada da Primavera por Ovídio. A ninfa traz na boca o motivo do vestido da deusa, é o processo de transformação que é representado. Do lado esquerdo, vemos as

Três Graças, companheiras de Afrodite/Vênus. Hermes/Mércurio é o deus mensageiro e protege o bosque e a chegada da Primavera. Adequado à orientação cristã, Botticelli louva o amor casto, representado por uma das Graças, a do meio, que vira de costas para a cena violenta de Zéfiro e que está prestes a receber uma flecha de Eros.

Em 1580, no quadro *O nascimento de Vênus*, também não encontramos a deusa Afrodite/Vênus que inspira paixões, destrói Hipólito, através de Fedra e faz Paris e Helena se apaixonarem, mas a imagem de uma jovem extremamente bela, recatada e não é sequer insinuada (pelo quadro) a violência do mito grego, que está presente no mito que relata esse nascimento. Afrodite/Vênus nasceu dos órgãos sexuais do supremo deus Urano que foram cortados e jogados ao mar e à terra, por seu filho Cronos.

Michelangelo pinta Caronte e seu barco no *Juízo Final*, Capela Sistina, entre 1537 e 1541, mas esse personagem não é o guardião do Hades, o barqueiro do rio Aqueronte que só leva os que foram sepultados e, pelo acréscimo de Virgílio (*Eneida*, livro VI), exige uma moeda, como pagamento pela travessia. O Caronte de Michelangelo está fazendo com que os mortos desçam do barco, em direção ao inferno, enquanto os bons são conduzidos por anjos ao Céu, no lado esquerdo. Ficou a violência do barqueiro e o desespero dos mortos, mas Caronte não é mais o guardião, pois do quadro não inferimos esse poder do simples barqueiro que descarrega condenados à danação eterna.

É dessa forma que algumas características dos heróis e das lendas heróicas da Grécia clássica passam a ser referência para outras

personagens, mas, na verdade, são reduzidas a um de seus aspectos e deixam de ser retomadas no sentido primordial.

Entre os séculos XVIII e XIX, ocorre uma utilização do mito apenas em relação à idéia, ocorrendo um apagamento até dos deuses e dos heróis gregos. Mielietinski cita o exemplo de *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe, considerando que o local remete a um espaço muito distante do cotidiano de seu leitor, e a ação é a conquista da natureza pelo homem. Dessa forma, ao afastar-se do mito grego, paradoxalmente, Defoe retoma a estrutura narrativa (persistência, superação, recompensa) e se aproxima do mito de criação do mundo, enquanto temática. Mielietinski (1968, p. 332-335) conclui que o local da ação e a própria ação fazem referência ao mito fundador, aos deuses gregos, pois, mesmo ausentes são, no imaginário ocidental, os responsáveis pela construção e organização do mundo.

Já no século XX, ocorre a combinação da psicologia com a mitologia, pois houve nesse momento histórico uma ruptura dos pressupostos civilizatórios, afastando-se o homem de uma perspectiva de evolução, de um porvir radiante⁸⁹. Para o autor é essencial romper com a perspectiva do realismo tradicional, fugindo da verossimilhança na representação do real, e o mito grego acolhe essa perspectiva de busca de modelos e de valores eternos. Ao caos e à impossibilidade da esperança nessa abstração chamada civilização, o artista do século XX responde com a retomada dos mitos gregos, que o conforta e o coloca na dimensão infinita

⁸⁹ BAUDRILLARD (2005, p.10) utiliza a expressão "porvir radiante" como ironia de uma perspectiva de futuro que não podemos mais projetar, porque as grandes mitologias do futuro se provaram errôneas após a II guerra e o 11 de setembro.

de sua humanidade (MIELIETINSKI, 1968, p. 345-424 e p. 478, do *Posfácio*, de Paulo Bezerra).

A influência clássica está, assim, nos valores que seus filósofos e poetas nos legaram, e é a esses valores que o poeta remete o espectador, seja neoclássico como Racine, seja contemporâneo, como Sartre e Giraudoux, os quais, mesmo com as condicionantes de estilo e de época, são retomados pelo espectador. Os deuses e os heróis não são os mesmos, mas, como já vimos, a coragem e a honra de Heitor e de Hipólito estão presentes, assim como a vilania de Fedra, que gera a morte de Hipólito. Há uma diferença de tom, de ênfase, até porque os atos das personagens de Racine são fundamentados e racionais, enquanto que nas personagens gregas há um impulso gerado pela divindade e assumido pelo herói, mas não há uma ação calculada que resulte em benefício para a personagem. A intervenção dos deuses é, normalmente, para gerar queda e destruição. Os atos das personagens e dos heróis gregos são inspirados pelas divindades que não têm a pretensão de apresentarem coerência ou justiça.

A tragédia ateniense se restringiu ao século V a.C., mas suas características podem ser encontradas em textos posteriores. Entretanto, George Steiner (1978, p. 332) restringe essa compreensão, pois, para ele, a tragédia, como expressão do mito e das lendas dos heróis trágicos, morreu com o Cristianismo e foi sepultada pelo marxismo. Entende que se há compensação ou reparação, não ocorre o trágico que, para ele, é essa impossibilidade do herói de agir diferente, mesmo sabendo que seu ato vai gerar sua infelicidade e sua morte. Ele ainda encontra aspectos de tragédia em personagens de Shakespeare e de Racine, como Hamlet e Fedra, e em

algumas tragédias modernas, como *Antigone* de Anouilh e *Le soulier de Satin*, de Claudel, mas, para ele, o Cristianismo oferece ao homem, com absoluta segurança, que deus é justo e suas ações têm sentido, mesmo que o homem na sua insignificância não as perceba. Ou seja, não há injustiça no Cristianismo, mas a ignorância do homem quanto aos desígnios divinos.

Steiner (1978, p. 18 e p. 27) analisa que a própria interpretação que o neo-classicismo fez de Aristóteles e da tragédia, através, em especial, de Boileu, foi imperfeita, pois prevê a necessidade de um *moral purpose* para o ato do herói.

A *Orestéia* de Ésquilo e as *Electra(s)* de Sófocles e de Eurípides já são releituras da lenda heróica dos Atridas, revelando sutilezas que diferenciam entre si cada um dos textos estudados. *Eléctre* de Giraudoux e *Les mouches*, de Sartre, são, de acordo com esse entendimento, uma continuação dessa tradição de releituras do mito. Ocorre, nesses textos, um deslizamento do sentido primeiro do mito, que se transforma por uma alteração no enredo e nas personagens, e também pela inserção de procedimentos de auto-reflexão, como expressões que remetem ao deus Dioniso, deus do teatro e do êxtase, ou ao ato de encenar uma peça, bem como por elementos e expressões atuais que criam anacronismos no texto.

Tania Carvalhal (2003, p. 75) amplia o conceito de intertextualidade quando reflete que:

É, portanto, na trama do que se perde e do que se recupera, na alternância de esquecimento e memória do que se lê que se organiza a continuidade literária, tal como ela se manifesta em cada texto. A intertextualidade, ao operacionalizar-se, possibilita que se recomponham os fios internos dessa vasta continuidade em seus prolongamentos e rupturas.

Assim, o procedimento aqui utilizado não é apenas o de rastrear relações entre os textos trabalhados e sim analisar o que um texto lê do outro, como isso é feito e, principalmente, buscar a razão do uso desse recurso.

Além da intertextualidade, cujos elementos foram apresentados até aqui, nos momentos de semelhança e ruptura entre os textos, encontramos a utilização do recurso do metateatro nos textos estudados, conceito que foi construído a partir da disseminação dos procedimentos de metaficção.

O século XX generalizou a reflexão sobre o próprio fazer literário, simultaneamente à narrativa propriamente dita, enquanto proposta deliberada e consciente do autor. Esse procedimento é chamado de metaficção, que ocorre quando o autor revela ao leitor os impasses e as escolhas da escritura, que podem ser reais ou instrumentos da própria narrativa em si. Machado de Assis, por exemplo, no final do século XIX, utiliza alguns elementos da metaficção quando dialoga diretamente com o leitor, sugerindo opiniões e caminhos para a leitura.

Chalhub (1997, p. 43) analisa a metalinguagem e argumenta que esse processo, "marcado sob o signo da modernidade", supera o conceito tradicional de arte como "expressão" do autor, a arte moderna é construída, não provém de uma "inspiração" seja divina ou da genialidade do autor. E o leitor é partícipe dessa nova escritura, pois deverá relacionar informações para apreender o conteúdo. Por outro lado, o texto produzido não exige uma preparação anterior para ser apropriado pelo leitor contemporâneo, pois quando se insiste que esse leitor não está mais em posição de passividade

frente ao texto, isso implica dizer que diferentes leituras são possíveis, ou seja, o leitor pode reconhecer todas as relações entre os textos, como também pode deixar de abrir algumas janelas que a intertextualidade propõe. Ao compreendermos esse processo, concluimos, necessariamente, que nem sempre o autor controla as possibilidades de leitura intertextual de seu texto, o que, de certa forma, autoriza leituras diferentes. Assim, a leitura será mais ou menos complexa, não estando nenhuma delas em posição superior a outra, visto que, hoje, não se reconhece mais a arte como uma "expressão" do autor sobre a realidade e sim como uma "construção".

A intertextualidade, para Chalhub (1997, p. 67), numa análise clássica do conceito, é quando ocorre uma referência a uma linguagem ou a um texto anterior. Chalhub se refere a esse processo quando conceitua metalinguagem: "São interrupções que descosturam o fio narrativo linear e "dão" uma ordem "memorial", para inserir reflexão sobre o texto, sobre o leitor e sobre a relação narrativa-leitor".

A metalinguagem, informação que é dada ao leitor, sobre a produção em si do texto, enfatiza que a obra é construída (não mais fruto de uma inspiração), ou, como nos textos dramáticos estudados, que o que se assiste é ilusão, não mais uma "representação" da realidade.

A metaficção ocorre de forma explícita nos textos modernos, sendo um instrumento que o autor utiliza para, ao desvendar o processo de produção de sua escritura, no todo ou em parte, buscar a cumplicidade (narrador confiável) ou induzir ao erro o leitor. Nesse sentido, ao explicitar o movimento interno (real ou fictício) que gerou a escritura, o autor se permite particularizar ao extremo a sua visão de mundo, o que,

paradoxalmente, acarreta a universalização, pois o autor, por estar inserido, por viver na sua "aldeia", ao escrever sobre ela ou a partir dela, revela todo o universo que está na sua aldeia. Não sendo possível ao autor produzir textos que dêem conta da totalidade do mundo, ele fragmenta o todo, e é possível encontrarmos o todo em cada pedaço dele.

Linda Hutcheon (1991, p. 65) enfatiza: "A metaficção autoconsciente está entre nós há muito tempo, provavelmente desde Homero e certamente desde *Dom Quixote* e *Tristram Shandy*". A autora procura diferenciar a metaficção auto-reflexiva e auto-consciente como instrumento que é utilizado desde as primeiras narrativas do homem ocidental, da que foi aprimorada e desenvolvida no período do Modernismo e da chamada metaficção historiográfica, que é recurso literário que se firmou no Pós-modernismo. Para a autora, a metaficção historiográfica ocorre quando, além dos procedimentos intensos de auto-reflexão, "também [os romances famosos e populares] se apropriam de acontecimentos e personagens históricos" (1991, p. 21), ou seja, o autor amplia o contexto, inserindo expressamente referências factuais históricas que podem ser subvertidas, no todo ou em parte. Linda Hutcheon também partiu do pressuposto por nós já enunciado anteriormente que o passado não pode ser recuperado enquanto totalidade e unidade. O leitor do século XXI tem sempre presente que, mesmo através dos textos e documentos dito históricos e objetivos, apenas percebemos parte do que efetivamente ocorreu, assim como o presente expõe uma complexidade imensa e só se traduz de forma fragmentada, sendo impossível qualquer totalização. Ou seja, cada participante de um

determinado fato poderá relatá-lo diferenciadamente, sem que nenhum esteja mentindo, somente as percepções foram distintas de um para outro.

A subversão dos fatos históricos - metaficção historiográfica - é utilizada principalmente para contestar a representação realista, expondo sua impossibilidade.

Hutcheon (1991, p. 167) sustenta que: "a metaficção historiográfica, [...] exige do leitor não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito - por intermédio da ironia - a esses vestígios". A autora, dessa forma, diferencia a metaficção que ocorre no romance "moderno" como o instrumento de auto-reflexão que desnuda o processo criativo da escritura, da metaficção historiográfica que seria enquadrada no movimento pós-moderno e que exige uma inversão de fatos históricos e que, para ser eficaz, pressupõe um leitor habilitado a essa leitura. Por exemplo, sabemos que o Marco Polo de *Cidades invisíveis* de Italo Calvino, é mais complexo que um simples mercador veneziano que viveu de 1254 a 1324, que um jovem viajante que registrou suas recordações de viagem, acompanhando seu pai e seu tio numa viagem comercial, que fez um extraordinário relato da organização administrativa e política da China, tendo apresentado o Oriente ao Ocidente. Esse conhecimento anterior do fato histórico em si revela que, ao romper a chamada verossimilhança da personagem, o autor constrói o imaginário de um Marco Polo mais real do que a personagem histórica, porque esta personagem que relata as histórias no livro *Cidades invisíveis* tem as referências históricas do autor (Calvino) que as partilha com o leitor. A utilização pelo autor da metaficção

historiográfica permite essa (re)construção do imaginário, fazendo com que a narrativa de Calvino seja mais próxima da verdade histórica do que o relato de Marco Polo no *Livro das maravilhas*. Calvino, além de uma erudição ímpar, tinha o acúmulo de conhecimentos sobre a China que só o século XX pôde lhe dar e também contou com a cumplicidade e o conhecimento de seus leitores sobre a personagem histórica Marco Polo e sobre a sua própria obra, visto que os seus personagens sempre rompem com a realidade conhecida. É essa transgressão que Linda Hutcheon chama de metaficção historiográfica.

Dessa forma, metalinguagem, como conceituada por Chalhub (1997, p. 6 e 42), dentro da área da Literatura, é uma das funções da linguagem no texto escrito que entende a linguagem como signo em ação, percebido em si ou em sua ruptura ou, por outro lado, a intertextualidade, quando vai além do signo primeiro da palavra, o texto dialoga com outros textos e constrói outras possibilidades de sentido. Ainda, metaficção historiográfica só ocorre quando há, no texto, referências a personagens ou fatos históricos, invertendo ou ampliando seu sentido. A revelação do processo de escritura pelo autor, simultaneamente ao ato de escrever, sempre será também uma possibilidade de verdade, nunca "a" verdade, pois ao escrever sobre sua forma de escrever, o autor está escrevendo sobre um ato que já ocorreu e reflete sobre ele. Dessa forma, o procedimento de utilização da metaficção, do desvendar a escritura, é mais que uma metalinguagem, mas nunca será o processo de escritura em si. Entretanto, o objetivo é alcançado, pois o leitor acompanha o autor nesse processo e repensa a representação da vida na arte.

Kushner (1991, p. 53 e 58) analisa, ainda, que não mais podemos falar de reconstruir o passado, mas sim de o construirmos, considerando que essas reflexões que efetivamente realizamos na análise do texto literário podem ser trans-históricas, pois ultrapassam os limites de uma história factual.

Nossa análise dos textos dramáticos ora estudados também permite perceber esses momentos de quebra da dramaticidade e de exposição deliberada pelo autor dos procedimentos de encenação da peça. Nesse sentido, e como, para Compagnon (2001, p. 80), toda obra impõe uma resposta a uma pergunta dos leitores de um determinado momento histórico, a nossa leitura do teatro grego do século V permite uma análise das tragédias que enfatiza o aspecto da encenação em si e o da quebra de dramaticidade pela intervenção do Coro, muitas vezes alheio ao momento de dor e de horror vivido pelos heróis. O conceito de metaficção implica a (tentativa de) revelação de todo ou de parte do processo de escritura da obra, e o conceito de metateatro, na quebra da ilusão da representação, permitindo que o espectador imediatamente perceba o jogo da representação.

O termo "metateatro" foi utilizado pela primeira vez por Lionel Abel (1968, p. 69), em 1963, para analisar a peça *Hamlet*, de Shakespeare, dando ênfase a dois aspectos, à peça dentro da peça e ao desempenho de papéis pelas personagens. Isso ocorre quando a personagem representa outra personagem, dentro da peça. O exemplo mais clássico é a personagem Hamlet se fazendo passar por louco para as demais personagens, na peça de Shakespeare.

Em 1998, Mark Ringer apresenta um estudo comprovando que na tragédia grega também ocorre metateatro, considerando com ênfase a representação das tragédias, mais que o texto em si. O primeiro elemento de metateatro que o estudioso norte-americano encontra é o fato de que, em Sófocles, a tragédia era representada por três atores (homens) que se revezavam no palco, pelo Corifeu e pelo Coro. Anteriormente eram dois atores no palco. Já esse procedimento gerava uma quebra do envolvimento do espectador com o enredo, pois enfatizava a encenação em si. Por exemplo, na tragédia *As bacantes*, de Eurípides, o mesmo ator faz Penteu e sua mãe Agave. Na tragédia, o deus Dioniso se disfarça e leva Penteu para assistir ao ritual bacante, o denuncia e as bacantes o trucidam. No final, Agave vem ao palco com a máscara que representa a cabeça do filho, e que o mesmo ator usou em cena. Sua personagem pensa ser a cabeça de um leão. Seu pai, Cadmo, revela o horror. O jogo das máscaras e o fato de as personagens Penteu e Agave serem representadas pelo mesmo ator criava uma perspectiva de forte distanciamento. Era o mesmo ator, a mesma voz, a mesma roupa, só mudava a máscara. Esse rompimento da ilusão atenuava, com certeza, o horror da situação representada.

Esse é o princípio básico do metateatro: romper com a ilusão de realidade e enfatizar que o espectador assiste a uma representação. O metateatro permite essa quebra na ilusão e tem o mesmo efeito do instrumento da metaficção e da metaficção historiográfica, mas utiliza procedimentos diferentes. A metaficção desvela o processo de escritura, com o narrador (se propondo a) construindo a narrativa com o leitor; a metaficção historiográfica exige algum conhecimento prévio do leitor sobre

os fatos históricos que estão sendo modificados na obra, e o metateatro revela a ilusão que se encena no palco. Esse procedimento de buscar a reflexão do espectador e não apenas seu envolvimento emocional é um procedimento muito utilizado no teatro moderno, tendo seu expoente em Brecht que pretendia que suas peças despertassem o espectador de sua inércia, construindo uma consciência militante para uma intervenção na sociedade. Os infortúnios e a luta das personagens para sobreviver deveriam instigar o espectador a lutar.

Já a utilização do metateatro pelos gregos do século V e pelos franceses Giraudoux e Sartre tem o objetivo de fazer o espectador refletir sobre o quanto o homem tem de ilusão em sua vida cotidiana e se engana com o que vê, com as aparências. Por outro lado, não necessariamente pressupõe uma ação de seu público.

Metateatro engloba, dessa forma, procedimentos que permitem a auto-reflexão: a utilização em cena de termos que remetem à própria encenação em si; a chamada "internal audience", que ocorre quando, por exemplo, na tragédia grega, o canto do Coro não tem sintonia com o que ocorre na peça, seja por cumplicidade ou por mediação com o público; a intertextualidade, pois no momento em que uma referência, uma frase ou mesmo uma imagem remetem o imaginário do público à uma obra outra, há a quebra da linearidade do espetáculo; e, por fim, o fato de os poetas gregos estarem retomando mitos reconhecidos pela sua audiência, já é, em si, um rompimento da total identificação da audiência com o representado.

O mito grego, por exemplo, é utilizado na ficção moderna de forma perturbadora, pois, ao ser reaproveitado, ele está, já de início,

deslocado de seu momento de origem, mas, paradoxalmente, gera um reconhecimento, porque remete o espectador a um passado quase atemporal, ou seja, torna aquele espectador parte de um momento maior, de uma história que é a história de todos os homens.

A influência clássica está, como comprovado, presente nos dias de hoje, e, a atualidade da reflexão grega, seja em relação aos mitos, à política, à filosofia, é comprovada até mesmo através desses dois procedimentos que acabamos de relacionar. Inicialmente, a emergência dos mitos primeiros, reforçados pelas contínuas releituras e segundo, sua análise através do instrumento do metateatro que possibilita um estudo contemporâneo e ampliado das tragédias.

4.1 O metateatro na tragédia grega

A trilogia grega *Orestéia*, ao narrar a lenda heróica dos Atridas, apresenta a evolução do conceito de responsabilidade individual, utilizando procedimentos cênicos que permitiram aos espectadores analisarem a profunda alteração que houve na compreensão desse conceito, sem, no entanto, deixar de emocionar a platéia que se comove com a morte violenta de Agamêmnon, com a solidão de Electra e com a coragem de Orestes. Na primeira tragédia, a responsabilidade é compreendida de maneira coletiva, a família dos Atridas é amaldiçoada, e essa é uma das razões dos crimes, como Clitemnestra diz, no seu diálogo com o Coro, após o assassinato do rei:

Clitemnestra

Afirmas, convicto, que esta obra é minha, imaginando assim que eu sou a esposa de Agamêmnon. Na realidade, é o antigo áspero gênio vingador do crime de Atreu, o cruel anfitrião, que se mostra sob os traços da mulher deste morto, sacrificando esta vítima adulta em pagamento do assassinio das crianças. (ESQ., Ag., verso 1499-1504, p. 92).

O Coro e o Corifeu admitem que Clitemnestra pode ter tido a cumplicidade de "um espírito vingador", visto que as ações dos heróis eram determinadas por divindades, e a culpa era transmitida às gerações seguintes. Entretanto, na última, *Eumênides*, a responsabilidade é de Orestes e, à medida que ele é purificado e absolvido, forma-se o conceito jurídico de responsabilidade individual, que é um dever pessoal correspondente à transgressão de uma norma. Como a maioria das tragédias gregas, a *Orestéia* também tem muitos trechos que, na opinião dos tradutores, estão corrompidos, ou houve acréscimo, ou adaptação ou supressão, não se

podendo precisar se o texto foi preservado integralmente. Como exemplo, temos os últimos versos da tragédia *Agamêmnon*, do diálogo entre Clitemnestra, Egisto e o Corifeu (ESQ., p. 99-100).

Através da análise do texto de um espectador/leitor do século XXI, encontramos vários momentos em que ocorre a quebra da perspectiva da ilusão. Em algumas ocasiões, os diálogos refletem que a peça deixa de narrar uma história e concentra-se em si, no ato de estar representando histórias. Nenhuma tragédia grega das preservadas transforma-se totalmente em drama sobre si mesma, mas as tragédias aqui estudadas, *Orestéia* e as duas *Electra(s)* apresentam muitos elementos de auto-reflexão. Esses elementos se caracterizam por indicar quebra da dramaticidade do enredo; sobre a ênfase na ilusão da representação; por apresentar uma peça dentro da própria peça; por referências intertextuais e pela auto-referência das personagens. Todos esses elementos são, de certa forma, inesperados na trama e geram um desconforto no leitor/espectador que deixa de estar em projeção dentro da história representada, vivendo e sofrendo outras vidas, para tomar consciência de seu papel de leitor/espectador e do quanto suas certezas em relação à vida "real" devem ser relativizadas, pois podem ser coisas diferentes do que parecem ser. Os procedimentos do metateatro atingem a capacidade de percepção do espectador, ocorre um deslizamento de sentido que possibilita ver o que está sendo representado, além do enredo que está explicitado no palco.

Em *Agamêmnon*, no Segundo Episódio, versos 588-613, a rainha se proclama fiel e virtuosa, e é nesse momento, que há uma grande

contradição entre o que ela diz e como seu discurso é entendido, pois, assim que ela sai, o Corifeu objeta:

Corifeu

O discurso que ela te fez tem, sem dúvida, bela aparência, mas é para ser entendido através de argutos intérpretes. [...] (ESQ., Ag., verso 615-616, p. 50).

O Corifeu diz expressamente que a rainha tem um belo discurso somente na aparência, porque não se manteve fiel a Agamêmnon. Nesse momento, entendemos que toda a cidade sabe da infidelidade da rainha e, apesar disso, ela representa, para o Arauto e depois para o próprio rei, o papel de esposa casta e preocupada com a demora de seu marido, que demonstram não saber de sua infidelidade.

Em *Agamêmnon*, no Terceiro Episódio, versos 855-913, Clitemnestra recebe o rei, seu marido, com palavras doces, demonstrando sua dor pela ausência demorada do rei e o acolhe com tapetes bordados para que ele colha homenagens por sua vitória em Tróia. Ela está, nesse momento, interpretando o papel de uma esposa que ama seu marido e que lhe é fiel. Essa intervenção da rainha tem outro desdobramento, pois ela, após o duplo assassinato (de Agamêmnon e de Cassandra), vem à frente do palácio e reconhece sua farsa:

Clitemnestra

Não me envergonharei de dizer o contrário do muito que antes disse por conveniência. É evidente que, quando se preparam atos de inimizade contra inimigos, que passam por ser amigos, não é possível de outro modo armar as redes da desgraça a uma altura intransponível ao salto. [...] (ESQ., Ag. versos 1372-1376, p. 87).

Esse jogo de mentiras e de representação de papéis é característico do metateatro, da ilusão. E o Corifeu e o Coro exercem o

papel de "*internal audience*", pois estão sempre deslocados em relação ao que está se desenrolando na tragédia *Agamêmnon*. O Coro é de anciões que não puderam ir à guerra e que a desaconselharam, mas que, agora, com o retorno vitorioso do rei, se congratulam e festejam sua volta e a vitória, apesar de estarem conscientes das muitas mortes que essa guerra "por uma mulher de muitos homens" acarretou. Inicialmente até duvidam do término da guerra pelo anúncio das tochas acesas nos montes que percorreram o caminho de Tróia até Argos para avisar a tomada de Tróia. Também ficam paralisados de terror enquanto escutam o rei sendo morto dentro do palácio e nada fazem. Dessa forma, a análise dos cantos do Coro e do Corifeu precisa ocorrer à luz do instrumento do metateatro. Não é verossímil um Coro de cidadãos, leais a seu rei e orgulhosos dele, que o aguardam para o retorno à ordem, ficarem tão acovardados que sequer gritaram por socorro. Ele não concebe a realidade dos assassinatos. Sua intervenção, não podendo, como vimos, ser enquadrada como indiferente, ignorante ou covarde, deve ser analisada como uma forma de auto-reflexão da peça sobre ela mesma.

Antes desse momento, do assassinato, o Coro relatou a partida para a guerra, o sacrifício de Ifigênia, a ascensão de Zeus ao Olimpo, estabelecendo aos homens "a aprendizagem pelo sofrimento". Narra sempre de forma a deixar clara a violência nas relações entre deuses, e entre eles e os homens. Não há uma ordem a ser atingida, há sempre possibilidades de enfrentamentos e de escolhas erradas. O Coro canta a escolha de Agamêmnon em sacrificar sua jovem filha para acalmar a deusa Ártemis, e suas expressões demonstram sua inconformidade com a atitude do rei:

Foi assim que o mais velho dos chefes das naus aquéias preferiu dobrar-se à sorte que o feria a resistir a um

adivinho, enquanto a demora no porto esgotava as provisões, oprimindo o povo aqueu, preso à terra fronteira a Cálcis, nos lugares da Áulide onde as ondas rugem nos seus fluxos e refluxos. (ESQ., Ag., versos 185-191, p. 32)

Explicitamente registra que seria possível ao grande rei "resistir a um adivinho", o que torna maior a responsabilidade de Agamêmnon. O canto do Coro coloca em dúvida se a decisão de Agamêmnon foi a mais acertada e também se refere com a mesma ironia descrente à guerra, aos desdobramentos dela. O Coro louva a vitória e o rei, mas sempre permanece questionando suas decisões. Ao colocar as mortes ao lado do relato da vitória, e ao receber informações do Arauto sobre o cerco à Tróia, quando ele enfatiza os horrores do cotidiano, o desconforto, o frio e a fome do exército, o Coro mostra o lado menos glamoroso da guerra.

Inclusive o Arauto (verso 526), de forma quase que ingênua, como se esse ato fosse também glorioso, informa que Agamêmnon determinou a destruição dos altares e dos templos dos deuses na cidade de Tróia, ato de grave sacrilégio e um dos motivos pelos quais os deuses do Olimpo perseguiram e dizimaram quase que a totalidade do exército vitorioso em sua travessia de retorno. Agamêmnon foi poupado no mar, mas encontrará a morte em seu palácio, pelas mãos de sua esposa.

O Corifeu, ao dialogar com o Arauto, demonstra que foi difícil a vida em Argos, na ausência do rei, mas não diz que a razão de sua dor e de seu silêncio é que a *polis* é governada por Clitemnestra e Egisto. Ele não se posiciona, aguardando os acontecimentos que são previsíveis.

No Terceiro Episódio, o Corifeu recebe Agamêmnon que entra com Cassandra, escrava, butim de guerra. O Corifeu saúda o rei de forma reservada, e Agamêmnon responde preocupado em restabelecer

procedimentos administrativos justos, mas Clitemnestra o saúda como a um deus, o atrai para o palácio e o mata. O Coro permanece dialogando com Cassandra que, em suas visões, compreende toda a história de assassinatos da família, vê a agressão de Clitemnestra e entra para também ser assassinada. O Terceiro Estásimo revela um Coro assustado que nada faz para salvar seu rei, mesmo ouvindo seus gritos ao ser morto por Clitemnestra.

Observamos metateatro no momento em que Clitemnestra louva Agamêmnon e se apresenta como fiel e temerosa esposa e, no momento seguinte, antes de assassinar o rei e retornar ao Coro para confessar o crime, o Coro sente claramente que a forma como a rainha acolheu o rei é perigosa. Entretanto, procura ouvir Cassandra e não entende seus alertas. O Coro age, nesse momento, como "internal audience", ou seja, como um espectador passivo, pois lhe é inadmissível acreditar que a rainha seja capaz de assassinar Agamêmnon. O Coro se refugia na negativa da realidade. Esse procedimento tem sua culminância com o retorno da rainha, quando se vangloria do crime, e depois com a intervenção prepotente de Egisto.

A narrativa de Cassandra, entrecortada de lamentos e de invocações a Apolo, mesmo que hermética, relembra os crimes da família e sua maldição, e é um instrumento do metateatro, pois remete o espectador a outras histórias míticas, acarretando uma quebra no seu envolvimento com as ações que estão sendo representadas.

O Coro está o tempo todo se dirigindo a um interlocutor ausente do palco (a platéia) para revelar o que ocorrera em Argos durante a guerra, ou seja, alertando o espectador que aquilo que a platéia estava assistindo

não era exatamente o que estava ocorrendo. Agindo com o instrumento do metateatro, denuncia a ilusão da encenação. Nas suas primeiras intervenções com Clitemnestra, ao duvidar que os fogos anunciam a derrota de Tróia, não revela uma atitude misógina, como a rainha quer fazer crer, mas o Coro não confia nela porque ela está traindo o rei e, conseqüentemente, a cidade, com Egisto.

E assim, sucessivamente, o Corifeu e o Coro parecem duvidar de Clitemnestra; tentam avisar o Arauto que o discurso da rainha é só belo, mas não verdadeiro; avisam Agamêmnon que o reino não está bem governado. Ou seja, parecem estar tentando esclarecer o Arauto e Agamêmnon, mas, na verdade, sua intervenção é tão frágil nesse sentido que permite apenas ao espectador a percepção do que realmente está ocorrendo no palco. O Coro e o Corifeu agem como instrumentos de metateatro, porque não permitem que a atuação de Clitemnestra, como esposa e rainha fiel, convença completamente o espectador. O metateatro gera a dúvida na aparência do que está sendo encenado, e a ilusão é questionada. Nesse sentido, até mesmo a reação de Agamêmnon é de cautela em relação às palavras da esposa, relutando em pisar os tapetes vermelhos bordados.

Nas *Coéforas*, o Coro é formado por escravas que servem o palácio, mas o recurso do metateatro está mais evidente na representação de Orestes e de Pílades como estrangeiros, o reconhecimento do irmão por Electra e novamente a atuação dos jovens como estrangeiros para perpetrarem o crime.

Nas *Eumênides*, a quebra da linearidade da ação representada ocorre com a inserção de uma peça dentro da peça que é o julgamento de

Orestes. A deusa Atenas organiza a instalação do tribunal do Areópago. O Coro é formado pelas Erínias e age como personagem. Nos diálogos entre o Corifeu e Apolo ocorre, nos versos 198-200, a ênfase do Corifeu de que é o deus Apolo o único autor do crime, e Apolo, ao acolher Orestes no seu templo, diz:

É que fui eu que te convenci a matar a tua mãe.

(ESQ., *Eum.*, versos 85-86, p. 188)

No final da trilogia, retornam os fochos de luz a iluminar a cena. Assim como no início o fogo avisou a tomada de Tróia, agora avisa a conversão das Erínias em Eumênides, as benfazejas. Completa-se um círculo e Orestes está livre, assim como libertou a casa dos Atridas dos seus miasmas.

Em todos esses trechos citados, o objetivo da utilização do instrumento de quebra da ilusão, o metateatro, pelo dramaturgo grego, assim como pelo francês, é o de construir uma compreensão mais ampla da realidade pelos espectadores, que não só podem como devem duvidar da sua percepção, insistindo o autor que o cidadão ateniense deverá buscar sempre o que há atrás da cena, ou seja, além da simples aparência.

Ocorre uma ênfase no diálogo, sendo recorrentes a crítica e a desconfiança tanto nas decisões dos governantes como nos vaticínios dos adivinhos, que não são desrespeitosas, mas sim determinam aos governantes uma cautela maior nas suas decisões, assim como uma argumentação convincente, pois são questionados pelo Coro e pelo povo.

O Corifeu e o Coro discutem os atos dos heróis, sem adesismo, visto que Atenas estava sendo administrada de forma democrática, e todo o autoritarismo e a prepotência deveriam ser repudiados.

Tanto na *Electra* de Sófocles como na de Eurípides, o metateatro se configura, fortemente, no reconhecimento de Orestes por Electra e no disfarce de estrangeiro de Orestes e de Pílates para cometer o duplo assassinato. Entretanto, na *Electra* de Eurípides, há um outro elemento de metateatro que ocorre através da intertextualidade com a tragédia *Coéforas*, quando, no reconhecimento de Orestes, o velho servo informa Electra que esteve no túmulo de Agamêmnon e encontrou: libações recentes, uma ovelha sacrificada, uma mecha de cabelo, pegadas. O servidor insiste com Electra que são sinais de que Orestes está na região e Electra zomba desses indícios. E, são esses indícios que fazem com que Orestes seja reconhecido na tragédia *Coéforas*, e que são bastante pueris. A Electra de Eurípides desconstrói cada um dos sinais encontrados pelo servo, mas quando o ancião vê Orestes, é pela cicatriz que o reconhece. Na *Electra* de Sófocles, não é ridicularizada a cena de Ésquilo, mas o irmão se faz reconhecer apresentando um sinete real, de seu pai, Agamêmnon.

4.2 O metateatro nas releituras francesas

Na *Électre* de Jean Giraudoux, o metateatro é instrumento de atualização da peça que traz parte da lenda heróica da família dos Atridas do século V a.C., para encená-la em maio de 1937, justamente entre as duas grandes guerras. O deslocamento do mito, sua releitura por Giraudoux, já presentifica, para o espectador, o "teatro dentro do teatro".

A primeira encenação da peça, em Paris, ocorreu num momento de grande turbulência social. Estava no poder a Frente Popular e várias categorias de trabalhadores fizeram greves lutando pela efetivação de promessas de reformas e em apoio ao governo contra os grandes empresários. Externamente, a Guerra Civil Espanhola concentrava a preocupação europeia desde 1936 e a Alemanha estava em processo de remilitarização sob o governo de Hitler. Entre outras atualizações, a peça discute a questão da responsabilidade dos governantes, apresentando Égisthe como um governante pragmático, mas fascinado pela integridade de *Électre*, que defende a Verdade como valor absoluto.

Giraudoux adota, nesse texto, vários procedimentos de metateatro, iniciando a reflexão e a quebra da linearidade da ação dramática, justamente pela apropriação do mito grego, pois a peça francesa segue apenas alguns elementos do mito, criando também, por esse movimento, um rompimento na expectativa da platéia.

A peça inicia com o diálogo entre o estrangeiro (Oreste), o Jardineiro e as pequenas Eumênides - que conduziram o estrangeiro até o palácio - observando a fachada do palácio real, concluindo que ela parece

ter uma ala que ri e outra que chora. A Primeira Eumênide diz que o lado direito não existe, é uma ilusão. O Jardineiro acrescenta que essa impressão pode ocorrer em razão do efeito produzido pelas diferentes pedras com que foi construído o palácio, de mármore antigo, da própria cidade de Argos e de "pierre gauloises". Esse primeiro diálogo remete o espectador a um momento diferente da Grécia do século V, visto que o mármore é uma pedra nobre e o outro tipo de pedra marca construções recentes⁹⁰. Ou seja, Giraudoux inicia já nesse diálogo a interposição de anacronismos, através de objetos, referências da Grécia Clássica e de tempos modernos, que remetem o espectador a momentos históricos diferentes. E essa duplicidade vai se repetir em relação às personagens e às ações.

Uma significativa ruptura do enredo se dá em relação à autoria do crime, visto que na tragédia *Orestéia*, assim como nas *Electra(s)* de Sófocles e de Eurípides, a rainha Clitemnestra é a assassina confessa do rei. É parte essencial do mito que a rainha se responsabilize e reivindique o crime, dizendo ser instrumento de justiça divina, concretizando a maldição da casa dos Atridas, tanto na presença do Coro quanto na dos filhos. Aqui, Giraudoux cria um enredo policial. Électre está convicta de que tem motivos para odiar a mãe, suspeita do crime e do adultério, mas não tem certeza, pois a rainha esconde sua relação com Égisthe e inventou um tombo para justificar a morte de Agamêmnon. A trajetória de vingança é, agora, uma caçada policial. O inquérito protagonizado por Électre será, ele também, parodiado, visto que as provas e indícios não são contundentes, mas, inesperadamente, levam ao reconhecimento da autoria pelos assassinos,

⁹⁰ Idéia sugerida por MESSIA, Jea-Michel, no texto "Pistes de lecture méthodique des extraits sélectionnés".

dentro de um procedimento de revelações e de desmascaramentos das personagens. Oreste não retorna como o "vingador", ao contrário dos textos gregos, pois ele chega a Argos em busca de suas lembranças de infância, transformando-se, depois, no instrumento da vingança de Électre. Ele comete o crime, mas sua relutância é registrada, ele fecha seus olhos ao golpear o casal real: "*Il avait frappé au hasard sur le couple, en fermant les yeux*".(GIRAUDOUX, Électre,p.221,Acte II, scène 9).

Outro detalhe que atualiza a lenda heróica e revela um aspecto de paródia é o reconhecimento de Oreste pela irmã, que ocorre apenas pela indicação de seu nome, enquanto que nas tragédias gregas esse momento é o *turning point*, desencadeando a possibilidade de vingança da irmã que espera seu "anjo vingador". Na releitura de Giraudoux, Électre é a personagem que determina, que escolhe a ação, a revelação, a vingança e a destruição da cidade. Paródia, aqui, é utilizada no sentido dado por Massaud Moisés (1978, p. 388-9), ou seja, "um canto ao lado do outro"; é uma obra que imita ou reescreve outra no sentido de ridicularizar um tema ou um estilo. Giraudoux parodiou a cena de reconhecimento dos irmãos, quando faz com que ela seja exageradamente simplificada, se relacionada às tragédias gregas. Oreste diz seu nome à irmã que o reconhece prontamente, enquanto nas tragédias gregas há um procedimento complexo de identificação através de indícios e de provas.

Na *Orestéia*, o reconhecimento é a soma de vários elementos, como a mecha de cabelo de Orestes no túmulo, a marca que seu pé deixou no solo e a roupa com que o bebê foi exilado. Eurípides percebe o quanto é forçada a cena na tragédia de Ésquilo e faz com que Electra ridicularize os

elementos que são utilizados por Ésquilo para o reconhecimento, e Orestes é identificado por um velho servo que reconhece uma cicatriz. Na *Electra* de Sófocles, há um meio termo, pois Orestes se identifica pelo sinete real, mais uma vez o autor demonstrando mais comedimento, que fica evidente nas relações com as outras tragédias e com suas releituras.

Outro elemento importante de metateatro é o que Boucris et alii (1998, p. 256) chamam de "*Mensonges et vérité: bas les masques*", afirmando que a maioria das personagens atua como se estivesse numa peça, perante as outras. Oreste é o mais óbvio, pois, como nas tragédias gregas, se apresenta inicialmente como estrangeiro, e a revelação ocorre na *scène 6, Acte I*. O Mendigo se apresenta como tal e, entretanto, é um ser divino. Contudo, em geral, age apenas como "*internal audience*", dialogando em especial com Électre, também com Égisthe, mas, em outros momentos, é onisciente, como quando narra a Électre o assassinato de Égisthe e de Clitemnestra por Oreste, que ocorre fora do palco. Ou, como resume Boucris et alii (1998, p. 250): "*Témoïn du passé, du présent et de l'avenir, il semble bien représenter l'œil du destin*".

Clitemnestra e Égisthe dissimulam sua relação e a morte de Agamêmnon, assim como os moradores da vila de Argos que são coniventes com a rainha e seu regente. Égisthe é um governante pragmático e no final se revela absolutamente seduzido por Électre e por sua intransigência, que ele enxerga como inocência.

Oreste, ao contrário do vingador grego, é tímido e meigo, agindo por decisão de sua irmã. Não está convencido da necessidade de seu gesto.

Électre é a mais bela e inteligente jovem de Argos e, no final, despoticamente, sacrifica a cidade por sua idéia de verdade.

As Eumênides parodiam os protagonistas, recitam fatos invertidos e até mesmo usam máscaras, pontuando um tom de irritação, de ironia e de humor durante toda a peça. A indicação para os atores que representam as Eumênides remete à tragédia grega, pois o texto indica que as três são meninas, depois mocinhas e, no final, têm a mesma idade de Électre, mas as orientações, para a encenação da peça, fazem que sejam mantidos vestidos e sandálias brancas para dar unidade visual às personagens, sendo que as jovens no final estão vestidas exatamente como Électre. Na paródia que representam do diálogo entre mãe e filha, usam máscaras brancas, numa óbvia referência à tragédia grega⁹¹. As personagens das Eumênides são claramente instrumentos de metateatro, visto que parodiam as outras personagens, ridicularizando-as, expondo suas hipocrisias. Tornam-se uma espécie de contraponto à tensão das relações familiares e políticas. E atuam como pequenas peças dentro da peça, visto que são personagens que representam outras personagens, imitando os protagonistas de forma distorcida. Na tragédia grega *Orestéia*, as Erínias são as deusas ctônicas que vingam crimes de sangue entre parentes, são assustadoras e perseguem Orestes depois do assassinato de Clitemnestra. Elas são transformadas em Eumênides, as benfazejas, pela deusa Atena, após a absolvição de Orestes. E aqui, na peça de Giraudoux, elas são debochadas e irreverentes, como quando são ainda meninas e uma delas diz ao Jardineiro, ex-futuro marido de Électre:

⁹¹ WELL. In: GIRAUDOUX, 1982. p. 1546. Ver também GIRAUDOUX, Jean. 1990.

Deuxième Petite Fille
Le destin te montre son derrière, jardinier. Regarde s'il grossit!(GIRAUDOUX, *Électre*, Acte I, scène1, p. 51)

Giraudoux também excluiu o oráculo de Delfos, apresentando o Mendigo, um personagem respeitado pelos outros como uma espécie de divindade⁹². O metateatro ocorre também na forma pela qual o Mendigo se relaciona com as demais personagens e especialmente quando ele reconstrói, imaginando, a cena de Clitemnestra carregando Oreste, para verificar a acusação de Électre de que a mãe deixou o filho pequeno cair. A reconstituição da cena faz com que ele também acredite que Clitemnestra assassinou Agamêmnon. A narração do Mendigo de uma hipotética cena de queda de Oreste pequeno dos braços da rainha não tem qualquer lógica, uma reconstituição que não se ampara em nenhum elemento externo, a não ser na insistência de Électre sobre o fato. Dessa forma, o Mendigo reconstrói, narrando, uma cena e, a partir dessa sua narrativa, reconhece elementos de verossimilhança na convicção de Électre. Essa cena é puro metateatro, pois uma cena narrada, fruto da imaginação de dois personagens, transforma-se em fato ocorrido e em prova de autoria do crime. O Mendigo conclui, somente porque foi capaz de dar lógica interna à narrativa, a veracidade de um fato. A convicção do Mendigo de que Électre é verdadeira, precipita os acontecimentos, visto que a personagem, principalmente por sua intervenção lógica, exerce, para os demais, o papel de um ser divino.

[...] Tout s'explique, si vous supposez que la reine s'est mis une broche en diamants et qu'un chat blanc est passé. Elle tient Électre sur le bras droit, car la fille est déjà lourde; elle tient le bébé sur l'autre, un peu éloigné d'elle, pour qu'il ne s'égratigne pas à la broche ou qu'il ne la lui

⁹² Na primeira encenação de *Électre*, o Mendigo foi representado por Louis Jouvet, que também dirigiu.

*enfonce pas dans la peau... C'est une épingle à reine, pas une épingle à nourrice... Et l'enfant voit le chat blanc, c'est magnifique, un chat blanc, c'est de la vie blanche, c'est du poil blanc: ses yeux le tirent, et il bascule... Et c'est une femme égoïste. [...]; elle ne songe pas une seconde à détruire cette fille à ventre pour sauver ce fils à souche, et elle garde Électre. [...] (GIRAUDOUX, *Électre*, 1998, Acte I, scène 13, p. 126-127)*

O Mendigo encadeia logicamente seu pensamento, partindo de premissas construídas a partir de seu próprio pensamento, sem base em fatos. Sua convicção pessoal determina que se Électre está correta sobre esse ponto, está correta também em relação ao assassinato. Somente depois, no segundo ato, é que Électre vai sonhar e reconhecer que está certa e que seu pai foi, efetivamente, assassinado. A peça vai construindo uma espécie de lógica própria que não é uma lógica cartesiana, mas envolve as personagens e determina seus atos. É metateatro em sua concepção mais profunda, pois as personagens criam uma lógica interna que é reconhecida e crível para eles e não para o espectador. Esse procedimento gera o distanciamento e a reflexão, pois o que a platéia assiste é ilusão.

Électre somente vai entender que o pai foi assassinado pela rainha e por seu amante, ao sonhar durante a noite em que dorme com seu irmão menor adormecido em seus braços (*scène 3, Acte II*, p. 153). E a confirmação do crime ocorre através da adúltera Agathe, que descreve seus sentimentos pelo marido traído, relatando seus desgostos e decepções com seu casamento burguês. Électre reconhece os sentimentos de Clitemnestra em relação a Agamêmnon, e pressiona até que a rainha confesse seu ódio (*scène 8, Acte II*, p. 211-2). O crime que será vingado é reconstituído por analogias, não há qualquer prova material do fato em si, apenas temos

análises circunstanciais. O Mendigo também relata o duplo assassinato de Oreste a Électre, mais uma vez como *internal audience*, conceito referido por Mark Ringer (1998, p.8) que ocorre quando uma personagem, ou várias, traduzem a ação da peça, transformando-se em cúmplices ou mediadoras do que ocorre no palco, para a audiência ou para outra personagem. O Mendigo age, nesse momento, como um Arauto ou um Mensageiro das tragédias gregas, pois, pela *règle de biensance* de Boileau, e também de acordo com Aristóteles, não ocorre derramamento de sangue no palco, mortes são relatadas. O ator pode trazer um cadáver ou uma máscara, mas o ato do crime não é realizado em cena.

A peça traz também vários anacronismos em relação aos textos gregos, enfatizando o contraponto entre a ilusão e a verdade, sendo Électre, de forma intransigente e radical, a defensora da verdade.

Já a peça *Les mouches*, de Sartre, impõe uma atmosfera extremamente pesada, o que, como já foi referido anteriormente, gerou até mesmo uma rejeição do público no final da década de 40, enquanto que a peça de Giraudoux foi, não só em 1937, mas na reapresentação em abril de 1943, um sucesso junto ao público, pois, como verificamos anteriormente, a releitura de Giraudoux mistura elementos anacrônicos que se sustentam apenas pela lógica interna da peça. Esse artifício dá autoridade a ações sem fundamento, como a própria intransigência absoluta de Électre que não adia sua vingança e, com essa decisão, deixa a cidade desarmada frente aos coríntios. O metateatro se revela em Giraudoux como um instrumento de jogo de cena e de leveza da peça, permitindo ao espectador deixar-se levar vertiginosamente até o trágico desfecho. Électre obteve sua vingança e ela

não reluta em pagar o preço cobrado, até mesmo porque ainda estão ao seu lado os desfavorecidos, o Mendigo e *La Femme Narsès*.

Sartre utiliza o metateatro como processo narrativo e como tema, ou seja, usa o "teatro dentro do teatro" para desenvolver o enredo quando os protagonistas representam outras personagens dentro da peça e ao revelar que o ato que torna Oreste um homem livre é o ato de vingança que perdeu sua força mítica. Dessa forma, na peça *Les mouches*, o metateatro, além de ser utilizado como ruptura da ilusão de realidade do que está sendo representado no palco, revelando a representação em si, é utilizado como seu próprio tema, ou seja, que é a compreensão filosófica de Sartre: o homem só é livre quando assume um compromisso. Ele só é livre para alguma coisa. Não é o conceito de liberdade como livre de amarras e sim, livre para o exercício de devires, de possibilidades.

E, pelo metateatro, a peça permite uma leitura paradoxal, pois o ato do homem livre (Oreste) não é desejado pelo povo de Argos, serve à própria personagem. No caso, Oreste decide assumir um duplo papel: de realizar a vingança pelo assassinato de seu pai e de libertar o povo de Argos. Ocorre que sendo um ato de homem livre, sem condicionantes nem crenças, ele não é um ato de vingança. Oreste não sente ódio por Clitemnestra ou por Égisthe. Seu ato de vingança, por ser o ato de um homem livre, é apenas a concretização da vingança de Électre que, paradoxalmente, assume o ato como crime e se arrepende dele. Escolhe viver com seu remorso, sob a proteção de Júpiter. O povo de Argos, assim como Électre, não é libertado de seus remorsos. Ao agir em nome do povo, Oreste os liberta do remorso, mas também os deixa livres para viverem ainda com o

remorso. Ocorre uma contradição, pois, ao libertá-los, Oreste também estabeleceu a possibilidade para que permaneçam presos. A liberdade não é um dom e, sim, uma conquista.

O metateatro é o instrumento que revela que Oreste constrói o seu ato, para finalmente ser livre, pois a liberdade depende do comprometimento do homem consigo e com os outros homens. Assim, ao contrário da liberdade que o Pedagogo construiu para ele, culto, rico, sem família, sem responsabilidades, uma liberdade que é contrária ao determinismo, Oreste escolhe o dever. A liberdade só existe se tem, em si, um fim. Sartre, como já foi analisado, desenvolve seu entendimento filosófico sobre a liberdade através da lenda heróica dos Atridas. Oreste realizou seu ato que o compromete com a vida, mas é incapaz de gerar uma nova perspectiva para os moradores de Argos ou mesmo para sua irmã, que submerge ao remorso. A liberdade deve ser conquistada por cada um, a partir das condições objetivas que abriram essa possibilidade a todos os habitantes de Argos. As personagens se tornam mais complexos no transcorrer da ação, mas Oreste compreende a sua solidão e que não pode libertar quem não quer ser libertado.

O metateatro ocorre, também, com a peça dentro da peça que é a cerimônia dos mortos, e, ainda, realiza pela revelação que ocorre com as personagens, que invertem seu comportamento no decorrer da peça. Oreste é teoricamente livre, mas somente assume uma liberdade plena ao vingar a morte de seu pai e possibilitar a liberdade ao povo de sua cidade. Ele, nesse momento pertence ao crime, à vingança, pertence à cidade e à família. Sua

personagem é doce, meigo e, depois, se transforma e descobre, em si, até uma virilidade inesperada.

Com a personagem de Électre ocorre o inverso, inicialmente personifica o ódio e é escrava do palácio, de Clitemnestra e de Egisto. Incentiva Oreste à vingança e, após, se refugia no remorso, sob a proteção de Júpiter. Escolhe o medo, um caminho já trilhado, ao invés da liberdade, que é o desconhecido. A cena em que Électre se arrepende do ato que instigou seu irmão Oreste a realizar é extremamente dolorosa, pois seu irmão, apesar do amor, nada pode fazer por ela. Oreste enfrenta Júpiter, leva as Erínias, as moscas do remorso para o exílio, com ele. Ele tem sua liberdade, mas não consegue que Électre venha com ele.

A personagem de Júpiter/Demétrio também altera seu comportamento, de observador a agente. No início da peça, apenas observa, a seguir faz uma intervenção contra Électre na cerimônia dos mortos e, após, tenta intervir pedindo para que Égisthe impeça Oreste de cometer o crime. E a razão é que Júpiter não pode deter Oreste. Júpiter diz a Égisthe que não tem nenhum poder sobre um homem que sabe que é livre como Oreste. Somente outro homem, Égisthe, poderia impedi-lo de realizar a vingança. Égisthe está deprimido e nada faz. Júpiter se revela, inicialmente, pela aparência semelhante a uma de suas estátuas, como o Pedagogo identifica, mas, quando é interpelado, nega. Logo a seguir, entretanto, diz a Oreste, antes da cerimônia, que ele pode ser o Mentor. Esse personagem, amigo de Ulisses, é o disfarce usado pela deusa Atena para proteger Telêmaco, filho de Ulisses na *Odisséia* (HOMERO, Canto III, p. 32-37). E na cerimônia dos mortos, para não deixar dúvidas de sua divindade, movimenta a pedra,

desautorizando Électre, que afrontou Égisthe. Électre estava tentando denunciar a farsa religiosa organizada por Égisthe.

Os protagonistas representam papéis para as outras personagens. Júpiter se apresenta como Demétrio, Oreste como estrangeiro. Électre representa (inclusive para si mesma) ser corajosa e desejar a vingança acima de tudo.

Os moradores da cidade representam seus crimes e remorsos, penitenciando-se publicamente e, no dia da cerimônia dos mortos, todos representam o papel de que convivem com seus mortos por um dia. Todos representam o papel de culpados e que sofrem com seus remorsos.

O metateatro se apresenta também por anacronismos que significam uma interrupção no desenvolvimento linear do enredo, e isso ocorre na peça *Les mouches*: no diálogo de Oreste/Philèbe com Électre, quando ele narra a vida de jovens em Corinto; pela referência do Pedagogo de que Oreste, por sua cultura e viagens, poderia ser professor numa Vila Universitária e escrever um guia turístico da Grécia. Ainda, ao se preparar para a cerimônia dos mortos, uma mãe arruma a gravata de seu filho pequeno.

Nas peças *Électre* e *Les mouches*, Oreste se apresenta como o estrangeiro, assim como nas tragédias gregas, mas aqui ele tem o sentimento de não-pertencimento, visto que ele não se sente retornando à sua cidade, a seu lugar. Na peça de Giraudoux, Oreste se envolve docemente nos carinhos de Électre e, após, no seu ódio. Na peça de Sartre, ele deseja com desespero esse pertencimento e vai deixar de ser estrangeiro após o crime.

Na peça *Les mouches*, o metateatro que ocorre através do tema em si, do crime sem razão, do ato de Oreste, revela sua identidade porque o compromete e nos remete aos assassinatos gratuitos cometidos por Lafcadio, personagem de Gide (1971), no romance *Os subterrâneos do Vaticano* (publicado em 1ª edição em 1914), e por Meursault, de *O estrangeiro* (1ª edição em 1942), de Camus (1995), que podemos identificar como registros da conscientização do profundo e irreversível isolamento do homem em relação aos outros homens e à natureza, sentida por esses autores, em especial. O homem é *deinós*, ele está além do divino e do demoníaco, como recitava o Coro na tragédia Antígona, de Sófocles.

4.3 A permanência dos mitos gregos

Pierre Brunel, como organizador do *Dicionário de mitos literários*, ao prefaciá-lo, sistematiza três funções primordiais do mito, quais sejam, a de narração, de explicação e a de revelação e acrescenta que o mito é preservado e reinventado pela literatura. Pois, como vimos, a retomada, através de releituras, milênios após seu registro pela epopéia e pela tragédia, renova os mitos, gerando uma revitalização de sua forma original mesmo que sejam atualizados e parodiados.

A permanência dos mitos gregos foi comprovada pela análise dos dois textos coevos estudados, que construíram uma paródia da lenda heróica grega, no sentido de uma escritura que propõe o desvio, a descontinuidade (SANT'ANNA, 1995, p. 28), mas o que resulta é a renovação do mito. Ele não é descaracterizado, pois a força das estruturas e referências gregas, fortemente enraizadas, apesar de todas as inovações e transgressões, faz com que o sentido primeiro do mito grego não seja pervertido. O autor desarruma e inverte, mas o resultado é a reiteração, há um movimento de dessacralização, jamais uma desconsideração. Isso ocorre no momento em que as estruturas fundamentais da lenda heróica dos Atridas são retomadas nas releituras e a reputação dos heróis permanece inatacada, pois é respeitado o papel de cada um, mantendo-se Clitemnestra e Egisto como usurpadores e assassinos, e Orestes e Electra como agentes da Justiça ou da vingança divina. Mesmo que as releituras francesas tenham acrescentado aspectos psicológicos às ações, dando mais sutilezas às relações entre as personagens, o cerne da lenda, que foi preservado pelas tragédias gregas

Orestéia, de Ésquilo, e pela(s) *Electra(s)* de Sófocles e de Eurípides, está presente.

Portanto, o mito grego retorna e se impõe.

Orestes é quem regressa para vingar a morte do rei, do senhor dos exércitos que foi assassinado por sua esposa adúltera no mesmo instante em que voltou para casa, após a destruição de Tróia. Electra é a irmã que espera, e seu personagem cresce de força e de poder já em Sófocles e em Eurípides, quando relacionamos com a mais antiga tragédia, *Coéforas*, da *Orestéia*. Agamêmnon é aquele que cometeu desmedida ao sacrificar sua filha para ir à guerra e ao violar os templos sagrados de Tróia. E, exatamente porque nessa lenda há causa e consequência para os atos, representa um momento ímpar para a organização do conceito de culpa e de responsabilidade. As lendas heróicas gregas que foram preservadas, em sua ampla maioria, punem o herói que hoje entenderíamos como inocente – visto ser inexigível conduta diversa –, ou, no mínimo, que sofre uma pena desproporcional à sua falta. Por exemplo, o castigo de Édipo, mesmo tendo respeitado o oráculo, pois não volta à sua cidade natal para não correr o risco de realizar a profecia. Entretanto, exatamente ao fugir de seu destino é que o encontra, e o seu ato (podemos mesmo dizer, sua existência) é punido pela destruição de sua esposa e mãe e de seus filhos. Podemos lembrar que, em *Édipo em Colono*, ele ascende aos céus, mas seus filhos ainda serão punidos. E o horror que é a loucura e o suicídio de *Ajax*, na tragédia de mesmo nome, provocados por artimanhas da deusa Atena, por, em suma, entender ser merecedor das armas de Aquiles?

Vernant sintetiza que o herói da tragédia age e acredita estar optando pelo bem, entretanto, “é o mal que ele escolheu, revelando-se, pela poluição da falta cometida, um criminoso” (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1999, p. 57).

As tragédias gregas preservadas discutem noções de direito que estão sendo elaboradas pelo cidadão ateniense, ou seja, estão em pleno processo de formação, e isso ocorre, em especial, de duas maneiras: pela reflexão sobre a responsabilidade individual do agente e pelo jogo de linguagem. A mesma palavra é utilizada por mais de um personagem, em sentido contrário. Como ocorre em *Antígona*, com a palavra *nomos*, que é utilizada pela heroína e por Creonte, e cada qual lhe confere o sentido de lei que entende mais apropriado. Normalmente o Coro entende a situação de forma diferente das personagens e do espectador, ocorrendo, uma ambigüidade, a ironia trágica, quando cada um pensa ter toda a razão e, na verdade, o fato em si traz outros desdobramentos e possibilidades, que não foram analisados em todos os seus aspectos pelas personagens ou pelo Coro. Na *Orestéia*, mais que nas outras releituras da lenda dos Atridas, ocorre a construção do conceito de função social da pena, que é gerado por uma análise do ato em si, de seu enquadramento como violador das regras, como crime, e da motivação do criminoso, se é justa ou não.

Na *Orestéia*, o mito é considerado, nesse trabalho, como a narrativa do retorno do filho vingador que vem retomar o poder usurpado. Orestes é o herói trágico e são as suas ações que determinam as relações de permanência ou de diluição do mito. Mas podemos dar ênfase a outros mitos dentro da lenda histórica dos Atridas, como o de Ifigênia, que pode ser

enquadrado como o mito da virgindade imolada⁹³ e o de Electra, a filha obcecada pela imagem paterna⁹⁴.

Um outro elemento importante do vigor que os mitos narrados nas tragédias mostram até hoje, século XXI, está nos diálogos entre posições diferentes, ambas fundamentadas, e nas dramatizações das decisões do herói. Tais debates são a base do apogeu de Atenas no século V. O estabelecimento da isonomia entre os cidadãos foi a grande diferença da cidade de Atenas em relação a outras cidades e civilizações anteriores e contemporâneas. E essa igualdade ocorria através exatamente do diálogo que depois vai se firmar como a forma mais profícua de ensinamento, como podemos ver claramente nos debates protagonizados por Sócrates, relatados por Platão já no século IV. É esse processo de construção de conceitos, a partir de uma análise de vários pontos de vista que vai ser um dos elementos que preservam a vitalidade aos textos das tragédias. E podemos inferir que, exatamente porque, após o século V, os atenienses passaram a dar uma ênfase maior à filosofia, para pensar e ordenar o seu mundo, esse diálogo nas tragédias, que reproduzia discussões políticas e sociais da *polis*, foi substituído (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1999, p. 7-8). Além da filosofia, as tragédias deixaram de ser instâncias essenciais para a democracia ateniense porque o *zoom politikon*, o animal feito para viver numa *polis* (MOSSE, 2004), não existia mais. Dessa forma, a tragédia, que era um dos meios de expressão política e social, além da questão religiosa sempre presente, deixa de ter a importância e o poder que teve durante o século V.

⁹³ GLIKSON, 1997, p 477-481. In: BRUNEL, 1997.

⁹⁴ Na análise das relações infantis, alguns psicanalistas classificam como Complexo de Electra o sentimento da filha que vê a mãe como rival, competindo pela atenção e carinho do pai, fazendo um paralelo com a classificação freudiana de Complexo de Édipo.

Hesíodo e Homero narram histórias sobre deuses e suas circunstâncias, que também são preservadas nas tragédias, visto que é evidente que os poetas tinham liberdade e recriavam muitos aspectos do mito, como verificamos ao analisar comparativamente a *Orestéia* e as *Electra(s)*, pois temos três visões da mesma lenda heróica e elas apresentam diferenças nas personagens e nas ações, porém, as relações com os deuses, nas tragédias preservadas, somente são alteradas em relação à intensidade. Não há mudanças significativas entre a deusa Atena apresentada na *Iliada*, na *Odisséia*, na *Orestéia* e quando é referida na *Eléctra* de Eurípides. As características mais marcantes de cada deus parecem, dessa forma, terem sido mantidas.

Ainda nesse sentido, as várias interpretações e releituras que os mitos sofreram desde o século V não os alteram de forma substancial, pois, mesmo reinventados e desconstruídos, ocorre o retorno de aspectos essenciais, exatamente como registrados por Homero, Hesíodo e pelos trágicos gregos. O mito renova-se através dessas atualizações e interpretações, porque é feito da matéria do homem e retrata homens, nem bons, nem maus, que se debatem com uma decisão e que, ao tomá-la, a defendem. Creonte tem tanta razão quanto Antígona, ambos fundamentam seus atos⁹⁵, assim como Édipo que buscou obedecer ao oráculo. São punidos. O homem se debate, se questiona, se angustia, decide e é, uma vez mais e sempre, aquele que é *deinós*, como descrito pelo Coro em *Antígona*. O homem traz em si o monstruoso e o maravilhoso e independem dele as conseqüências de seu ato.

⁹⁵ O Coro, na tragédia *Antígona*, reconhece que ambos têm razão e só depois da intervenção de Tirésias é que condena Creonte.

É esse sentimento trágico da existência que é buscado cada vez que um mito é referido ou atualizado.

As tragédias gregas, assim como a epopéia, têm estado presentes, de variadas formas, no decorrer dos séculos que nos separam de sua origem. Entretanto, como já vimos, é sempre de uma maneira diferente que são apropriadas, trazendo outros condicionantes, mas, apesar disso, a essência dessa angústia, dessa impotência frente aos outros homens, aos deuses e ao destino, se renova e é esse questionamento que o herói faz em cena.

A tragédia grega e, em parte, suas releituras através dos séculos, revelam a existência de zonas de profunda incomunicabilidade nas palavras trocadas entre os homens, e é exatamente por esse motivo que ocorre uma perda de sentido se o mito, preservado na narrativa trágica, é reduzido a seu enredo de encontros e desencontros. O mistério e o horror são os que nos fazem vivenciar uma complexidade nas relações humanas que não está evidente no cotidiano.

A atualização de um mito antigo possibilita a junção de sua característica atemporal, somada às referências históricas da Grécia Antiga, por exemplo, como sinônimo de sabedoria, de elegância, de harmonia estética, de austeridade, de perfeita democracia, às preocupações e aos debates contemporâneos. Ou seja, as releituras permitem o retorno a questões que são permanentes para a humanidade como a liberdade de agir e a responsabilidade em relação ao grupo familiar e social, de uma maneira que privilegia seu aspecto de imutabilidade. Preocupações contemporâneas

são apresentadas através da ênfase em sua reiteração na história, o que lhes dá um *status* de permanência.

Ao mesmo tempo em que remete o espectador a um momento ancestral de sua história, permite ao autor uma liberdade para discutir, renovando, esses valores.

As tragédias, como vimos, são instituições que organizam o diálogo da *polis* (sua administração) com os cidadãos, são as questões políticas e sociais da cidade-estado de Atenas que estão sendo encenadas. Como obra de arte, não se restringem a esse papel institucional e religioso, e através de sua linguagem ambígua, trazem para o palco ateniense o enigma da existência, a angústia do homem perante as conseqüências de suas ações. São instrumentos restritos àquele momento histórico e, paradoxalmente, quanto mais restringimos os textos pelo seu contexto histórico-jurídico, mais ele apresenta uma maleabilidade, que favorece sua juventude e perenidade.

No entanto, podemos comprovar que não há uma retomada significativa, ampla, das tragédias gregas ou de releituras no início do século XX, quando ainda havia uma grande esperança no futuro do homem, com a "civilização" sendo expandida da Europa para o mundo todo (VERNANT, 2005, p. 10). Nas releituras ora estudadas, agrega-se, ainda, que foram produzidas e encenadas num momento ímpar. Desde a Primeira Grande Guerra houve uma ruptura essencial na perspectiva desenvolvimentista herdada do século XIX, e a presença do horror, de certa maneira, evocava a fatalidade e o terror (conhecido) presentes nas tragédias gregas. Assim, ao mesmo tempo em que está em cena o horror, evoca-se,

com certeza, uma perspectiva redentora para o homem, pois, mesmo sofrendo, ele tangencia o divino. O melhor exemplo sempre é o da personagem de Édipo que não morre e sim ascende à condição de protetor de Atenas, cidade que o acolhe, na tragédia póstuma de Sófocles, *Édipo em Colono*. De certa forma, o horror expresso nas tragédias gregas devolve uma humanidade atemporal ao homem contemporâneo.

Um outro aspecto importante que justifica as várias releituras de tragédias, em especial sua concentração no período após a Primeira Guerra Mundial, até a metade do século XX, é a resposta dos dramaturgos a encenações que privilegiavam a comédia de costumes e a psicologização das relações humanas. Ou seja, buscam, através das obras de poetas gregos, a ênfase em preocupações morais e metafísicas, abrindo-se para uma visão trágica do homem, no sentido de que ele não é o único responsável pelas conseqüências de seus atos, havendo, além de seu livre arbítrio, o imponderável que deve ser considerado como parte desses efeitos. Ainda, a fascinação dos poetas contemporâneos pelos poetas dramáticos gregos, possibilita esse repúdio a um teatro mais leve e conclusivo e, ao mesmo tempo, suas releituras trazem alterações que são provocações e renovação das formas teatrais clássicas.

Entretanto, há uma grande ruptura nessas releituras estudadas, pois o herói não é somente o agente da ação. *Électre*, na peça de Giraudoux, e *Oreste*, na de Sartre, vão construindo, solitariamente, cada ato, bem como a fundamentação para este. *Électre* desconhece que seu pai foi assassinado, apesar de odiar sua mãe e Egisto, mesmo ignorando as relações entre eles. Entretanto, sua procura alcança a verdade dos fatos, desvela sua própria

identidade, e sua decisão exige que seu irmão realize a vingança. A peça de Giraudoux mostra também uma análise psicanalítica dessa busca de Électre por sua identidade, iniciando, como todo bom tratamento freudiano, pelo traumatismo ocorrido na infância - a queda de Oreste -, expondo as razões de seu ódio pela mãe. Clitemnestra, por sua vez, odiava o rei, seu marido e, por essa razão, pune o filho; por fim, realiza duas dramáticas rupturas: adultério e assassinato. Nesse inquérito policial, Électre encontra os assassinos, descobrindo como os demais personagens interagem. É através de indícios que ela descobre os assassinos de seu pai, pois, nessa busca, encontra-se e desvela as relações dos demais.

Oreste não chega a Argos para vingar o assassinato do pai, mas constrói o seu ato no decurso da tragédia *Les mouches* (JEANNELLE, 1998. p. 102-103; DELMAS. 1984; O'HANLON, 1980). E deverá abandonar a cidade, levando os remorsos, as Erínias, com ele, para o exílio.

Os heróis estão profundamente sós e correm, assim como todo e qualquer homem, "o risco de cair na armadilha de suas próprias decisões" (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1999, p.21), ou seja, Électre insiste na sua vingança, e sua escolha acarreta, de certo modo, que Argos seja destruída por Corinto, e que seu irmão seja exilado. Dois sacrifícios feitos em nome dessa vingança.

O homem do século XXI se descobre sem um deus onipotente que o ampare, sem uma ciência objetiva, sem a solidariedade dos outros homens e, ao questionar seus atos e seus sentimentos, verificando que tem poucas possibilidades de controle sobre o resultado de sua decisão, ele se identifica e se reconhece no embate do herói trágico. Ao mesmo tempo, verifica que a

ilusão da representação de uma *Orestéia* constrói um sentido absolutamente alheio ao mundo ao seu redor, mas que, por trazer todo esse questionamento e organizar um todo acabado, dá ao espectador uma segurança ímpar em si, na vida. Ao representar uma experiência do homem enquanto tal, exposto a paixões, reorganizando o mundo daquele herói, mesmo que sua punição seja desproporcional à falta cometida, a tragédia conforta o homem. A tragédia tem devolvido ao homem, no decorrer dos séculos, um sentido na vida, revigorando sua crença em si.

Os mitos relatados nas tragédias também geram um sentimento de comunhão, de humanidade, visto que, o fato de estarem sendo renovados e parodiados permanentemente dá ao homem a consciência de uma solidariedade humana possível, considerando que as paixões e os questionamentos de seres humanos que viveram no século V a.C. são semelhantes aos seus. Esses mitos renovam uma perspectiva de continuidade e inserem o homem num projeto maior. Não são palavras mortas, estão vivas e falam a cada um de nós.

Dessa forma, através dos mitos, o homem tem conseguido sentir que sua vida, simples e individual, faz parte de um conjunto de outras vidas, o que o reanima a viver a sua própria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho foi desenvolvido estudando-se, inicialmente, a lenda da família dos Atridas, analisando a trilogia grega *Orestéia* e as duas *Electra(s)* como fonte primeira, apesar de considerarmos, desde o início, que, assim como os dramaturgos Ésquilo, Sófocles e Eurípides, também Homero, Hesíodo e Apolodoro, bem como o latino Ovídio, estão autorizados, pelo contexto em que viveram e escreveram, a recontar as lendas heróicas, ou seja, o nosso início já estuda, apropriadamente, releituras dos mitos e da lenda heróica dos Atridas.

Dessa forma, as versões do mito registradas na *Orestéia* e nas duas *Electra(s)* são os textos que iniciam uma tradição de releituras.

No primeiro capítulo foram analisadas as tragédias gregas e suas releituras, as relações entre elas, bem como as rupturas, considerando também alguns aspectos da vida dos autores que permitiram iluminar a leitura proposta dessas obras clássicas, que foram objeto de estudos, de releituras e de apropriações ao longo do tempo. Partimos, sempre, da análise do "texto como produtividade" de Roland Barthes, que trabalha a reescritura do texto pelo leitor e aqui, nesse trabalho, registramos algumas possibilidades de leitura dos textos gregos escolhidos à luz de suas releituras e das relações de poder engendradas e expostas no texto.

O mito de Orestes, configurado pelo retorno do filho à casa paterna para matar, em vingança, a mãe assassina, é resgatado por sucessivos autores, em traduções e adaptações, sem que o herói sofra significativa alteração.

No estudo das tragédias, recuperamos os conceitos de Alteridade e do Duplo, evidenciando-se que ocorre uma relação entre o Eu, Orestes, com o Outro, Electra, que passa pelo reconhecimento e depois pela incorporação, visto que, independente de termos um Orestes ou uma Electra mais frágil ou mais forte, ambos consumam o crime. A ultimação da vingança, independente da vontade e do desejo das personagens, realiza-se também nas releituras francesas.

No segundo capítulo, analisamos que a tragédia grega, ao contrário das releituras francesas, se insere como mediadora da realidade social, considerando que durante as Dionisíacas, a cidade suspendia suas atividades e se dedicava a assistir e a debater as diferentes versões de lendas heróicas ou divinas, que registraram, de forma especialmente produtiva, o pensamento jurídico em formação (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1999, p. 3). O sagrado estava presente, até mesmo na forma do altar, de um lugar privilegiado na platéia para os sacerdotes, na invocação aos deuses ou pela sua representação, em cena.

Já as peças francesas não têm essa inserção social e política, mesmo considerando que posteriormente, em 1947, Sartre vai reivindicar que *Les mouches* é uma peça que se propunha a militar em favor da causa da Resistência francesa ou, que, no outro extremo, Giraudoux tenha sempre negado que suas peças tivessem uma proposta de intervenção política. Nosso entendimento é que, apesar de termos comprovado a ausência de um engajamento militante em ambas as peças francesas, no momento de sua encenação primeira, no século XXI, é impossível uma leitura que não seja libertária, visto que retomam e defendem os valores de Liberdade e de

Justiça. Além disso, é importante lembrarmos que as tragédias gregas eram encenadas num festival público, enquanto instituições políticas e religiosas, enquanto as peças francesas se inserem num momento histórico muito diverso, sendo assistidas por poucos espectadores, dentro de uma função social totalmente diversa dos intelectuais, que desde o movimento romântico, dialogam com seu momento histórico, mas estão restritos a setores da sociedade.

Sartre vai, após a Segunda Guerra, defender a intervenção política dos intelectuais, tendo sido um dos últimos a exercer esse papel social. O lingüista norte-americano Chomsky e o filósofo alemão Habermas têm, de certa forma, exercido esse papel de intelectual militante, assim como os recentemente falecidos Susan Sontag, Jacques Derrida e Norberto Bobbio.

Concluindo, independente de qual tenha sido o objetivo dos autores franceses, ao estarem inseridos em seu momento histórico, acabam por explicitar elementos de suas convicções políticas na obra, que, hoje, são lidas como defensoras da Liberdade e da Justiça.

Dessa forma, no segundo capítulo, a partir da ênfase na leitura dos contextos de produção e encenação das peças, verificamos que, além do diálogo dos textos com seu momento histórico, é possível explicitar as relações de poder, de acordo com Foucault, entre as personagens e no contexto da produção e encenação dos textos.

A isonomia está sendo construída, no século V em Atenas, e foi esse o cenário político-social da encenação das tragédias. O princípio de distanciamento impedia o dramaturgo de apresentar temas recentemente

vividos pelos atenienses, mas a arte de Ésquilo, em especial na *Orestéia*, permite uma reconciliação após os eventos históricos conturbados de redução dos poderes do Areópago, que culminaram com o assassinato de Efiltes. Ésquilo pôs em cena a fundação mítica do Tribunal, restaurando sua importância social e jurídica.

A ocupação da França pelo exército nazista gera uma inversão do conceito de responsabilidade, como comprovamos, visto que, por força e impossibilidade de definir um responsável, a represália nazista gerava uma resposta (punição) em desacordo com o fato (crime) ocorrido. Assim, para punir um crime contra o exército, eram assassinados muitos franceses. De uma forma carregada de ironia trágica, temos, entre 1940 e 1944, na França, o desaparecimento da autoria do crime. Como era impossível que um inquérito policial apresentasse o culpado, a responsabilidade dilui-se na coletividade, de uma forma que remete ao tempo mítico grego, quando o miasma de uma falta punia todos os descendentes do culpado.

Percorremos, com os textos estudados, um retorno ao ponto inicial. No momento histórico da encenação e produção da *Orestéia*, o conceito de responsabilidade individual consolidava-se e sua evolução é apresentada no texto dramático, enquanto que na França ocupada pelo exército nazista, as instituições democráticas deixam de existir e no seu lugar se impõe a força. Como vimos, vários são os ordenamentos que condicionam a vida cotidiana dos franceses e um dos conceitos que sofre uma ruptura histórica é o de responsabilidade individual.

Nos textos franceses estudados encontramos com ênfase a responsabilidade do indivíduo com a sua coletividade. Électre não transigiu

de seu objetivo de punir os culpados pela morte de seu pai, independente do fato de que, ao não adiar sua vingança, seu ato acarretou a destruição de sua cidade. Ela estava convicta de que um novo povo iria surgir na aurora do incêndio de Argos. Mesmo que sua intransigência produza horror ao leitor/espectador, seu ato não foi, em si, um ato de egoísmo, pois buscava a Verdade e a Justiça, enquanto valores eternos.

A personagem *Électre* de Giraudoux é bastante complexa e permite várias leituras, enquanto que Oreste, na peça de Sartre, é um herói sem contestação, pois vingou seu pai e salvou os moradores de Argos, mesmo que estes não desejassem realmente essa libertação. Assim, o herói agiu e concretizou o seu ato, visto que é somente através de sua ação na realidade que irá encontrar sua liberdade, dentro da filosofia sartreana para a qual a liberdade existe para a realização de algo e não se esgota em si.

Comprovamos, a partir da análise da evolução do conceito de responsabilidade individual, no século V a.C., de que maneira os textos escolhidos exemplificam o surgimento e as alterações do conceito.

No terceiro capítulo, exemplificamos a influência dos mitos na literatura, e suas apropriações através dos séculos, bem como justificamos a permanência do mito, pelas funções que ainda exerce. Para o teatro, a releitura do mito age no sentido de buscar uma transcendência não presente no cotidiano, afastando-se de um teatro de costumes e psicologizante que pretende dar um sentido ao mundo. As releituras permitem ao dramaturgo impor um distanciamento ao espectador, que se desloca a um tempo imemorial, mas também permite a discussão de questões contemporâneas. As

lendas heróicas possibilitam ao dramaturgo acrescentar elementos que não despersonalizam os mitos, dando-lhes atualidade.

Isso ocorre, em especial, através do recurso de metateatro, que é a discussão da encenação em si. Permite ao autor o rompimento com a ilusão de realidade, ao enfatizar que o espectador assiste uma representação. Esse recurso é encontrado tanto nos textos gregos como nos franceses e, em todos os textos trabalhados, o objetivo é o de construir uma compreensão mais ampla da realidade pelos espectadores, que não só podem como devem duvidar da sua percepção, insistindo o autor que o cidadão ateniense deverá buscar sempre o que há atrás da cena, ou seja, além da simples aparência.

Uma forma de metateatro utilizada tanto nos textos gregos como nos franceses ocorre quando as personagens representam outras personagens dentro da peça. Como exemplo, temos a encenação de Clitemnestra para Agamêmnon, no início da trilogia dos Atridas; o papel de estrangeiro de Orestes, bem como os diálogos encenados das pequenas Eumênides na *Électre*.

Os poetas gregos e franceses estudados utilizam o metateatro como instrumento de reflexão, pois o leitor/espectador termina por observar o quanto se engana na sua vida cotidiana. O espectador vê o herói tomar uma decisão e como as conseqüências de sua ação são imprevisíveis. Tal como a imagem de "máquina infernal". Ao agir, o indivíduo libera possibilidades que, a partir do ato, se tornam independentes de sua intenção. Isso ocorre com os heróis trágicos e também com as personagens das peças francesas.

Ao encontrar elementos de metateatro nos textos gregos, concluimos que essa é uma das razões que permite a polifonia do texto grego, o que, incontestavelmente, gera sua atualidade, considerando que abre possibilidades de leitura.

Dessa forma, de acordo com nossa primeira hipótese, comprovamos a utilização do recurso de metateatro nos textos estudados com o objetivo de quebrar a expectativa do leitor/espectador, deslocando a percepção para provar a relatividade de suas impressões. Nos textos gregos isso decorre, em especial, da utilização de apenas dois a três atores que se revezam para representar as várias personagens; e pela intervenção do Coro, que, nas tragédias estudadas e em especial na peça *Agamênon*, age de maneira inesperada e, aparentemente, em desintonia com o que está efetivamente acontecendo na peça.

Nas peças francesas, o metateatro ocorre já na escolha do tema, que retoma um tempo ancestral; nas várias referências à encenação em si; nos elementos de anacronismo em relação ao tempo narrado e a atualidade; e, finalmente, nos momentos em que as personagens representam papéis diversos entre si.

No terceiro capítulo, demonstramos que o mito grego é utilizado na ficção moderna de forma perturbadora, pois ao ser reaproveitado ele está, já de início, deslocado de seu momento de origem, mas, paradoxalmente, gera um reconhecimento porque remete o espectador a um passado quase atemporal, ou seja, torna aquele espectador parte de um momento maior, de uma história que é a história de todos os homens.

Comprovamos, também, que as releituras dos mitos pelos textos franceses implicam numa intertextualidade explícita e reivindicada não só no enredo, mas no nome das personagens, referências locais e divinas, com as tragédias gregas. Ocorreu, nos textos trabalhados, uma revitalização dos mitos que emergem na sua forma primeira, dialogando com o texto contemporâneo. Ou seja, os desvios encontrados nos textos franceses somente reafirmam o mito grego. Dessa forma, é o mito que emerge da releitura, não ocorrendo nem um apagamento nem um desvirtuamento. Assim, de acordo com o entendimento de Roland Barthes, o texto francês remete ao grego e o leitor/espectador reconstrói um terceiro texto, produto que incorpora a sua leitura dos dois textos.

Como já demonstramos, a pesquisa alterou as hipóteses, em especial no sentido da relação das peças estudadas com seus contextos, como o caráter institucional das tragédias gregas que levavam para o debate público as questões que estavam sendo debatidas nas instâncias administrativas e políticas da *polis*, bem como o surpreendente papel periférico das releituras francesas no movimento de Resistência e libertação da França, fatos que tornaram especialmente gratificante a pesquisa, visto que são as novas possibilidades de leitura desses textos, clássicos, que instigam seu estudo.

Ficaram para um momento posterior as relações, incipientes ainda, dos textos com as teorias do pensamento propostas por Deleuze e Gattari, em especial quando trabalham com conceitos como simulacro, *ritornelo*, entre outros que abrem novas possibilidades de leitura de textos já tão estudados, que ainda permitem novas e promissoras leituras.

Barthes já possibilitou novas leituras, indo além do texto apenas como produto de leitura, interação do leitor com a obra. Para Barthes, o texto desorganiza e re-organiza o leitor no mundo, tornando-se produtividade. Não uma produtividade capitalista formada de eficiências e de competências, mas uma produtividade centrada no ir e vir deleuziano. A produção textual em si, com suas referências explícitas e implícitas e os novos entrelaçamentos que produz, é o determinante.

O texto, estudado como pulsão, como desejo que insufla e gera escrituras várias, como pontas de uma estrela. O primeiro entrecruzamento que constrói esta escritura está nesse imbricamento que estudamos ao aproximarmos e afastarmos as tragédias gregas de suas releituras, entre tradição e ruptura. No caso ora em estudo, a tradição é o texto grego que se renova nas tragédias francesas. Os textos franceses reivindicam as tragédias e os mitos gregos.

Barthes discute também que no momento em que um escritor se utiliza de uma linguagem para criticar, e ele é entendido, a sociedade já assimilou estas reflexões e as descaracterizou como contestação. Perdeu o sentido de ruptura, qualquer linguagem já vem viciada. É exatamente este o 'jogo' de metateatro que fazem os dramaturgos franceses ao explicitarem sua relação com a tragédia grega.

Por outro lado, ainda, a pesquisa demonstrou que a encenação das tragédias gregas desempenhou um papel político institucional essencial na construção e consolidação da isonomia na Atenas do século V, enquanto que o teatro não tem essa inserção na França de meados do século XX, porque o teatro não mais ocupa esse papel na sociedade.

Dessa forma, é em busca de um sentimento de continuidade que o leitor/espectador ainda retorna às tragédias gregas e às suas releituras, visto que narram lendas heróicas que relembram, mesmo ao homem do século XXI, sua mortalidade e sua incapacidade para prever os desdobramentos de sua ação.

A humanidade retorna aos mitos por uma necessidade de transcendência, que encontra nessas antigas narrativas de feitos de heróis. Heróis que apresentam uma dignidade extraordinária frente ao infortúnio, superando uma natureza humana fraca e mortal.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- ADDED, Serge. *Le théâtre dans les années Vichy:1940-1944*. Paris: Ramsay, 1992, 362 p.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1979, 3ª ed.
- ALLOUCHE, Elie. *La France de l'entre-deux-guerres*. 2003/2004. Site: <http://perso.wanadoo.fr/elie.allouche/biblioRF/siteCours/FrEntreDeuxG.htm>
COURS D'HISTOIRE-GEOGRAPHIE - Université de Paris I - Acesso em mai. 2004.
- AMOURETTI, Marie-Claire e RUZÉ, Françoise. *O mundo grego antigo: dos palácios de Creta à conquista romana*. Lisboa: Dom Quixote, 1993. p.155-189. Trad. Miguel Serras Pereira.
- AMOUROUX, Henri. *Le peuple réveillé: la grande histoire des français sous l'occupation - Juin 1940-Avril 1942*. Paris: Laffont, 1979, 549 p.
- AMOUROUX, Henri. *La vie des français sous l'occupation*. Paris: Fayard, 1961. 2 vol.,1.les années grises. 414 p.; 2.les années noires. 415p.
- ANOUILH, Jean. *Antigone*, Paris: La Table Ronde, 1996.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Trad. José Rubens Siqueira.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Trad. Denise Bottmann.
- ARENDT, Hannah. *Entre amigas: a correspondência de Hannah Arendt e Mary McCarthy. 1949-1975*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995. Org. e introdução Carol Brightman. Trad. Sieni Campos.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Trad. Roberto Raposo.
- ARISTÓFANES. *As vespas; As aves; As rãs*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. 2ª ed., 294p.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. Coleção Os pensadores.

ARISTOTE. *Politique*. Tome VII, 1326b4. In: http://perso.wanadoo.fr/SãoPauloqr/grec_cit.htm, acesso em dez. 2002.

ARISTOTE. *Politique*. Tome III, première partie, Livre VII. Paris: Les Belles Lettres, 1986, 334 p. Texte établi et traduit par Jean Aubonnet.

ARISTOTE. *Constitution d'Athènes*. Paris: Les Belles Lettres, 8^a éd., fr. grego.1922, 102 p. Texte établi et traduit par Georges Mathieu et Bernard Haussoullier.

ARON, R.; GANRIER-RIZET, Y. *Histoire de la libération de la France: Juin 1944-Mai 1945*. Paris: Fayard, 1959. 2 vol.

ARON, Robert e ELGEY, Georgette. *Histoire de Vichy: 1940-1944*. Paris: Fayard, 1954, 2 vol.

AYMARD, André e AUBOYER, Jeannine. *O oriente e a Grécia antiga: o homem no oriente próximo*. São Paulo: Difel. 1977. 407p. Trad. Pedro Moacyr Campos. Tomo I, 2^o volume.

AYMARD, André. *Recueils de la société Jean Bodin*, Bruxelles 1954 In: http://www.univ-tlse2.fr/multimedia/bazthal/thales/ue8_grece/textes/herodote5.htm

BACKÈS, Jean-Louis. *Le mythe d'Hélène*. Clermont-Ferrand: Adosa, 1995, 184 p.

BARRAULT, Jean-Louis. *Réflexions sur le théâtre*. Paris: du Levant, 1996.

BARTHES, Roland. *Écrits sur le théâtre*. Paris: Seuil, novembre 2002, Textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière pour la préface, les notes et la composition du volume.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1995.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1987, 181p.

BARTHES, Roland. *Leçon*. Paris: Seuil. 1978. 46p.

BASTIDE, Roger, Initiation In: *l'Encyclopedia Universalis France* (1999), site: <http://perso.club-internet.fr/vadeker/corpus/initiation>

BAUDRILLARD, Jean. O apocalipse da razão. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 27 fev. 2005. Caderno mais!

BEAUVOIR, Simone de. *La force de l'âge*. Paris: Gallimard, 1960, 696p.

BÉDARIDA, François et AZÉMA, Jean-Pierre (Org.) *Jean Moulin et le Conseil National de la Résistance*. Paris: Editions du Centre National de la

Recherche Scientifique, 1983. Textes de Daniel Cordier. Journée d'études sur le Conseil National de la Résistance - Sorbonne, 9 juin 1983. 192 p.

BERNHARD, Fabian. The book in the totalitarian context. In *Comparative criticism: Humanist traditions in the twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, v. 23, p. 21-36.

BERTRAND, Dominique. *Lire le théâtre classique*. Paris: Dunod, 1999

BESSIÈRE, Jean. *Quel statut pour la littérature?* Paris: PUF, 2001, 259 p.

BESSIÈRE, Jean. *Théâtre et destin: Sophocle, Shakespeare, Racine, Ibsen*. Paris: Champion, 1997, 185 p.

BEUCLER, André. *Les instants de Giraudoux*. Mayenne: Le Castor Astral. 1995, 263 p.

BLACK, Edwin. *IBM e o holocausto: A aliança estratégica entre a Alemanha Nazista e a mais poderosa empresa americana*. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 2001. Trad. Afonso Celso da Cunha Serra. 584 p.

BLANCHARD, Marc Eli. The reverse view: Greece and greek myths in modern french theater. *Modern drama*, v. 29, p. 41-48, Canada, 1986.

BLÁZQUEZ, José Mariá, MELERO, Raquel López e SAYAS, Juan José. *Historia de Grecia antigua*. Madrid: Cátedra. 1999. p. 476-577.

BOBBIO, Norberto. *Teoria do ordenamento jurídico*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 10ª Ed., 1999. 184 p. Trad. Maria Celeste C. J. Santos; ver. téc. Claudio De Cicco; apres. Tércio Sampaio Ferraz Júnior.

BOBBIO, Norberto, MATTEUCI, Nicola e PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995. Trad. Carmen C. Varriale ... [et al.]; coordenação da tradução João Ferreira, revisão geral João Ferreira e Luis Guerreiro Pinto Cascais. 7ª ed., 2 v, 1.318 p.

BOBBIO, Norberto. *As ideologias e o poder em crise*. Brasília/São Paulo: Editora Universidade de Brasília/ Polis, 1988. Trad. João Ferreira.

BODY, Jacques. *Jean Giraudoux: la légend et le secret*. Paris: Puf, 1986, 176 p.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BONINI, Roberto. Polis. In BOBBIO, Norberto et alii. *Dicionário de Política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

BOUCRIS, Marie-Odile; GUINCHARD, Agnès; GUYOT, Vianella. *Électre de Giraudoux*. Paris: Larousse-Bordas, 1998.

BRUGGER, Walter. *Dicionário de filosofia*. São Paulo-Herder, 1962. Trad. portuguesa por Antônio Pinto de Carvalho. p. 354-357 e p. 462.

BRULÉ, Pierre. *Périclès: L'apogée d'Athènes*. Paris: Gallimard, 1994. 160p.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BRUNEL, Pierre. *Mythocritique: théorie et parcours*. Paris: PUF, 1992, 294 p.

BRUNEL, Pierre; PICHOIS, Claude; ROUSSEAU, André-Michel. *Que é literatura comparada?* São Paulo/Curitiba: Editora da Universidade de São Paulo/Editora da Universidade Federal do Paraná, 1990.

BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (Orgs.). *Précis de Litterature Comparée*. Paris: PUF, 1989, 376 p.

BURKERT, Walter. *Mito e mitologia*. Rio de Janeiro: Ed.70, 1991. Trad. M.H. Rocha. Pereira.

CALASSO, Roberto. *As núpcias de Cadmo e Harmonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Rio de Janeiro/São Paulo: O Globo/Folha de São Paulo, 2003. Trad. Diogo Mainardi. 158p.

CAMPBELL, Joseph. El funcionamiento del mito. In: CAMPBELL, Joseph. *Las Mascaras de Dios*. Madrid: Alianza, 1991.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1995. Trad. Valerie Rumjanek.

CAMUS, Albert. *La peste*. Paris: Gallimard. 1947, 279 p.

CAMUS, Albert. *Le mythe de sisyphé*. Paris: Gallimard, 1942. 186 p.

CANTARELLA, Eva. *La calamidad ambigua*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1996.

CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1983.

CASTORIADIS, Cornélius. L'anthropogonie chez Eschyle et chez Sophocle In: *La Grèce pour penser l'avenir*. Paris: L'Harmattan. 2000. Colloque interdisciplinaire tenu à Paris-Sorbonne et au Palais du Luxembourg, les 2, 3 et 4 décembre 1996, sous la présidence de Marc Augé. Introduction de Jean-Pierre Vernant. p.151-171.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática. 1997, 88p.

COCTEAU, Jean. Antigone. In: *Théâtre I*, Paris:Gallimard, 1948.

COCTEAU, Jean. *La machine infernal*. Paris: Bernard Grasset, 1934.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 303 p.

COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. São Paulo: Martins Fontes. 2000. Trad. Fernando de Aguiar. 641 p.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. São Paulo: W. Jackson, 1955. 457 p.

DEIMLING, Barbara. *Sandro Botticelli: 1444/45-1510*. Colônia: Taschen, 1995. Trad. Sandra Oliveira. p. 38-55.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988, 143 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 2000. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. 91 p.

DELMAS, Christian. Mythologie et mythe: "Electre" de Giraudoux, "Les mouches" de Sartre, "Antigone" d'Anouilh. *Revue d'Histoire du Theatre*. v. 34:3, p. 249-63, Paris,1984.

DERRIDA, Jacques. *Acts of literature*. [--]: Derek Attridge, 1992.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. Trad. Andréa Daher.

DURAND, Yves. *La France dans la deuxième guerre mondiale. 1939-1945*. Paris: Armand Colin, 2001.192p.

DW-WORLD. DE - DEUTSCHE WELLE. HISTÓRIA DA ALEMANHA, In: <http://www.dw-world.de/brazil/>, acesso em mar. 2004.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EIGELDINGER, Marc. *Mythologie et intertextualité*. Genève: Slatkine, 1987, 280p.

- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ÉSQUILO. *Orestéia*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2005. Coleção Dionísias. Tradutor Jaa Torrano. Ed. Bilíngue grego/port. 3 v.: *Agamêmnon* (224 págs.), *Coéforas* (160 págs.) e *Eumênides* (160 págs.).
- ÉSQUILO. *Orestéia: Agamêmnon, Coéforas e Eumênides*. Lisboa: Edições 70. 1998. Trad. Professor Doutor Manuel de Oliveira Pulquério. 245 p.
- ÉSQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES. *Os persas, Electra, Hécuba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- ÉSQUILO. *As suplicantes*. Lisboa: Inquérito, [s/d]
- ESQUILO. *Siete contra Tebas*. Madrid: Ediciones Clássicas, 1992.
- EURIPIDE. *Tragedies*. Paris: Gallimard, 1969. 510 p.
- EURÍPIDES. *Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Trad. e introdução Christian Werner. 142 p.
- EURÍPIDES. *Electra, Ifigenia en Tauride, Las troyanas*. Buenos Aires: Espasa, 1947.
- EURÍPIDES. *Íon*. Lisboa: Colibri, 1994. Trad. Frederico Lourenço
- EURÍPIDES. *Medéia, Hipólito, As troianas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.
- EURÍPIDES, *Ifigênia em Áulide*. Coimbra: Ed. Instituto de Alta Cultura. 1974. Int. e trad. Carlos Alberto Pais de Almeida.
- EURÍPIDES, *Ifigênia en Tauride, El Cíclope*. In: *Dramas y Tragédias*. Barcelona: Ed. Iberia, 1956. Trad., prólogo e notas de Florência Grau
- FAVOREU, Louis et alii. *Le journal officiel de la France libre: Le Bulletin officiel des forces françaises libres du 15 août 1940*. Direction des journaux officiels, 1995. London après le 29 juillet 1942.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999a. Trad. Maria Ermantina Galvão.
- FOUCAULT, Michel. *Estratégias de poder*. Barcelona/Buenos Aires: Paidós Ibérica/Paidós, 1999b, Introducción, traducción y edición a cargo de Julia Varela y Fernando Álvarez Uría. 408 p.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999c. Org. e trad. Roberto Machado.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1997. Tradução Raquel Ramalhete.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Trad. Salma Tannus Muchail. 6ª ed.

FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Paris: Galimard, 1971, 83p.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Petrópolis: Vozes, 1987. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado.

FRAISSE, Simone. *Le mythe d'Antigone*. Paris: Armand Collin, 1974.

GASSNER, John. *Mestres do teatro II*. São Paulo: Perspectiva, 1980. Trad. Alberto Guzik et alii.

GASTALDI, Viviana. *El derecho en la Orestía de Esquilo: delito, penalización y modelo social*. Bahía Branca: Universidad Nacional del Sur. 2001. 187p.

GAULLE, Charles de. *Mémoires de guerre*. Paris: Plon, 1959. v.1. L'appel : 1940-1942 - v.2. L'unité : 1942-1944. v.3. Le salut, 1944-1946.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris : Seuil. 1992.

GERNET, Louis. *Recherche sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*. Paris: Albin Michel. 2001. Préface d'Eva Cantarella. (1 édition: Paris: Ernest Leroux, 1917), 472p.

GESTE, site France 3.fr, du groupe France Télévisions, disponível em <http://info.france3.fr/dossiers/france/3372838-fr.php>, acesso em abr. 2003

GIDE, André. *Os subterrâneos do Vaticano*. São Paulo: Abril S.A., 1971 Trad. Miroel Silveira e Isa Leal. (1 ed. 1914).

GIDE, André. *Journal (1939-1942)*. Paris: Gallimard, 1946.

GIDE, André. *Journal II: 1926-1950*. Paris: Gallimard, 1987. Édition Établie, Présentée et annotée par Martine Sagaert.

GIRAUDOUX, Jean. *Électre*. Paris: Larousse, 1998.

GIRAUDOUX, Jean. *Œuvres romanesques complètes*. Paris: Gallimard, 1990. Vol I e Vol II.

- GIRAUDOUX, Jean. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, 1982. Préface de son fils Jean-Pierre Giraudoux.
- GIRAUDOUX, Jean. *Littérature*. Paris: Gallimard, 1941, 272 p.
- GIRAUDOUX, Jean. *Pleins pouvoirs*. Paris: Gallimard, 1939, 211 p.
- GIRAUDOUX, Jean. *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Paris: Bernard Grasset, 1935, 190 p.
- GLIKSON, J-M., Ifigênia. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 477-481.
- GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard. 1996, 146 p.
- GRAVES, Robert. *Os mitos gregos*. Lisboa: Dom Quixote, 1990. 3v.
- HAMILTON, Edith. *La mythologie: ses dieux, ses héros, ses légendes*. Paris: Marabout, 2003.
- HAMILTON, Edith. *O eco grego*. São Paulo: Landy Editora. 2001. Trad. e notas Edson Bini. (1º ed. 1957 USA), 197p.
- HERACLES, Philippe. *La loi nazi en France*. Paris: Guy Authier.[19__] Préface e commentaires ARON, Robert.
- HERÓDOTO. *História: o relato clássico da guerra entre gregos e persas*. São Paulo: Ediouro, 2001. Trad. J. Brito Broca. 1071p.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1995. Trad. Jaa Torrano.
- HOMERO. *Ilíada*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. Trad. Carlos A. Nunes.
- HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Europa-América, [s/d.] Trad. C. Franco.
- HOSTACHE, Rene. *Le Général de Gaulle, Jean Moulin et la création du C.N.R.* Paris: La Bruyere, 1989. 322 p.
- HUBERT, M. Cours de M. Hubert. In: Histoire de la France contemporaine. LEA Censier/Asnières, 2003, site <<http://seb.delahaye.net/lea/cours/>>, acesso em set. 2004.
- HUGO, Victor. *Poésies*. Paris: Hachette, 1950. 2v.
- HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HUSSON, Léon. *Les transformations de la responsabilité: étude sur la pensée juridique*. Paris: Press Univesitaires de France, 1947, 543 p.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991, 330p. Trad. Ricardo Cruz.

HISTORY LEARNING SITE, UNITED-KINGDOW, disponível
<http://www.historylearningsite.co.uk/propaganda_in_nazi_germany.htm>
acesso em ag. 2004.

ISAAC, Jules e BÉJEAN, Henri. *Histoire de l'antiquité à 1939: cours complet*. Paris: Hachette, 1950.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

JEANNELLE, Jean-Louis. *Les mouches: connaissance d'une oeuvre*. Paris: Bréal, 1998.

KITTO, H. D. F. *A tragédia grega: estudo literário*. Coimbra: Ed. Amado, 1990, 2 v.

KLADSTRUP, Don e Kladstrup, Petie. *Vinho & guerra: os franceses, os nazistas e a batalha pelo maior tesouro da França*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. Consultoria histórica: Dr. J. Kim Munholland. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. 254 p.

KLARSFELD, Serge (Org.) *Le statut des juifs de Vichy: Documentation - 3 octobre 1940 et 2 juin 1941*. Paris: F.F.D.J.F. 1990. Centre de Documentation Juive Contemporaine - CDJC.

KNOX, Bernard MacGregor Wlaker. Review of Sophokles, Antigone. In: *Word and action. Essays on the ancient theatre*. Chapter thirteen, 165-182, Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1986.

KOLAKOWSKI, Leszek. *A presença do mito*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981. Apresentação José G. Merquior, Trad. José Viegas Filho.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980, 251 p.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. Tradução Maria Carlota Carvalho Gomes. 206 p.

KUSHNER, Eva. Théorisation de l'histoire littéraire. *Anais 2º congresso abralic Literatura e memória cultural*. Belo Horizonte, 1991. Vol. 1, p. 51-59.

LAING, R. D.; COOPER, D. G. *Razão e violência: uma década da filosofia de Sartre (1950-1960)*. Petrópolis: Vozes, 1982. Trad. Áurea B. Weissenber.

LALANDE, André. *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía*. Buenos Aires: El Ateneo Editorial, 1953, tomo II, p. 836-841 e 1134-1136.

LALOU, René. *O teatro na França desde 1900*. São Paulo: Edipe, 1955.

LAPLUME, Jacky. *Le Conseil National de La Résistance*. Champigny: Association du Musée de la Résistance. février 1992. Numéro Spécial “Notre Musée”.

LARANÉ, André. site *Jours d'Histoire*, acesso em mar. 2004, <http://www.herodote.net/19421023.htm>

LEBOTERF, Hervé. *La vie parisienne sous l'occupation*. Paris: France-Empire. [19__]

Le programme du CNR (Conseil National de la Résistance). Colloque du 26 mars 1994 organisé par l'Association Nationale des Anciens Combattants de la Résistance, les Amis de la Résistance et Rhône 89. Centre Culturel et de la vie associative de Villeurbanne.

Le Journal officiel de l'État français - de 1940 à 1945 - Vichy: Editeur Direction des journaux officiels.

Le Journal officiel de la France libre/ de la France combattante - de 1939 à 1945, Alger/London: Editeur Direction des journaux officiels.

Le Journal officiel de la République Française – Alger juin 1943 à août 1944. Editeur: Journal officiel de la République française.

LE MONDE LIBERTAIRE, site, acesso em dez. 2003, In: http://increvablesanarchistes.org/articles/1936_45/frontpopu_temoignag>

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LÉVI-STRAUS, Claude. A estrutura dos mitos. In: LÉVI-STRAUS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

LORAUX, Nicole. *La voix endeuillée*. Essai sur la tragédie grecque. Paris: Gallimard, 1999.

LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

LOUBIER, Jean-Marc. *Louis Jouvet: biographie*. Paris: Ramsay, 1986, 473p.

MAUROIS, André. *De Gide a Sartre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1966.

MATTEUCCI, Nicola. Constitucionalismo. IN: BOBBIO, Norberto et alii. *Dicionário de Política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

MEIER, Christian. *Athena: a portrait of the city in its golden age*. New York: Henry Holt and Company, Inc. 1998. Translated by Robert and Rita Kimber. 628p.

MESSIA, Jea-Michel, *Pistes de lecture méthodique des extraits sélectionnés*. In: http://membres.lycos.fr/messiaen/el_txt1.html. Acesso em jan. 2005.

MICHELE, Natacha. *Giraudoux: le roman essentiel*. Paris: Hachette Littératures, 1998, 214 p.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense, 1987 (1 ed. Moscou, 1976). Trad. Paulo Bezerra. 481p.

MORA, José Ferrater. *Diccionario de filosofia*. México: Atlante, 1994, p. 476-477 e 599.

MOREL, Jacques. *La tragédie*. Paris: Armand Collin, 1964.

MOREY, Miguel (Org.) *Michel Foucault: Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, 165p.

MOSSE, Claude. *Dicionário da civilização grega*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. Trad. Carlos Ramallete, com colaboração de André Telles.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992, Trad., notas e posfácio J. Guinsburg.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Obras incompletas*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

NEUBERG, Marc. Responsabilidade. In: CANTO-SPERBER, Monique (sous la direction de). *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996. p. 506-511) Edição original p. 1385-1391. Trad. Paulo Neves.

O'BRIEN, Patricia. A história da cultura de Michel Foucault. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

O'NEILL, Eugene. *Mourning becomes Electra* In: www.eoneill.com: an electronic Eugene O'Neill archive. Acesso em mar. 2002.

OVIDIO. *Les metamorphoses*. Paris: Garnier, 1953. Trad. e notas Joseph Chamonard. 2 v.

PAPAHATZIS, Nicos. *Mycenae-Epidaurus Tiryns-Nauplion: Heraion of Argos-Argos- Asine-Lerna-Troezen*. Atenas: Clio, 1978. Translation by Helen Bacoyianis-Petronotis. p. 04-05; 10-21.

PAXTON, Robert O. *La France de Vichy. 1940-1944*. Paris: Seuil, 1972. Préface de Stanley Hoffmann, Traduit de l'Américain par Claude Bertrand. Titre original: *Vichy France: Old guard and new order, 1940- 1944*. 375 p.

PERRAULT, Gilles. *Paris sous l'occupation*. Torino: Belfond, 1987. Commentaires de Jean-Pierre Azema. (fotografias)

PINTO, Manuel da Costa, Cada pássaro canta melhor em sua árvore genealógica. *Folha de São Paulo*, 09 fev.2003, p. 27, E2.

PLUTARCO. *Vidas*. Sao Paulo: Cultrix, 1963. 239 p.

POLO, Marco. *O livro das maravilhas: a descrição do mundo*. 2 ed. Porto Alegre: L&PM, 1985. 271 p.

RACINE. *Phèdre*. Classiques Larousse. Montrouge: Larousse, 1933.

RAGACHE, Gilles et RAGACHE, Jean-Robert. *La vie quotidienne des écrivains et des artistes sous l'occupation: 1940-1944*. Paris: Hachette. 1988

RÉMY, Dominique. *Les lois de Vichy: Actes dits "lois" de l'autorité de fait se prétendant "gouvernement de l'État français"*. Paris: Romillat, 1992.

RICOEUR, Paul. Sobre o trágico. In: *Leituras 3: nas fronteiras da filosofia*. Trad. N. Campanário. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

RICOEUR, Paul. Éthique. In: CANTO-SPERBER, Monique (sous la direction de). *Dictionnaire d'éthique et de philisophie morale*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996. p. 582-584.

RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990, 428 p.

RINGER, Mark. *Electra and the empty urn: metatheater and role playing in Sophocles*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1998.

RIVIER, André. Remarques sur le 'nécessaire' et la 'nécessité' chez Eschyle. *Revue des études grecques*. Paris: 81:5-39, 1968.

- ROCHA PEREIRA, Maria Helena da. *Estudos de história da cultura clássica*. I vol: Cultura grega. Lisboa: C. Gulbenkian, 1987.
- ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- ROUSSO, HENRY. *Le syndrome de Vichy. 1944-198....* Paris: Seuil, 1987, 372 p.
- RUSS, Jacqueline. *Les chemins de la pensée*. Paris: Armand Colin, 1989 [Sartre: p. 486-487]
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1995, 96 p.
- SAPIRO, Gisèle. *La guerre des écrivains. 1940-1953*. Paris: Fayard, 1999. 814 p.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 2002 (1 ed. 1948), 308 p.
- SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos* suivi de *Les mouches*. Paris: Gallimard, 1947, 247 p.
- SARTRE, Jean-Paul. *Les chemins de la liberté*. Paris: Gallimard, 1945. 4 v.
- SARTRE, Jean-Paul. *Teatro*. Madrid: Aguilar, 1970.
- SEGAL, Charles. El espectador y el oyente. In: *El hombre griego*. VERNANT, Jean-Pierre (Org.) Madrid: Alianza, 1995. p. 211-246.
- SIMONNOT, Philippe. *Le secret de l'armistice: 1940*. Paris: Plon, 1990.
- SÓFOCLES, ESQUILO. *Rei Édipo, Antígona, Prometeu acorrentado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 16ª edição.[19__] Trad. J. B. Mello e Souza.
- SÓFOCLES. *Ajax, Electra, Filoctetes*. Lisboa: Sá da Costa, 1973.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira.
- SÓFOCLES. *Edipo en Colono*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1992.
- SÓFOCLES. *Edipo Rei*. Porto Alegre: L&PM, 1998. Trad. Paulo Neves.
- SÓFOCLES. *Tragédias do ciclo tebano: Ajax, Electra, Filoctete* seguidas de *Os rastejadores*. Lisboa: Sá da Costa, 1973. Trad. Padre E. Dias Palmeira.
- SOPHOCLE. *Théâtre complet*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

SOPHOCLES. *Oedipus The King, Oedipus at Colonus, Antigone*. London:Harvard, 1956.

SOULEZ, Philippe.(Org.) *La guerre et les philosophes*. De la fin des années 20 aux années 50. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes. 1992 322 p.

STEINER, George. *The death of tragedy*. London: Faber and Faber, 1978. 367 p.

TAPLIN, Oliver. *Fogo grego*. [s.l.]: Gradiva, 1990. Trad. Jorge Pires.

THUCYDIDE. *La guerre du Péloponnèse*. Livre I, texte établi et traduit par Jacqueline de Romilly. Paris: Les Belles Lettres, 1968, 107 p.

TODOROV, Tzvetan. Situations Extrêmes. In: CANTO-SPERBER, Monique (sous la direction de). *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996. p. 1479-1480

TODOROV, Tzvetan. *Uma tragédia francesa: verão 1944: cenas de guerra civil*. Rio de Janeiro: Record. 1997. Tradução de Alda Porto. 272 p.

TORRANO, Jaa. *Folha de São Paulo*, Caderno mais!, domingo, 16 de janeiro de 2005, p. 6. Entrevista a Caio Liudvik.

TORRANO, Jaa. A fundação mítica do tribunal do Areópago na tragédia *Eumênides* de Ésquilo. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 3 2001, p. 7-23 - São Paulo, USP, In: <http://www.dlc.ua.pt/classicos/tribunal>

VALÉRY, Paul. *Cahiers*. Paris: Gallimard, 1974.

VERNANT, Jean-Pierre. O herói e o monstro. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 10 ab. 2005. Caderno mais! p. 10. Entrevista de Fabienne Darge com Vernant.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2002 (1 ed. França 1981).

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. São Paulo: Edusp, 2001. 511 p. Trad. Cristina Muracho.

VEYNE, Paul. *Acreditaram os gregos nos seus mitos?* Lisboa: Ed. 70, 1987.

VICENTINI, Ana Maria, *Clitemnestra como metáfora*. texto publicado no In: <http://www.arte.unb.br/women/anala.html>. Unb, s/d, pesquisado em 02.11.03.

VIDAL-NAQUET, Pierre, *Le miroir brisé: tragédie athénienne et politique*. Paris: Les Belles Lettres. 2002.

VIEIRA, Trajano. *Introdução à Grécia de Jean-Pierre Vernant*. In VERNANT; VIDAL-NAQUET. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Rio de Janeiro: Ediouro, [19__]

WELL, Colette. In: GIRAUDOUX. *Théâtre complet*. Préface de son fils Jean-Pierre Giraudoux. Paris: Gallimard, 1982. p. 1546

ZILBERMAN, Regina. O conceito de mito. In: *Do mito ao romance: tipologia da ficção brasileira contemporânea*. Caxias/Porto Alegre: UCS, 1977.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo : Ática, 1989.